

## *Construir desde la ausencia. Un acercamiento historiográfico a Francisco de la Maza en Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*

### *Constructing from Absence. A Historiographic Approach to Francisco de la Maza in Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*

Artículo recibido el 8 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 20 de junio de 2023; aceptado el 10 de octubre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.Suplemento.2842>.

Sara Gabriela Baz Sánchez Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, Ciudad de México, México, [sara.baz@ibero.mx](mailto:sara.baz@ibero.mx), <https://orcid.org/0000-0001-6994-9001>

**Líneas de investigación** Imaginarios y cultura visual; historiografía y teoría crítica; representaciones de la muerte en imágenes y libros de ascesis, política y simbólica en el mundo hispánico; siglos XVI a XVIII; museos y gestión cultural.

**Lines of research** Imaginaries and visual culture; historiography and critical theory; representations of death in images and books on ascesis, politics and symbolism in the Hispanic world; 16th-18th centuries; museums and cultural management.

**Publicaciones recientes** “La representación y viva imagen de V.M.’. La ausencia del rey y el poder de la emblemática”, *Tiempos Modernos*, núm. 42 (junio de 2021): 273-299.

**Resumen** En este texto busco reflexionar sobre las posibilidades simbólicas de la ausencia, a fin de plantear una indagación epistémica que permita valorar, desde una perspectiva distinta, las contribuciones de Francisco de la Maza, en particular, en *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* (1946). Parto de la base de que esta obra merece una revisión historiográfica más detenida y que, en justicia, su apreciación crecería muchísimo si se planteara un análisis al considerarla en el marco de la *opera omnia* de su autor. Lo que me propongo hacer a lo largo de estas páginas es mucho más limitado; consiste en construir un andamiaje mediante el cual se pueda abundar en la estructura con la que De la Maza propuso una serie de enunciaciones sobre el arte efímero y, con ello, sentó las bases para formular conocimiento.

**Palabras clave** Francisco de la Maza; arte efímero; exequias; piras; ausencia; historiografía.

**Abstract** This text seeks to reflect on the symbolic possibilities of absence, in order to propose an epistemic inquiry that will allow me to evaluate, from a new perspective, the contributions of Francisco de la Maza, particularly in *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* (1946). I start from the assumption that this work deserves a more detailed historiographical review and that, in fairness, it would be far better appreciated if it were to be analyzed within the framework of its author's opera omnia. What I propose to do in these pages is rather more limited; it consists of building a scaffolding through which we can elaborate on the structure with which De la Maza made a series of enunciations on ephemeral art and thereby laid the foundations for formulating knowledge of the latter.

**Keywords** Francisco de la Maza; ephemeral art; funeral pyres; absence; historiography.

SARA GABRIELA BAZ SÁNCHEZ  
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, MÉXICO

## *Construir desde la ausencia*

### *Un acercamiento historiográfico a Francisco de la Maza en Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*

Conocí el texto de De la Maza hace unos 25 años. Leerlo me implicó reflexiones y sensaciones muy distintas entonces; se trataba de un autor consagrado que, a mi parecer, hacía observaciones desde lo formal y en cuyo estilo de escritura no era fácil separar las afirmaciones de carácter científico de los juicios de gusto. En el texto que Justino Fernández le tributó al potosino en 1972, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*<sup>1</sup> cuenta con una sola mención y el autor dice de él, escuetamente, que su objetivo es “considerar la arquitectura efímera”.<sup>2</sup> Revisitar esta obra de De la Maza me devolvió mis antiguas apreciaciones, pero también me permitió pensar en cómo fue mi formación académica y qué es lo que valorábamos en aquel entonces de la obra del potosino. Lo que me interesa en particular es comprender sobre qué bases epistemológicas e historiográficas Francisco de la Maza se propone construir una visión del arte novohispano y, en última instancia, una serie de apreciaciones sobre el gusto y sobre las particularidades de la arquitectura efímera y del ceremonial fastuoso tributado a la muerte de algún personaje insigne. La relectura implica una observación de segundo grado, se traza así una trayectoria

1. Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1946).

