

caiana

Hiram Villalobos Audiffred
(UNAM, México)

La negociación política y la resignificación histórica de
las pinturas religiosas fundacionales de Oaxaca
durante el Porfiriato

La negociación política y la resignificación histórica de las pinturas religiosas fundacionales de Oaxaca durante el Porfiriato

Hiram Villalobos Audiffred

(UNAM, México)

Después de la vorágine de gobiernos conservadores y liberales en México, personajes de diferentes posiciones políticas, religiosas e intelectuales, pero guiados por el modelo político liberal del Porfiriato (1877-1911), trataron de conciliar la relación entre Iglesia y Estado apoyando a líderes como el obispo, y luego arzobispo, Eulogio Gillow en Oaxaca que “trabajaron para avanzar mutuamente, en los proyectos de modernización de cada uno”.¹

Durante su ministerio episcopal (1887-1922), Gillow levantó, en todos los sentidos, la iglesia en Oaxaca, retomando el oficio y rescatando las viejas edificaciones religiosas de la entidad, olvidadas y afectadas por las Leyes de Reforma. Merced a su noble y pudiente familia y a sus magníficas relaciones sociales,² intervino en la restauración y renovación de casi todos los templos, resaltando los trabajos en Catedral, Santo Domingo, San Agustín, El Carmen Alto, La Soledad, La Merced, La Compañía y Guadalupe.

De entre todos los templos e iglesias que reincorporó, reformuló totalmente el edificio fundacional de la iglesia de Oaxaca: San Juan de Dios. Basta una nota de periódico del 28 de enero de 1890 para dar cuenta de su situación:

Acaban de concluirse los trabajos de reedificación [...]. Dicho templo hacía no sé cuántos años que yacía en el estado más ruinoso y lamentable: de él ya no se conservaban más que las paredes y una capilla destituida de toda gracia y atractivo, en donde se verificaban los divinos oficios. En ella no había más que dos altares y uno que otro santo: regularmente ya no era frecuentada, tanto por la oscuridad y tristeza que reinaba en su recinto cuanto por lo reducido y defectuoso de su construcción. Más ahora es otra cosa: nuestro templo [...] es uno de los más bonitos que poseemos y una de las reconstrucciones que hará célebre la memoria del Ilmo. Guillow (*sic*) en nuestros fastos.³

La iglesia de San Juan de Dios, ubicada en la zona sur de la ciudad de Oaxaca, que podemos identificar como el área franciscana,⁴ requería un discurso visual específico. Como dice el corresponsal de *El Tiempo* en su descripción del templo recién terminada su restauración:

Muchas fueron las razones que tuvo [Gillow] para emprender con toda prontitud y eficacia su reparación, pero pueden considerarse como principales las siguientes: primera, por ser un templo rodeado de plazas y mercados: en consecuencia, estando hábil, pueden los ocupados en ellos ocurrir sin gran dificultad y oportunamente a cumplir con sus obligaciones religiosas. Además, como por lo regular cada barrio tiene su iglesia, parecía no ser racional que los lugares más frecuentados carecieran de un templo que por su proximidad y amplitud ofreciera las comodidades apetecibles [...]⁵

¿Pero de qué barrio y de qué asistentes habla? De la zona de mercado hacia el sur, donde iniciaba la zona marginal, pobre y de “indios”. La calle de San Juan de Dios era la entrada a la ciudad de los pueblos de Zaachila y de Zimatlán. Carlos Filio nos describe extensamente esta zona a principios del siglo XX:

Las casas de estos desventurados quedaron catalogadas como de segunda clase en el escalafón del vicio. Las últimas permanecieron al margen de la evolución suntuaria y continuaron por el Barrio de las Zacateras conservando su aspecto sórdido, vergonzante y miserable. Estas casucas infectas, sombrías, metidas en el riñón del arrabal, fueron pintorescas en su funcionamiento y en el personal femenino que las atendió [...]. El vecindario era de gente pobre: menestrales dedicados a los oficios de la alfarería, de la cohetería, y pequeños propietarios de ínfimas posadas. En cada accesoria había un taller de modesta pirotecnia anunciado por un torito o por un sol rodeado de cohetes y de bombas.⁶

Después de su reconstrucción, el obispo colocó en su interior diversas pinturas sobre los personajes y momentos relevantes de la manifestación católica en Oaxaca desde la conquista española: los 31 retratos de los obispos de la Verde Antequera, las pinturas sobre los Mártires de Cajonos, la *Encuentro de la Santa Cruz de Huatulco*, *Las Casas defendiendo a los indígenas*, *El bautizo de Cosijoeza* y la *Primera misa celebrada en Oaxaca*.

El arzobispo Eulogio Gillow, en pleno Porfiriato, escogió este recinto para establecer un tipo de galería, una suerte de guía visual de la historia religiosa cristiana en la entidad. La idea de este arzobispo tendía a la identificación de un pueblo cristiano contra las “idolatrías indias”, tan presentes todavía en el XIX finisecular.

Estos ciclos pictóricos, sobre todo la serie de los Mártires de Cajonos (**Fig. 1**), semejan una escenografía, independientemente de la obvia representación, en la que la puerta parece mostrarnos lo que pasa tras bambalinas. La administración del espacio y los personajes, que contrastan con las proporciones, siguen un guion que necesitó el pintor para construir esta escenografía. La ingenua perspectiva de la obra, ese aparente arte *näif*, nos hace reflexionar sobre la no tan ingenua perspectiva social que contiene la obra.

El artista encargado de realizar estas obras sería Urbano Olivera, visto por Gillow como su *tlacuilo* por su origen mestizo-zapoteca, que representaría adecuadamente las temáticas de este comitente para el pueblo oaxaqueño. Hasta ahora hemos encontrado muy pocos datos sobre este pintor. Olivera aparece en un padrón de 1875 como pintor de 17 años, por lo que tendría alrededor de 31 años cuando trabajó en el ciclo de San Juan de Dios y seguramente venía de familia de talabarteros, pues, aparecen enseguida de él dos personas más; Lauro y Pablo Olivera, de 20 y 12 años respectivamente, con oficio de talabarteros.⁷ Pintó otras obras para las iglesias, como en Ixtlán, pero su actividad principal, al parecer, consistió en hacer “perspectivas” –escenografías y telones religiosos– para Semana Santa y otras celebraciones, así como exvotos. Gillow, un hombre de mundo formado en Roma, con una vasta formación intelectual y un gran acervo visual, tuvo presente la iconografía y el estilo apropiado y al artista indicado para ejecutar esos ciclos pictóricos. Podemos intuir cierta necesidad para plasmar sus ideas a través de las manos de un artista de ascendencia indígena. Recordemos que el arzobispo estaba prendado por los murales de San Jerónimo Tlacoahuaya, pinturas de guion católico con cierta reelaboración o apropiación formal de los nativos. Manufactura que, junto con la gran colección de exvotos de la iglesia de La Soledad, que abarcan desde el siglo XVII hasta el XIX, le pudieron servir de inspiración para demandar los servicios de Olivera. Los cuadros que éste hizo sobre las costumbres de Villa Alta –hoy en el Museo Nacional de Antropología e Historia de México–, y de algunos retratos de los zapotecos, vislumbran la idea que Gillow quería dejar plasmada en la representación pictórica.



Fig. 1. Urbano Olivera, *Escena de los rituales*, serie de los *Mártires de Cajonos*, ca. 1889, óleo sobre tela, templo de San Juan de Dios, ciudad de Oaxaca.

Busca a su *tlacuilo*, el que “escribe pintando”, recordando a Fray Bernardino de Sahagún con sus investigaciones sobre la lengua y cultura nahuas en el siglo XVI.

Debemos notar que, como dice Juana Gutiérrez Haces, Gillow “vio en el arte un aliado que podía transmitir al pueblo ideas sobre el progreso [...] que haría caminar a los oaxaqueños por caminos de mayor ‘orden y civilidad’, y al mismo tiempo dejar atrás parte de su provincianismo”.⁸

Estas pinturas señalan, por un lado, los hechos fundacionales del ingreso del cristianismo en Oaxaca que Gillow describe en sus *Apuntes Históricos*,⁹ libro de 1889. Pero sobre todo, la dificultad, todavía en el siglo XIX, de llevar a cabo la evangelización, de sacar de la idolatría a los indígenas y mostrarles la “verdadera luz”. Es decir, el ciclo pictórico no solo refiere a los momentos históricos representados en sus cuadros, como los Mártires de Cajonos en 1700, sino a significaciones que buscan sentido en el contexto de su creación a finales del siglo XIX.

Si observamos el contexto social de Oaxaca a fines del siglo XIX podemos entender el porqué del obispo. De 1878 a 1890, de un total de 753.540 habitantes, el 77 % era indígena. Entre los distritos con mayor población indígena estaba Villa Alta con el 95 % después de Tehuantepec que ocupaba el primer sitio con 97 %. En este periodo la mitad de los habitantes del distrito del centro, donde se ubica la ciudad de Oaxaca como capital de la entidad, hablaba lenguas indígenas. Por lo mismo, algunos atribuían el atraso del estado a la variedad de lenguas que existía.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la región de la Sierra tuvo cierta actividad con el grito de ¡viva la religión! en el pronunciamiento conservador de Villa Alta en contra de la Leyes de Reforma; mientras que el gobierno liberal reorganizó sus fuerzas en Ixtlán, de donde era originario el presidente Benito Juárez, cuidando a la familia del gobernante.



Fig. 2. Urbano Olivera, *Las Casas defendiendo a los indígenas*, óleo sobre tela, ca. 1889, templo de San Juan de Dios, ciudad de Oaxaca. Fotografía del autor.

La falta de obediencia, respeto y sumisión de los indígenas hacia los curas estaban asociadas al monolingüismo, “cerrazón” y falta de instrucción escolar del sector “indio”. A finales del siglo XIX algunos curas y sacerdotes eran víctimas de ofensas y vejaciones, llegando incluso a sufrir la tortura principalmente en las zonas rurales. Tanto que incluso la “conducta heroica” de eclesiásticos como el Sr. Cura Felipe Ramírez en “Los disturbios en Choápam y Villa-alta” son narrados épicamente en *La Voz de la Verdad*¹⁰, el periódico religioso del obispado de Oaxaca, recordando un poco a otro óleo del ciclo pictórico de San Juan de Dios, *Las Casas defendiendo a los indígenas* (**Fig. 2**) y al mismo personaje en una fotografía impresa de los carros alegóricos del desfile por la Coronación de la Virgen de la Soledad¹¹ en la ciudad de Oaxaca de 1909; escenificación, a su vez, del cuadro *Fray Bartolomé de las Casas* de Félix Parra de 1876 (**Fig. 3**).

La falta de instrucción religiosa en Oaxaca impresiona al arzobispo, preguntándose qué es lo esencial que debe saber el buen cristiano. En una visita a Miahuatlán, Gillow, después de una buena recepción del pueblo y sus autoridades, tuvo una reveladora conversación nocturna. El cura del lugar le contó que “acababa de destruir en su iglesia unas estatuas de santos que un indio estuvo haciendo ‘toscas e idolátricas’”.¹² Las imágenes profanadas en la casa del indio José Flores en 1700, de la pintura *Escena de los rituales* de la serie de los Mártires de Cajonos, parecen manifestarse en las representaciones religiosas de los indígenas a finales del siglo XIX (**Fig. 1**). O como escribe

María Teresa Sepúlveda sobre el célebre antropólogo alemán Eduard Seler:

si bien [...] no fue su interés describir ni analizar los usos y costumbres de estas [las comunidades indígenas], se percató, a través de sus guías y peones, de la sobrevivencia de prácticas y ritos mágicos de reminiscencia prehispánica. Tanto su estancia en Oaxaca (1888) –donde visitó unas cuevas en las que se encontraron restos de ofrendas recientes junto a un teponaztli de madera, que Seler creyó que se trataba de un ídolo– como su relación con el presbítero don Eulogio Gillow, quien se había preocupado por reunir expedientes inquisitoriales sobre las idolatrías en Oaxaca, motivaron a Seler a escribir su primer artículo etnográfico: “La idolatría entre los indios actuales de México” [...] advirtió que los distintos aspectos de la magia descritos por Sahagún, además de estar relacionados con los calendarios adivinatorios, continuaban presentes en la vida cotidiana indígena.¹³

Podemos advertir una estrecha relación de las representaciones pictóricas con las cosas que observó Gillow durante el último cuarto del siglo XIX. El fuerte problema social y religioso que vivió el estado de Oaxaca decimonónico se puede señalar en algo que escribió el propio arzobispo:

En Guelatao me recibieron con arcos y un bonito discurso, frente a la estatua de Juárez había un arco y pasé precisamente con ceras encendidas, incienso, bajo palio, cruz alta y ciriales [...] me dijeron que al hijo de Juárez le hacen poco aprecio [...] se mostraron todos muy católicos y me llevaron a la capilla de La Soledad recién compuesta.¹⁴

Algo no tan cierto como se puede observar en parte de lo que se ha rescatado de su epistolario.¹⁵

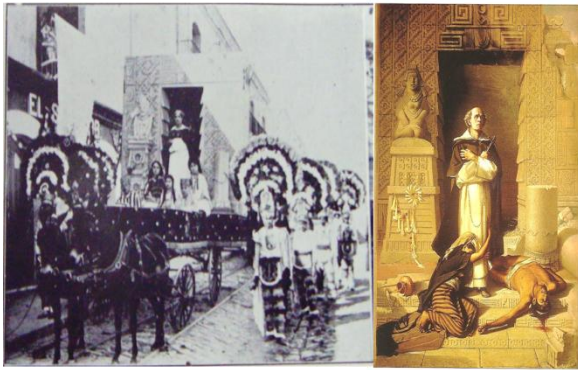


Fig. 3. Izquierda, fotografía de los carros alegóricos del desfile por la Coronación de la Virgen de la Soledad en la ciudad de Oaxaca de 1909, impresa en *Álbum de la coronación de la santísima Virgen de la Soledad que se venera en Oaxaca*, Oaxaca, Talleres de la Imprenta de “La voz de la Verdad”, 1909. Derecha, Felix Parra, *Fray Bartolomé de las Casas*, 1876, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte de México.

Gillow estaba “interesado en resaltar los valores ‘nacionales’ [...] donde el arte se convierte en un buen aliado de sus ideas”.¹⁶ La “ignorancia e idolatría” son fenómenos que busca combatir y, ante una población iletrada, es necesario usar formas ideológicas diferentes al discurso oral: la narrativa visual, una necesidad para la educación por medio de las imágenes. Podemos pensar que busca renovar a través de la persuasión de este lenguaje pictórico las artes de la memoria para la evangelización de los pueblos americanos, como lo hiciera –valga la comparación–, fray Diego de Valadés en el siglo XVI con su *Rhetorica christiana*. No solo busca restaurar la Iglesia en Oaxaca, sino actualizar la *praxis vital* de la pintura religiosa virreinal casi olvidada, dañada y desactualizada por las constantes luchas intestinas de México, por la falta de orden y paz.

En contraste, por ejemplo, podemos ver el caso del cuadro de la Catedral de Oaxaca que pidió el mismo Gillow, recién nombrado obispo en 1887, al reconocido pintor José María Velasco para obsequiarlo “a nombre del cabildo catedralicio al papa León XIII con motivo del jubileo sacerdotal del pontífice” que se celebraría a principios de 1888.¹⁷ Para Fausto Ramírez la composición de esta pintura:

sugiere, en la aglomeración de vendedores indígenas con sus tendidos de loza esparcidos por el atrio y bajo el sólido amparo de la catedral, la terca continuidad de usos y creencias [...] Con esta imagen placentera de la sede episcopal de la antigua Antequera, los diocesanos obsequiantes acaso pretendían contrarrestar el aspecto de una urbe devastada y conflictiva prevaeciente durante las dos décadas anteriores [...] Puede apreciarse, tanto en esta como en otras pinturas de Velasco, su deseo de mostrar visualmente la influencia profunda de la Iglesia en la vida cotidiana, a despecho de decretos y leyes reformistas, como una persistencia de los valores implantados en la Colonia (entreverados aquí con fuertes reminiscencias indígenas). Y esto lo lograba, por lo regular, sirviéndose simplemente de sagaces disposiciones compositivas.¹⁸

La intención del arzobispo en San Juan de Dios es generar un espacio propicio para transmitir su discurso visual. Con este formato se podría instruir. Busca “buenas pinturas” o se apropia y actualiza iconografías que estructuran un gran acervo visual en diferentes lenguajes pictóricos, pero que se inscriben en el canon y que crean sentido. En estos mismos ciclos pictóricos resalta la representación de “escenas históricas”, por su relevancia en la fundación de la actual ciudad de Oaxaca, como en *El bautizo de Cosijoeza* (**Fig. 4**). Lo interesante es que al mismo tiempo el historiador oaxaqueño Manuel Martínez Gracida (1847-1923) en su álbum inédito *Los indios oaxaqueños y sus monumentos arqueológicos* (ca. 1882-1910), presentado en 1910, realiza una copia de este cuadro. En el tomo V en la sección de “Sucesos históricos”, se encuentra con el título de *Bautismo de Cosijoeza Rey de la Zapoteca* (**Fig. 5**). En esta lámina, según el comitente, podemos observar el salón del Palacio Real de Zaachila y:

En el frente se ve el trono real, y á su pié un grupo de soldados españoles. En el centro se levanta una fuente [...] Cosijoeza hincado en un muelle de coj' y al Capitán D. Pedro de Alvarado que apoya su mano sobre el hombro del Rey. Dos indios sostienen El guion de la Zapoteca, uno a la derecha y otro a la izquierda. Presencia el bautismo la Reina Coyolicatzin acompañada de tres de sus hijas y varios indios zapotecas.¹⁹



Fig. 4. Urbano Olivera, *Primera Misa celebrada en Oaxaca*, óleo sobre tela, ca. 1889, templo de San Juan de Dios, ciudad de Oaxaca.

La descripción firme y elocuente de Martínez Gracida omite hablar de otras imágenes, de su transformación y actualización. Pero de inmediato podemos apreciar las diferencias entre estas dos obras, aunque también las semejanzas. Olivera dispone un punto de vista casi contrapicado en el óleo para darle monumentalidad al evento y a los personajes; mientras que Romero, el autor de la acuarela de *Los indios oaxaqueños*, cambia el punto de vista a uno de picada o a vuelo de pájaro para abrir el encuadre, dándole mayor amplitud al salón del palacio real de Zaachila; por lo que el conjunto de asistentes, en su mayoría locales, no se amontona en torno a Cosijoeza, sino que ocupan el espacio conformando varios grupos separados de españoles e indios. Olivera, en cambio, había dejado espacio libre de individuos en torno al grupo principal para resaltar las armas en primer plano –tanto la maza, el arco y el carcaj de los nativos, como la espada de los europeos– tiradas en el suelo, junto a la pila bautismal en signo de rendición y de paz.