2. Justino Fernández, “Francisco de la Maza, historiador del arte”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972): 24.

desde la producción escritural hasta la reflexión en torno a ésta, a 76 años de la publicación de la obra.

Poner el foco en *Las piras funerarias* me permite revisar la manera en que De la Maza recurre a términos, nociones y conceptos para referirse a una manifestación efímera. En 2003 dediqué un estudio para proponer que, más allá de una visión con deseos de reconstrucción histórica, las ceremonias de exequias y el arte efímero requerido para su celebración permitían analizarse teóricamente a partir de vestigios mucho más borrosos que un fósil o un documento de archivo.<sup>3</sup> En ese entonces me proponía, también, demostrar que los testimonios de siglos pasados respondieron a un encuadre que funcionaba como su razón teórica, es decir, de acuerdo con una serie de postulados que apelaban y regulaban no sólo la producción técnica de las obras efímeras, sino a un imaginario preciso que daba sentido a toda la puesta en escena. Esa episteme sostiene no sólo las exequias, es decir, la manifestación pública y ostensible por la muerte de alguien, sino también las acciones que se llevan a cabo en la intimidad; me refiero a la lectura de preparaciones u obras ascéticas que enmarcan el concepto de la muerte y que perfilan un horizonte de expectativas que se promete al lector atento. Este marco no está ausente en *Las piras funerarias* de De la Maza, pero tampoco es explícito ni se esbozan contextos más que de manera sumamente amplia y en pocas páginas. De esas ausencias es que surge mi reflexión. Partiré del uso del término *ausencia*, según Ferrant, Fédida, De Certeau<sup>4</sup> a fin de potenciar la representación, “la historia implica una relación con el otro, en tanto éste es lo ausente, pero un ausente particular, aquel que ha pasado, como dice la lengua popular”.<sup>5</sup> De Certeau plantea que la ausencia permite construir heterología, es decir, se constituye como un recurso heurístico que permite indagar en el otro ausente. Es por ello que voy a plantear tres ausencias, a partir de las cuales, a manera de ejercicio, quiero reflexionar sobre el texto de De la Maza.

3. Sara Gabriela Baz, “Propuesta de análisis fenomenológico de los vestigios de la ceremonia de exequias en la Nueva España. Aproximaciones a una teoría del arte virreinal (1560-1853)” (tesis para obtener el grado de maestría en Estudios de Arte, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2003).

4. Alain Ferrant, “La ausencia y sus afectos”, *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, núm. 107 (2008): 90-106; Pierre Fédida, *L'absence* (París: Gallimard, 1978) y Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, trad. Alfonso Mendiola (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2011).

5. De Certeau, *Historia y psicoanálisis*, 117.

*Primera ausencia: la del cuerpo*

El cuerpo es el grado cero en el que se organiza el plano representacional, tanto como la superficie de inscripción y de significación de la experiencia.<sup>6</sup> Ante la pérdida del cuerpo, tememos el derrumbe de nuestro universo; no se diga ante el pensamiento de la pérdida del propio cuerpo. La pira funeraria es un cuerpo que representa al ausente, al finado, pero en esta representación se construye continuidad, eternidad, algo imposible para el cuerpo humano.

Trabajar las exequias, a partir de las piras y relaciones, es jugar metafóricamente con todo aquello que está ausente. Como planteó Pierre Fédida (1978), la ausencia es la causa de toda escritura y yo agregaría, de la producción de todo documento de cultura.<sup>7</sup> Francisco de la Maza publicó, en 1946, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, texto que ahora me sirve como lienzo para analizarlo a la luz del vacío: el vacío que deja un cuerpo que merece una ceremonia de exequias, pero también de los vacíos historiográficos con que él se encontró en su construcción de la pira funeraria novohispana. Incluso, de los vacíos que dejaron las imágenes de los catafalcos, separadas de las relaciones de exequias para las cuales se realizaron y los que quedan entre las imágenes de los bocetos de las piras y las imágenes que, se supone, corresponden a su realización final. “La historia debe dar la impresión de ser el desarrollo de una razón, y de una razón a la que todo historiador se apegue para hacer creer que es ‘la nuestra’”.<sup>8</sup> De este modo, Michel de Certeau elabora una reflexión sobre