Fig. 5. Romero, *Bautismo de Cosijoeza Rey de la Zapoteca*, lámina 135 del tomo V de *Los indios oaxaqueños*, ca. 1890-1910, lápiz y acuarela sobre papel.

También debemos notar que este óleo de Olivera establece a su vez relaciones claras con, por lo menos, dos obras más, ambas litografiadas en *México a través de los siglos*. La primera es *El bautizo de Cuauhtémoc por fray Bartolomé Olmedo* (Fig. 6) de José Vivar y Valderrama de mediados del siglo XVIII²⁰ donde la composición es casi idéntica en la estructura de los personajes, sus jerarquías, y hasta en sus objetos y ornamentos. Pero Olivera, bajo instrucciones de Gillow, “abre el encuadre”, en una suerte de zoom-out, para enfatizar el trono del rey zapoteca y la arquitectura de inspiración mesoamericana. Y esta última, a su vez, está tomada de elementos prestados de otra obra: el *Descubrimiento del pulque* (Fig. 7), cuadro del pintor mexicano José Obregón de 1869. Recorro a estas litografías, en lugar de sus pinturas originales, porque creo que fue a través de ellas, y facilitadas por Gillow, que Urbano Olivera pudo acceder a estas imágenes para diseñar su composición. E incluso también Romero y Martínez Gracida se valen de ellas para transformar el vano de acceso al palacio más al estilo del *Descubrimiento del Pulque*, en el sentido que ambos permiten ver al fondo un monolito prehispánico: en éste un Chac-Mool; en el de *Los indios oaxaqueños* un tipo de busto sobre un pedestal que parece un anacrónico retrato de Benito Juárez y que simula una síntesis material y gráfica de la escultura del que ya se encontraba para 1897 en el Llano de Guadalupe o Paseo Nezahualcóyotl en la ciudad de Oaxaca, donde se asocia al hijo de Guelatao con las grecas de Mitla.



COPIA DE UN CUADRO ANTIGUO QUE REPRESENTA EL BAUTIZO DE CUAUHTÉMOC QUE EXISTE EN EL CURATO DE SANTA CRUZ ACATLÁN DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Fig. 6. “Copia de un cuadro antiguo que representa el Bautizo de Cuauhtémoc, que existe en el curato de Santa Cruz Acatlán de la Ciudad de México”, cromolitografía del libro *México a través de los siglos*, 1884. Copia de *El bautizo de Cuauhtémoc por fray Bartolomé Olmedo*, de José Vivar y Valderrama, de mediados del siglo XVIII, óleo sobre tela

En estas obras del último tercio del siglo XIX existe una influencia y una estrecha relación con otras pinturas, como señala Fausto Ramírez:

Sorprende no sólo la cantidad, sino la variedad de los temas relativos al mundo prehispánico y al momento de la Conquista. El universo iconográfico de la República Restaurada difiere en este punto, de manera significativa, del que caracterizará al Porfiriato pleno, mucho más circunscrito en sus intereses a determinadas figuras y episodios (Moctezuma II, Cuauhtémoc).²¹

La transformación estética de la Escuela Nacional de Bellas Artes, convertida así la Academia de San Carlos desde 1867, hizo hincapié en temas históricos, pues el “proceso de ‘nacionalización del imaginario’ implícito en este tipo de pintura, producida con fines didácticos e institucionales, resultó evidente “[...] al lapso de 1885 a 1895”, donde “abundan los asuntos de historia nacional, mayoritariamente prehispánicos”.²²

Así tenemos entonces las relaciones e influencias de los modelos pictóricos en lo visual, principalmente a través de las copias litográficas; pero en lo referente a los planteamientos históricos e ideológicos sucedió algo distinto. En el texto del *Bautismo de Cosijoeza*, Martínez Gracida aclara que:

Los datos consignados en este capítulo son tomados de la tradición conservada por la anciana Mónica Gabriela Velasco, descendiente del Rey Cosijoeza, quien los trasmitió en 1893 al Sr. Martínez Gracida, al poner en sus manos varios documentos referentes al Cacicazgo de Zachila y de los cuales sacó copia el dicho Señor, para consignarlos en la historia.²³



NOCHIL. —DESCUBRIMIENTO DEL PULQUE. Copia del cuadro de pintado por Obregón.

Fig. 7. “El descubrimiento del pulque”, cromolitografía del libro *México a través de los siglos*, 1884. Copia de la pintura de José Obregón, *El descubrimiento del pulque*, 1869, óleo sobre tela.

Pero desde su novela de 1888 Martínez Gracida ya había consignado información respecto del tema. Tanto que mismo Gillow en sus *Apuntes Históricos* de 1889 –libro que contiene sus reflexiones e interpretaciones sobre los llamados Mártires de Cajonos y de los eventos importantes para historia religiosa de Oaxaca– cita *El rey Cosijoeza y su familia* especialmente acerca de la discusión sobre si fue Quetzalcóatl, el monje budista Pecocho o Santo Tomás apóstol quien colocó la Cruz de Huatulco.²⁴ Es decir, las diferencias en los detalles de las composiciones de las imágenes no solo parten

de una buena o mala apropiación. Gillow lee a nuestro autor y éste mira las pinturas de Urbano Olivera; el arzobispo recupera la historia de la primera misa, del bautismo de Cosijoeza y hasta de la Cruz de Huatulco solo que desde su posición de autoridad religiosa e ideólogo de la Iglesia; y Martínez Gracida, ante la falta de imágenes sobre la historia local –que él mismo está recopilando y construyendo–, copia y transforma dos de ellas, excepto la de la Cruz de Huatulco que reemplaza de cierta manera con la huella de Pecocho grabada en la roca y con su discusión sobre el origen de Quetzalcóatl o de la religión mesoamericana a través de una estatua chinesca. Las imágenes parecen ser las mismas, pero tienen diferentes intenciones y puntos de vista históricos, funciones y medios de exposición.

Ahora bien, tenemos que recordar que el templo de San Juan de Dios ha sido míticamente el primer edificio religioso de la vieja ciudad de Oaxaca, y en recuerdo de la primera misa celebrada por el clérigo Juan Díaz el 25 de noviembre de 1521, “lo solemnizaba el clero con una función anual”²⁵ todavía hasta el siglo XIX, por lo que, para la Iglesia y sobre todo para Eulogio Gillow en el Porfiriato, su primer arzobispo, la representación de dicho suceso tuvo un peso importante. El óleo que adorna sus muros (**Fig. 8**) nos muestra la escenificación de la misa dentro del Valle de Oaxaca. Al centro del grupo de personas está Juan Díaz oficiando frente a un improvisado altar apoyado en un guaje, árbol que despunta y resalta en medio del paisaje enmarcado por el río Atoyac y los perfiles montañosos.



Fig. 8. Urbano Olivera, *Primera Misa celebrada en Oaxaca*, ca. 1889, óleo sobre tela, templo de San Juan de Dios, ciudad de Oaxaca.

El título y la composición de dicho cuadro nos recuerdan a *La primera misa de Brasil*, de 1860 del pintor brasileño Víctor Meirelles, a su vez, influenciado por Horace Vernet y su *Première messe en Kabylie* de 1855.²⁶ Eulogio Gillow por su posición privilegiada estuvo presente junto a su padre en la Exposición Universal donde estuvo expuesta la obra de Meirelles.²⁷ Y aunque en ese momento era todavía un niño, no podemos soslayar que tuvo una instrucción excepcional, una sólida formación en Roma, y que realizó constantes viajes y participó en eventos internacionales como la Exposición Universal de Nueva Orleans de 1884, lo que parece confirmar el conocimiento de dicha obra.

Pero además me llama la atención las posibilidades de relación formal de la obra de Meirelles con otro cuadro pedido por el todavía obispo de Antequera: *La Cruz de Huatulco* (**Fig. 9**) del mismo ciclo pictórico de San Juan de Dios. Por las cartas que Elodia Isabel Rosario Chávez Carretero²⁸ rescata de Gillow dirigidas al pintor poblano Daniel Dávila para definir el ciclo pictórico de la catedral de Oaxaca sabemos que el arzobispo manifestaba muy bien sus exigencias en la composición de las obras.



Fig. 9. Urbano Olivera, *Encuentro de la Santa Cruz de Huatulco*, ca. 1889, óleo sobre tela, templo de San Juan de Dios, ciudad de Oaxaca.

Hago énfasis en estos cuadros por la semejanza de la distribución de los elementos compositivos, sobre todo de la cruz y de los personajes. En el de Huatulco, la cruz tiene las dimensiones considerables que tienen las de Vernet y Meirelles; mientras que en la *Primera Misa de Oaxaca* es remplazada por un árbol. El nombre actual de la ciudad y la entidad, Oaxaca, deriva del náhuatl *Huaxyacac*, “en la punta del huaje” o “en la punta de la nariz del huaje”, denominado así por la abundancia de dichos árboles. Así, el topónimo nombra a este vasto territorio poblado por una diversidad de pueblos indígenas, pero el mito fundacional de la ciudad se representa simbólicamente como escenario de los inicios de su conversión católica.

En la arcaizante cartela de estilo virreinal que parece anclarse a la intención de *praxis vital* de esas imágenes, pintada en la parte inferior derecha del cuadro de San Juan de Dios, reza lo siguiente: “El 25 de noviembre de 1521 día en que llegaron a Oaxaca las fuerzas expedicionarias enviadas por Hernán Cortés se dijo la primera misa en este país por el Padre Juan Díaz en la margen derecha del Atoyac y al pie de un árbol de Huaje”.²⁹ Se trata de una leyenda que enmarca la llegada de “las fuerzas expedicionarias” y la celebración de la primera misa y omite referir que el envío de los soldados era con propósito de negociar con los zapotecos y someter a los mixtecos.

El remplazo de la cruz junto al altar por un árbol en los cuadros de Vernet y Meirelles fue mayormente representado en las pinturas de este tema, como en *La primera misa en Cuba* de Juan Bautista Vermaer de 1826; en *Father Serra celebrates mass at Monterey* de León Troussel de 1877; *La primera misa en América* de José Arburu y Morell de 1889; *Primera misa en Chile* de Pedro Subercaseaux de 1903; *Primera Misa en Buenos Aires* de José Bouchet de 1909; y *A primeira missa de São Paulo de Piratininga* de Antônio Parreiras de 1913. Las posibilidades de interpretación entre ambos elementos, cruz-árbol –y su diálogo con otras tradiciones y modelos–, no son el objetivo específico de esta investigación, al igual que la interesante diversidad del uso del paisaje, representación que otorga especificidad del lugar –montaña, mar, puerto, selva–. Me interesa más ahondar en la distribución de los personajes.

En la primera misa de San Juan de Dios está un puñado de soldados españoles devotos en primer plano, sin sus yelmos y armaduras, mientras que próximos a ellos están los indígenas que siguen la misa con detenimiento y admiración. Esos *prójimos* están juntos y funcionan como un *continuum* anónimo. Se diferencian por sus atuendos pero sobre todo por el protagonismo de los europeos –excepto por un personaje– que se distinguen y particularizan, mientras que la masa informe de indígenas se pierden con la perspectiva.



Fig. 10. Urbano Olivera, *La Primera Misa en Oaxaca*, 1898, óleo sobre tela, Col. particular.

La reciente aparición pública de otra versión del mismo cuadro en un formato más pequeño –quizá una copia para algún particular o como un exvoto–, y también pintada por Urbano Olivera en 1898, (**Fig. 10**) ofrece otra lectura, pues presenta algunas diferencias en la composición de las figuras y la presencia de ciertos elementos.

En este óleo resaltan más los rasgos y ornamentos prehispánicos de los nativos, enfocando incluso a dos sentados a un lado del altar que nos recuerdan a esas viejas representaciones de la América india. Sobre todo, domina la marcada separación de la población nativa de la española en una tensa reunión marcada por las espadas y lanzas, escudos y armaduras que desmantelan el efecto deseado de la conciliación por medio del oficio de la misa.

Además, podemos señalar dos elementos apenas perceptibles: primero, las múltiples vainas de los guajes en la versión de la colección particular, en contraste con el de San Juan de Dios que esconde sus olorosos frutos bajo su frondoso follaje y bajo la densa pátina acumulada en el templo de San Juan de Dios. Se trata de vainas que cuelgan preferentemente del lado de los hispanos y del padre Juan Díaz, mientras la otra parte del árbol, una rama seca y marchita, prácticamente señala al grupo de indígenas; tal vez como posible preámbulo de la muerte de su cultura, de una sociedad marchita y decadente que renacería bajo el dominio de la sociedad europea y la devoción cristiana.