6. Derek Humphreys y François Pommier, “El cuerpo en la cura. Movimientos transfe-renciales e intrincación pulsional”, *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental* 19, núm. 4 (2016): 630-646, <https://www.redalyc.org/journal/2330/233050462004/html/>

7. Fédida, *L'absence*. Si bien, el potencial de la ausencia se ha explorado de modo mucho más patente en el psicoanálisis, su escritura, la escucha del paciente y la posibilidad de abundar en las metáforas, Georges Didi-Huberman, por ejemplo, elabora estas nociones en *Lo que vemos, lo que nos mira*, a fin de vincular la pérdida del objeto del deseo (una ausencia) con las posibilidades creativas y hermenéuticas que entraña esa separación y lo que el sujeto desarrolla para paliar esa ausencia. En relación con lo planteado por Michel de Certeau en *Historia y psicoanálisis*, el tema de la ausencia se vuelve aún más productivo para el historiador (Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* [Buenos Aires: Manantial, 1997]).

8. De Certeau, *Historia y psicoanálisis*, 119. Eso “nuestro” puede reflexionarse a la luz de lo que plantea François Hartog en *De los antiguos a los modernos, de los modernos a los salvajes: para una historia intelectual de Europa*, trad. Norma Durán (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 2015), en donde traza una historia intelectual de los términos (opuestos pero necesarios el uno al otro) *antiguo y moderno* y de cómo lo antiguo

el modo en que construimos una narrativa satisfactoria y, ciertamente, hegemónica, sobre lo que consideramos nuestras historias fundacionales. Es a partir de la necesidad de llenar vacíos que se levantan las narrativas.

Ahora bien, con *De la Maza*, como con cualquier autor, es pertinente, siempre que se plantea una aproximación historiográfica, preguntarse cuál era su aparato de pensamiento. ¿Desde qué recursos epistémicos construye *De la Maza* sus objetos y sus contextos? ¿Tenía en mente una idea de historia en la cual las piras funerarias fueran significantes? Sin duda, podríamos afirmar que *De la Maza* fue partícipe de diversas concepciones respecto del quehacer histórico. Por un lado, decidió enfocar su atención en cuestiones particulares a las que la historiografía del arte mexicano no les había dado atención. En un medio intelectual en el cual las historias generales señoreaban, *De la Maza* es una excepción.

Cabe recordar que Francisco de la Maza conoció a Justino Fernández y a Manuel Toussaint, dos figuras señeras en la producción historiográfica del arte mexicano. En 1948, Toussaint publicó su *Arte colonial de México*. Esta obra, junto con *Arte precolombino de México y de la América central* (1944) revelan una voluntad de crear una historiografía abarcante, panorámica de cada uno de los periodos en que pedagógicamente se dividía la historia del arte mexicano. *De la Maza* es, en este sentido, un investigador particular: dirige su atención a cuestiones muy puntuales de su interés. Esta visión que trasciende por mucho la de las grandes narrativas aporta no sólo una visión curiosa y personal erudita, sino la posibilidad de aproximarnos a materiales que no habían atraído la atención de los investigadores, centrados sobre todo en pintura, escultura y arquitectura. De la mano de *De la Maza*, la gráfica que representa piras funerarias encontró un nicho, junto con las reflexiones emprendidas en torno al arte efímero.