El segundo elemento para señalar se relaciona con la aparición de sembradíos al pie de las montañas en la obra de 1898, elemento complicado de leer porque podría interpretarse como trazo civilizador en el momento del contacto con los españoles pero, por otra parte, también puede leerse como la confirmación de un mundo civilizado precolombino, tomando a la tierra cultivada como elemento de una sociedad indígena no inculca. Lectura espinosa, pues este elemento pudo incluirse por decisión del comitente, porque lo dispuso Urbano Olivera, o, simplemente, se colocó como elemento decorativo.



Fig. 11. Romero, *Primera misa celebrada al pie de un árbol de Huaje por el Presb. D. Juan Díaz, el 25 de noviembre de 1521*, lámina 134 del tomo V de *Los indios oaxaqueños*, ca. 1890-1910, lápiz y acuarela sobre papel.

Pero estas dos versiones del mismo Olivera las podemos comparar con la que pidió Martínez Gracida para *Los indios oaxaqueños*, la lámina 134, *Primera Misa celebrada al pie de un árbol de Huaje por el Presb. D. Juan Díaz, el 25 de noviembre de 1521* (**Fig. 11**). Los trazos sencillos, las figuras apenas esbozadas y una composición simplificada de Romero no parecen merecer, en un primer momento, mayor atención. Parece que Martínez Gracida resalta ciertas características, aunque se trata de una imagen más sencilla y simplificada, tal vez también debido a la técnica y el formato. El trazo es casi infantil y el dibujo de mala factura. En esta lámina Romero resalta los macizos montañosos recortando el horizonte, el río Atoyac, y el árbol tupido de guajes, pero no se detiene en particularidades de los personajes: por un lado, esquematiza un conjunto de “cabecitas” que por las plumas rojas de sus tocados sabemos que son los indios; por el otro, nos presenta diez espaldas de europeos.

Lo interesante radica en que precisamente es una apropiación sintética de la *Primera Misa* de Urbano Olivera: la composición del “grupo” de figuras, en el que solo identificamos a Juan Díaz, nos remite a la intención específica de esta imagen: un suceso fundacional sin importar el protagonismo personal o religioso. Síntesis, además, de lo social y cultural; un pasado común de los “oaxaqueños”, la unión por la paz y por un futuro juntos y en progreso.

Creo que esto último es, a fin de cuentas, el punto en común de todas las versiones de la Primera Misa de Oaxaca independientemente de la posición política y religiosa de los comitentes e incluso de la mayoría de las representaciones de las primeras misas, porque también parten de problemáticas e intereses comunes en su contexto latinoamericano del siglo XIX, pero con soluciones formales diferentes en las transformaciones de los elementos en las composiciones.

Jorge Coli, en su artículo sobre la primera misa de Brasil, sostiene que fue como “el acto de bautismo de la nación brasilera”,³⁰ unión de indios y portugueses. Objetivo diferente del modelo de Vernet que había tomado Meirelles:

El episodio figurado ocurrió en 1853, y hacía parte del proyecto colonial francés en la África del norte. Él simbolizaba el ejercicio del dominio conquistador en el interior de tierras habitadas por un pueblo que sabe resistir y rebelarse contra los europeos. La misa celebraba la sumisión de las tribus Cabílias.³¹

En el fondo, como dice el mismo Coli, en ambos casos se trató de una “celebración en tierra de infieles”³² que se juntaban a los europeos en la asistencia al rito. Vernet ofrecía “una articulación entre culturas por medio del mismo ritual que Meirelles percibe y capta”.³³ Existían afinidades históricas y problemáticas compartidas por la construcción del nacionalismo en el siglo XIX. Mientras que Vernet realiza una descripción pintoresca de los atuendos, de los detalles y colores “no posee el sentido de la organización conjunta, de la integración de los personajes”. Meirelles, en cambio, trata a los indios de manera poco descriptiva, en una concepción abstracta, “en una cadencia sucesiva de gestos”.³⁴

En México los historiadores refieren a la idea de progreso proveniente de la educación ilustrada:

La historia fue concebida como una larga y ardua marcha hacia el triunfo del progreso y de la modernidad en un sentido evolutivo [...] Para la mayoría, el cristianismo había echado “la simiente fecunda de la civilización y del progreso”.³⁵

Además, estaban convencidos de las lecciones que se debían sacar de ella, convirtiéndola en maestra de la vida, comprendiendo el pasado para no cometer los mismos errores en el futuro. Y los que se dedicaron a la historia inmediata justificaron posturas y reivindicaron sus respectivos partidos.³⁶

Existe una analogía en estas primeras misas, pero cada una dentro de su situación político-social contemporánea, con su propia visión del problema de la diversidad cultural y con su construcción histórica como Estadonación, la idea de modernidad, progreso y civilización.

Por ejemplo, si retomáramos la referencia a los campos cultivados de parte de Olivera en su segunda versión de la Primera Misa en Oaxaca podríamos abordar el llamado “problema del indio” desde este tema. Martínez Gracida aludía mucho a la labor agrícola de los indígenas. Por un lado, refería que

los indios espantados por el Gobierno Español, en numerosos pueblos y lugares del Estado, formaban, como en la actualidad, la clase más laboriosa y útil, así como la más miserable y desvalida. A su cargo estaba la labranza de las tierras, ya en sus tierras, ya en las haciendas de españoles.³⁷

Mientras que por otro expresaba que la agricultura “es sin duda en el Estado el patrimonio principal del pueblo”³⁸ que, aunque ha mejorado con la introducción del ferrocarril en 1892, y a través de capitales y empresas, modernización de sistemas de riego y de introducción de tecnologías: “Sólo el indio permanece estacionario, su sistema de labranza es el mismo de ahora [que hace] cien años”,³⁹ pues sus necesidades de subsistencia son las mínimas, tanto en el alimento como en el calzado. Estas reminiscencias económicas y culturales de los nativos entraron en un mundo en transición a la modernidad, y según Teoberto Maler, su no exterminio se debía a que eran necesarios porque “son muy trabajadores y especialistas en las cosas de la tierra”.⁴⁰

Precisamente, todo este discurso visual de los ciclos pictóricos de Eulogio Gillow también estaba en relación con el sentido último del comitente: la intensificación de la evangelización en pleno siglo XIX, algo necesario para el progreso y la evolución social de los indios, viendo las tierras americanas paradójicamente como un desierto humano o cultural –territorio todavía no colonizado por el hombre civilizado– y tierra fértil para el desarrollo del cristianismo, del progreso y la modernidad.