Una plataforma, quizá indispensable, es específicamente la del formalismo. Una historia del arte como historia de los estilos y de las formas, cuya raigambre se encuentra en Wilhelm Worringer, en Heinrich Wölfflin y en Alois Riegl,

---

se convierte en ajeno y lo ajeno encuentra relación con lo periférico o lo bárbaro. Por eso, De Certeau, como Gadamer en su momento, plantea la necesidad de instaurar una razón que nos parece estable, en tanto forma de explicación del mundo y, en tanto la reconocemos, la vemos como “la nuestra”. Esto también puede relacionarse con la instauración de términos que, históricamente, van adquiriendo un peso cada vez mayor en el marco de la constitución de una disciplina o de un saber, como por ejemplo, *estilo*. Y estos términos serán producto de elaboraciones de la Europa occidental, pero su uso en otros ámbitos tendrá consecuencias relevantes, sobre todo en la reformulación de los argumentos fundacionales o de origen, cuando resulta que no son “tan nuestros”.

animó el inventario, le dio sentido a un ordenamiento cronológico que, en *De la Maza*, permite apreciar un desarrollo de la arquitectura efímera y ponderar sus logros e, incluso, experimentos que no eran viables en la arquitectura perdurable. Esta moderna formulación vienesa, surgida a partir de la sexta década del siglo XIX, anima de manera incontestable la idea de historia del arte que elabora De la Maza en *Las piras funerarias*.

Podemos decir que el trabajo de Francisco de la Maza estuvo impulsado por el deseo de registro: inventariar, catalogar para construir conocimiento de los objetos y, por ende, de quienes los produjeron. A De la Maza le interesaba también elaborar genealogías para explicar la presencia de ciertas manifestaciones, como los catafalcos, aproximarse a expertos que le aportaran testimonio (su comunicación con José Toribio Medina o Millares Carlo, por ejemplo) y a la recuperación de anécdotas que influyeran en el tejido de una historia hecha, como todas, a partir de barruntos, pero de una historia que buscaba la verdad (esa narrativa que, a juicio de Michel de Certeau, constituye una razón que es “la nuestra”). Esto revela un uso consciente del pasado, un deseo de vinculación con una tradición específica —en este caso, la tradición occidental de cuño grecolatino. Al mismo tiempo, también se trasluce una intención de erudición; para De la Maza, la erudición es un principio epistémico: al producir su texto, produce también un conocimiento encuadrado en su noción de historia y elaborado por una trama narrativa que recurre a un vocabulario específico.<sup>9</sup>

Baste con leer las primeras líneas de *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* para entender que las piras efímeras levantadas en los reinos de la monarquía hispánica se concibieron como monumentos, émulo de los erigidos por Aquiles para Patroclo, o por Príamo para Héctor, después de humillarse para reclamar su cadáver ante el aqueo. En esta afirmación subyace la lectura atenta de *La Ilíada*. De la Maza nos cuenta incluso que Platón estimó

9. El vocabulario específico del que se fue haciendo la historia del arte —prácticamente desde Vasari, dos siglos después con Winckelmann y, después, cuando se convirtió en una disciplina académica en el siglo XIX—, también constituye un tesoro “de gremio”, que remite a la iniciación en un arte interpretativo y que requiere de ciertas competencias. Como planteaba Donald Preziosi en 1998, Winckelmann reinventa una historia del arte que no se puede entender sin las aportaciones de Vasari, aun cuando los contextos históricos que sostuvieron a ambos autores hayan sido radicalmente distintos. Ambos se adscriben a una tradición y ambos buscan legitimarse en esa pertenencia, tanto como legitimar procesos específicos de su tiempo, al inventar un “origen clásico” que para cada uno será, sin duda, distinto (Donald Preziosi, “Art as History”, en *The Art of Art History: a Critical Anthology* [Oxford: Oxford University Press, 1998]).

importante reglamentar la erección de túmulos, al recomendar en ello “sencillez y buen gusto”. Esta misma sugerencia estaría presente siglos más tarde, en la real pragmática del 22 de marzo de 1693, que pedía no excederse en lujo ni incurrir en gastos excesivos, en específico tratándose de las exequias reales. Esto de que “los difuntos se han de llorar con moderación” fue un tema reiterado desde tiempos de Felipe II que, como es evidente, fue obviado en los reinos de Indias.<sup>10</sup> Lo que es importante notar es que De la Maza lanza un marcador que siempre cae en el mundo considerado por la historiografía occidental como clásico, y esa raigambre, avalada por la literatura, se convierte en autoridad.<sup>11</sup> “Lo clásico es una verdadera categoría histórica porque es algo más que el concepto de una época o el concepto histórico de un estilo, sin que por ello pretenda ser un valor suprahistórico”.<sup>12</sup>