Conclusiones

Durante el siglo XIX y principios del XX se estaba formando una historia local, pero había una necesidad de referentes visuales, una historia con imágenes de los héroes pasados y contemporáneos. La *praxis vital* de la imagen religiosa, que había logrado la época novohispana, se reformula y actualiza para un mayor efecto en este periodo, planteando ciclos artísticos específicos y diferentes para cada iglesia, para cada barrio o zona de la ciudad de Oaxaca, como la Catedral o el mismo San Juan de Dios. Para ello, se remite a los géneros pictóricos más importantes e idóneos: la pintura de historia, el retrato y el paisaje, apoyados en modelos académicos anteriores, pero con lenguajes o trazos pictóricos supuestamente ingenuos, como los de los exvotos.

Pero no estamos únicamente frente en un género de pintura histórica que solo intenta narrar un evento pasado, documentar visualmente una realidad histórica, sino ante un tipo de pintura resignificada social y temporalmente. Oaxaca está refundándose simbólicamente durante el último cuarto del siglo XIX y la primera década del siglo XX a través de sus diferentes actores intelectuales, políticos y religiosos, como monseñor Eulogio Gillow.

La serie de cuatro pinturas de los *Mártires de Cajonos*, dispuestos frente a los otros cuatro –*Encuentro de la Santa Cruz de Huatulco*, *Las Casas defendiendo a los indígenas*, *El bautizo de Cosijoeza* y la *Primera misa celebrada en Oaxaca*– confirman esta idea; la lucha histórica, y el triunfo al fin, de la Iglesia en contra de los infieles y de las idolatrías: el rey Cosijoeza abrazando la religión verdadera, mientras que la Cruz de Huatulco milagrosamente no cede ante las profanas llamas de los piratas británicos.

Como señala Fausto Ramírez:

Al ser Gillow preconizado obispo en mayo de 1887, como advierte Manuel Esparza, “Oaxaca llevaba tiempo de un anticlericalismo exacerbado por las pugnas entre los grupos políticos emanados de la Reforma. Baste recordar cómo a su predecesor el obispo Márquez y Carrizosa (1868-1887) le fue apedreada su residencia en la ciudad, y hasta paró en la cárcel en Yautepec.”⁴¹

Las dos pinturas de la primera misa, al parecer, siguen la idea de Gillow de la identificación de un pueblo cristiano contra las “idolatrías indias”, tan presentes todavía en el XIX finisecular. Una más propia para la promoción de la fe en un lugar público y otra al gusto del comitente. Pero ambas marcan un episodio importante en la historia local: la primera misa como un acto sagrado de la fundación de la ciudad de Oaxaca, pero, sobre todo, de la alianza o paz entre los dos actores sociales más importantes de ambos momentos históricos: indios y blancos o mestizos.

Podemos notar que en Oaxaca durante el Porfiriato existió un decoro más político que artístico que no permitió escenas de guerra y sangre, de conquista y derrota, sino de alianza y conciliación, estabilidad y paz. Hay un ocultamiento de la violencia y segregación social para mantener el orden y promover la fe católica civilizatoria, para dar una imagen y una historia cultural dando un “sentido de unidad sustentado en un pasado y un destino común”.⁴² A través de estas representaciones, comitentes, historiadores, intelectuales y artistas de la época reflexionaron sobre cómo constituir una alianza y unidad en pos de las ideas de modernización y progreso durante el convulso siglo XIX.

Notas

¹ Mark Overmyer-Velázquez, “Un nuevo orden político religioso: Iglesia, Estado y trabajadores durante el Porfiriato”, en Daniela Traffano (coord.) *Reconociendo al pasado. Miradas históricas sobre Oaxaca*, Oaxaca, CIESAS IHH-UABJO, 2008, p. 259.

² Eulogio Gregorio Gillow y Zavalza nació en Puebla, México, en 1841 y falleció en Ejutla de Crespo, Oaxaca, en 1922. Hijo de un próspero comerciante inglés y de la marquesa de Selva Nevada, tuvo una educación privilegiada tanto en México como en el extranjero, sobre todo en Inglaterra, Bélgica e Italia. Como hijo único de esa alianza heredó toda la rica fortuna y los cuantiosos inmuebles con los que patrocinó muchas de las obras de la Iglesia en Oaxaca. Fue el último obispo (1887-1891) y el primer arzobispo de Oaxaca (1891-1922). Gracias a sus relaciones con importantes personajes, como el Papa León XIII y el mismo presidente de México, Porfirio Díaz, pudo llevar a cabo muchos proyectos sociales, culturales y económicos en Oaxaca y Puebla. A lo largo del artículo desarrollaré algunos otros datos biográficos relevantes.

³ “Carta de los estados: Oaxaca”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 28 de enero de 1890, p.1.

⁴ Estas líneas surgen de la reflexión que abordamos con el doctor Hugo Arciniega, mis compañeros y yo, en un seminario de la maestría en historia del arte.

⁵ “Carta de los estados: Oaxaca”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 28 de enero de 1890, p. 1.

⁶ Carlos Filio de Barzalobre, *Estampas Oaxaqueñas*, en <http://www.casadelacultura.oaxaca.gob.mx/misc/editorial/Estampas%20Oaxaquen%CC%83as.pdf>, (acceso el 17 junio de 2014). En esta edición digital dice “1926”, pero la edición es de 1935, como lo apunta también Manuel Zárate Aquino, además que dentro del texto viene la alusión al cuarto centenario de la elevación de rango de la ciudad de Oaxaca, es decir, 1932. Carlos Filio nació en Oaxaca en 1884 y murió en la Ciudad de México en 1948. Muchos de sus textos refieren a sus recuerdos de infancia y juventud en Oaxaca durante el Porfiriato.

⁷ Manuel Esparza, *Padrón de capitación de la ciudad de Oaxaca 1875*, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca-Archivo General del Estado de Oaxaca, 1983, p. 129.

⁸ Juana Gutiérrez Haces, “Arte en el siglo XIX en Oaxaca” en Margarita Dalton Palomo y Verónica Loera y Chávez C. (coord.), *Historia del arte de Oaxaca*, volumen II, México, Gobierno del estado de Oaxaca-IOC, 1997, p. 401.

⁹ Eulogio G. Gillow, *Apuntes Históricos*, México, Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, 1889.

¹⁰ “Los disturbios en Choápam y Villa Alta; conducta heroica del Sr. Cura Felipe Ramírez”, *La Voz de la Verdad*, Oaxaca, 7 de junio de 1896, s/n.

¹¹ *Álbum de la coronación de la santísima Virgen de la Soledad que se venera en Oaxaca*, Oaxaca, Talleres de la Imprenta de “La voz de la Verdad”, 1909.

¹² Manuel Esparza, “Recorriendo la Diócesis en Silla de Manos” en Margarita Dalton (comp.), *Oaxaca, textos de su historia*, vol. IV, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Gobierno del Estado de Oaxaca, 1990, p. 222.

¹³ María Teresa Sepúlveda, “La brujería en el México antiguo: comentario crítico”, en *Dimensión Antropológica* 4 (1995): 7-36, en <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1518>, (acceso 4 de noviembre, 2015).

¹⁴ Manuel Esparza, “Sobre la situación económica del estado” en Margarita Dalton (Comp.), *Oaxaca, textos de su historia*, vol. IV, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Gobierno del Estado de Oaxaca, 1990, p. 68-69.

¹⁵ Manuel Esparza, *Eulogio Gillow y el poder: La correspondencia privada como fuente de la historia*, Oaxaca, Carteles, 2004. En algunas cartas incluso se puede leer cómo se encontraba dividida la sociedad oaxaqueña entre liberales y religiosos, juaristas y felicitistas, y cómo existía un gran temor de la sociedad capitalina por la rebeldía de los serranos.

¹⁶ Juana Gutiérrez Haces, *op. cit.*, p. 410.

¹⁷ Fausto Ramírez, “José María Velasco en Oaxaca” en *Breves Reminiscencias de Oaxaca*, Oaxaca, FAHHO, 2013, p. 23.

¹⁸ *Ibid*, p. 25-26.

¹⁹ Manuel Martínez Gracida, *Los indios oaxaqueños y sus monumentos arqueológicos*, inédito, tomo v de textos, lámina 135. Biblioteca Pública Central del Estado “Margarita Maza de Juárez”.

²⁰ La litografía reza: “Copia de un cuadro antiguo que representa el Bautizo de Cuauhtémoc, que existe en el curato de Santa Cruz Acatlán de la Ciudad de México”, óleo sobre tela, 397 x 410 cm., ubicado en el Museo Nacional de Historia.

²¹ Fausto Ramírez, “El proyecto artístico en la Restauración de la República”, en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado*, México, CONACULTA-INBA – MUNAL, 2003, p. 72.

²² Fausto Ramírez, “México a través de los siglos (1891–1910): la pintura de historia durante el Porfiriato”, en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado*, México, CONACULTA-INBA- MUNAL, 2003, p. 114.

²³ Manuel Martínez Gracida, *op. cit.*

²⁴ Eulogio G. Gillow, *op. cit.*, p. 27-28.

²⁵ *Ibid*, p. 52.

²⁶ Jorge Coli, “Primeira missa e invenção da descoberta”, en Drien, Marcela, Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds.), *América territorio de transferencias. Cuartas Jornadas de Historia del Arte*,

Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos Archivos y Museos – MHN – UAI – CREA, 2008, p. 49-58.

²⁷ Gregorio Gillow y Zabalza, *Reminiscencias del Ilmo. Y Rmo. Sr. Dr. D. Eulogio Gillow y Zabalza, Obispo de Antequera*, Los Ángeles, El Heraldo de México, 1920.

²⁸ Elodia Isabel Rosario Chávez Carretero, “Daniel Dávila (1843-1924). Medio siglo de creación artística”. Tesis de maestría en Historia del Arte, FFyL UNAM, 2012. Elodia no señala en la correspondencia una referencia específica al cuadro que nos ocupa.

²⁹ Cartela pintada por Urbano Olivera en la parte inferior derecha del cuadro de *La Primera Misa en Oaxaca*, ca. 1889. Templo de San Juan de Dios, ciudad de Oaxaca, México.

³⁰ Jorge Coli, “Primeira missa e invenção da descoberta”, en: Drien, Marcela, Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds.), *América territorio de transferencias. Cuartas Jornadas de Historia del Arte*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos Archivos y Museos-MHN-UAI-CREA, 2008, p. 52.

³¹ Coli, *Ibid.*, p. 53.

³² *Idem.*

³³ *Ibid.* p. 54

³⁴ *Ibid.* p. 55.

³⁵ Antonia Pi-Suñer Llorens (coord.), *En busca de un discurso integrador de la nación: 1848-1884*, México, UNAM-IIH, Col. de Historiografía Mexicana, vol. IV, 2011, p. 21.

³⁶ *Ibid.* p. 24.

³⁷ “Documentos relaciones y otras piezas que dejó D. Manuel Martínez Gracida para la historia de Oajaca.” Arreglo de M. Brioso y Candiani en 16 de julio de 1928. Agradezco mucho la amabilidad, atención e interés de la familia, empezando por el mismo licenciado Genaro Vázquez Colmenares, pero sobre todo a Víctor Vázquez Quintas, por abrir su archivo y biblioteca para promover la investigación y su divulgación.

³⁸ “Documentos relaciones y otras piezas que dejó D. Manuel Martínez Gracida para la historia de Oajaca.” Arreglo de M. Brioso y Candiani en 16 de julio de 1928.

³⁹ *Idem*

⁴⁰ Ignacio Gutiérrez Rubalcaba, *Teoberto Maler. Historia de un fotógrafo vuelto arqueólogo*, México, INAH, 2008, p. 76.

⁴¹ Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 28.

⁴² Rey Márquez, Juan Ricardo, Josefina de la Maza, Catalina Valdés Echenique y Carolina Vanegas Carrasco, “El enigmático caso Giast: transitividad,

reflexividad e identidades múltiples en la producción y circulación de acuarelas de viajeros decimonónicos en Sudamérica”, en *Las redes del arte: intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes: VII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes: XV Jornadas CAIA*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores del Arte, 2013, p. 413.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Villalobos Audiffred, Hiram; “La negociación política y la resignificación histórica de las pinturas religiosas fundacionales de Oaxaca durante el Porfiriato”, en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 16 | Primer semestre 2020, pp. 133-147.

Fecha de recepción: 10 de febrero del 2020

Fecha de aceptación: 27 de mayo del 2020