La plataforma desde la cual concibió De la Maza su aproximación a las piras funerarias es la del recuento estilístico y la documentación de los cambios de estilo en el tiempo. Por esta estructura podemos decir que *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* es un documento que no sólo constituye historiografía, sino que es en sí mismo historiográfico: forma parte de una producción textual del pasado, en tanto configura una idea de temporalidad y comporta expectativas de parte del autor. Esto quiere decir que, además de los rasgos de temporalidad que se puedan descubrir en su obra, la relación que el trabajo de De la Maza encuentra con la historiografía de su tiempo implica una concepción que trasciende lo onmicomprensivo de las historias generales —o peor aún, “universales”— del arte.<sup>13</sup>

10. En varias relaciones de exequias reales se hace hincapié en la necesidad de atender el texto de la real pragmática que previene del gasto excesivo. Desde tiempos de Felipe II se había insistido en la moderación del gasto en cera para las velas.

11. En este sentido, siempre conviene releer el juicio que formula Hans-Georg Gadamer respecto del concepto de lo clásico. También puede leerse, de manera sucinta, en Rosa López Torrijos en “Estilo. Concepto histórico y uso actual”, en *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana siglos, XVI-XVIII* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Fomento Cultural Banamex/Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura/Banco de Crédito del Perú, 2004), 199-206. Véase, Hans Georg Gadamer, “El modelo de lo clásico”, en *Verdad y método*, vol. I (Salamanca: Sígueme, 1993), 353-360.

12. Gadamer, “El modelo de lo clásico”, 356.

13. De la Maza brindó atención a “artes menores” como la gráfica y los monumentos efímeros; si pensamos en *Las piras funerarias* como un texto conformador de una narrativa que busca

La base de fuentes que permite a De la Maza referirse a la Antigüedad grecolatina es la literaria y no en sentido estricto la documental, como ya se ha señalado, mientras que resuelve la continuidad de la práctica de erigir piras en el mundo ya cristianizado, valiéndose de dos párrafos en los cuales explica que, dado que la Iglesia no permitía la cremación de los cuerpos, los túmulos adquirieron un estatuto meramente simbólico (tanto de la ausencia del cuerpo vivo como del despojo) y edificante de una idea de continuidad a partir de la mística de la institución a la que el finado pertenecía (trátese ya de la Iglesia, ya de los poderes temporales).

Algo muy significativo se detecta en la siguiente afirmación: “el Barroco las imaginó [se refiere a las piras] como muebles monumentales, juguetes arquitectónicos increíbles que gritaban, más que recordaban, no tanto la memoria del difunto, sino su segura gloria en este y en el otro mundo”.<sup>14</sup> Es entonces que se identifica en el autor la creencia en una estructura histórica que funge, desde antaño, como explicación y que no es otra cosa que la famosa partición de la historia del arte, como si se tratara de una línea continua, en periodos elaborados con fines pedagógicos; épocas que se identifican con estilos: Renacimiento, Barroco, Romanticismo, etc. La manera de historiar de De la Maza implica necesariamente recurrir al estudio monográfico, aun cuando puede permitirse el género epistolar para dar mayor ligereza a su texto, como ya lo planteó Justino Fernández.<sup>15</sup> De la Maza perteneció a un ámbito intelectual que ponderaba la escritura fina y correcta en la que se deja ver el trabajo de observación atenta, motivado por la curiosidad, que lleva al autor a realizar una pormenorizada investigación, hasta los más nimios detalles, para conferir a su argumentación un valor de verdad. A esto volveré más adelante. Lo que me interesa ahora es señalar que De la Maza, el alumno a quien Manuel Toussaint le augurara éxito profesional en sus años tempranos, perteneció a una cadena de enseñanza que construyó a la historia del arte como disciplina en México: ahora bien, este proceso no careció de la mística de las personalidades; De la Maza, según lo presenta Fernández, es un heredero de los intereses y la potencia investigativa para acometer el estudio de un arte denominado colonial y esta transferencia de poder se lleva a cabo al encontrar a alguien con las características necesarias

---

la continuidad histórica, quizá este impulso sea uno de los que comparte con otros autores de su tiempo.

14. De la Maza, *Las piras funerarias*, 12.

15. Fernández, “Francisco de la Maza, historiador del arte”, 30.

para convertirse en una autoridad: “La autoridad no se otorga, sino que se adquiere, y tiene que ser adquirida si se quiere apelar a ella. Reposa sobre el reconocimiento y, en consecuencia, sobre una acción de la razón misma que, haciéndose cargo de sus propios límites, atribuye al otro una perspectiva más acertada”.<sup>16</sup> Así como del mundo clásico, la legitimación viene de la reconocida pertenencia a una tradición de pensamiento y de escritura. Michel de Certeau plantea que “la historiografía se convierte entonces, en la narración de un poder. Aún más, es una narrativa que tiene poder ya que articula, de acuerdo con un orden establecido, las zonas marginales que huyen de las normas explícitas de una sociedad”.<sup>17</sup> Sin duda, las deudas deben ser reconocidas; no obstante, la relectura de las obras de nuestros maestros siempre estará necesitada de crítica.

En la actualidad, se debate la pertinencia de la utilización de los estilos, no sólo como designaciones con fines pedagógicos y memorísticos, sino para evitar la formulación de explicaciones a partir de una suerte de desenvolvimiento hegeliano de la idea de la Forma. A este respecto, es muy útil la relectura del texto de Rosa López Torrijos,<sup>18</sup> quien afirma que el concepto de estilo pertenece a un ámbito absolutamente restringido a la cultura occidental; en particular, al arte europeo, y que sus aplicaciones indiscriminadas a otros ámbitos regionales han causado toda suerte de problemas que, hoy día, se analizan y debaten a la luz de la historiografía de los estudios decoloniales. El estilo, un concepto que pasó de la retórica clásica y el arte de la escritura a las artes visuales, se convirtió en un instrumento genérico para designar una manera de hacer las cosas. Las particularidades regionales (y no sólo de las formas) en términos de contexto, de apropiaciones, de ideas de centro y periferia, que han sido cuestionadas por la historiografía contemporánea, me obligan a reparar en la recurrencia que Francisco de la Maza hace a estas etiquetas, pero no sólo por la frecuencia con que las utiliza, sino por el poder que les confiere en tanto estructuras que de manera implícita se antojan inmutables. Al releer a De la Maza, debemos estar al tanto del peligro de las concesiones de autoridad basadas en el cuño “clásico” y también, en los esencialismos.<sup>19</sup>

16. Gadamer, “Los prejuicios como condición de la comprensión. A) Rehabilitación de autoridad y tradición”, en *Verdad y método*, 347.

17. De Certeau, *Historia y psicoanálisis*, 119-120.

18. López Torrijos, “Estilo. Concepto histórico.”

19. No puedo evitar referir el texto que en 1915 escribiera José Ortega y Gasset sobre *La voluntad del Barroco*. Desde luego anclado en la tradición de la *Kunstwollen* de Riegl (*Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* (Viena y Leipzig: W. Braumüller, 1903), el

Se debe considerar, asimismo, que la finalidad de las piras es, en el “Barroco”, la de perpetuar la gloria de un personaje, en función de sus cualidades individuales no reflejadas, sino construidas por el programa emblemático, pero también de su garantía de eternidad en función de la pertenencia de ese finado a una corporación (la Iglesia, la estructura de la monarquía). La continuidad elaborada simbólicamente, a pesar de la fisura que representa la muerte de un miembro de la corporación (máxime si se trata de un jerarca), puede analizarse a la luz del planteamiento de Louis Marin en “Poder, representación, imagen”, en donde, a partir del deíctico “esto es mi cuerpo” —deíctico instaurativo, por un lado, de la ontología de la carne de Cristo vuelta hostia consagrada y, por otro, de la ausencia que hace posible esta transmutación— adquirimos conciencia del poder de la representación, sobre todo en el terreno de la política de antiguo régimen: “la representación, el dispositivo de la representación, produce su poder, se produce como poder”.<sup>20</sup> Este poder consiste, como he señalado, en materializar el cuerpo ausente, de manera simbólica (incluyendo o no la efigie del finado) pero, en particular, en darle a ese cuerpo físico desaparecido la investidura de las virtudes mediante el programa emblemático que construirá la memoria del sujeto.

### *Segunda ausencia: la de la pira*

No es reiterativo en este momento recordar que la pira funeraria es un monumento efímero. La conocemos en virtud de los dibujos o grabados, cuando se hicieron y se conservaron, o bien, las imaginamos a partir de las minuciosas descripciones que elaboran los relatores de las exequias. Esas palabras que,

---

texto de Ortega también recuerda la noción de la visión de mundo o *Weltanschauung*, concepto introducido por Dilthey en la *Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*, pról., epílogo y notas, Eugenio Imaz (Ciudad de México: s.i, 1949). En “La voluntad del barroco” Ortega habla de El Greco como el pintor en donde todo se transforma en gesto, en *dynamis*. Concluye que: “El giro es inmejorable; en esto consiste lo que hoy, y por lo pronto, nos interesa más del arte barroco. La nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse”, en José Ortega y Gasset, “La voluntad del Barroco”, *Arquitectura: Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, núm. 22 (1920): 33-35.

20. Louis Marin, “Poder, representación, imagen”, *Revista de Historia Intelectual* 13, núm. 2 (julio-diciembre de 2009): 136.

por lo general, primero describen la forma y proporciones del mueble (altura, número de escalones, número de cuerpos, cantidad de velas empleadas), después ofrecen pautas para recomponer el programa emblemático (esa piel simbólica de la arquitectura efímera). Es el lector el que concreta, en función de su acervo imaginario.

Hasta antes de *Las piras funerarias* no existía una recopilación cronológica de estos monumentos efímeros. De la Maza, pese a que advierte que su recopilación no es exhaustiva, aligera el trabajo y la propone: se concentra en las imágenes de los catafalcos que pudieron ser grabados o dibujados y, en varias ocasiones, cuenta para el armado de su línea cronológica con el boceto del proyecto de la pira y no con el registro de la pira final (mismo que, en ocasiones, probablemente nunca se hiciera, de no existir el presupuesto y/o el tiempo necesarios), es decir, la que se lució en el transepto de algún espacio religioso.

Desde el punto de vista historiográfico, es importante reconocer esta ausencia, es decir, la de una concreción “final” de la pira, pues conocemos las imágenes de éstas a partir de proyectos que indican, mediante espacios vacíos, el sitio de los sonetos, de las dedicatorias, elogios o epigramas; contamos, en la recopilación efectuada por De la Maza, con ejemplos de imágenes que muestran sus tarjetas vacías. Esto abre un campo de investigación en verdad vasto: ¿existe la imagen que subsana ese vacío entre la del proyecto y la de la realización final? En el caso de la pira diseñada para el arzobispo Rubio y Salinas en 1765, sí. De la invención de Miguel Cabrera, acusado en varias ocasiones de tener mal gusto por parte de De la Maza, la imagen que aparece en *Las piras funerarias* muestra un catafalco “que parece un moderno pastel de cumpleaños”, pero que presenta escaso tratamiento de perspectiva, como se puede observar por la presencia tan sólo de una línea frontal de velas en cada cuerpo. Al centro de la invención, una tarjeta vacía de forma circular (una especie de *punctum* que capta la mirada, en términos de Roland Barthes),<sup>21</sup> tan vacía como las que sostienen las figuras alegóricas de las esquinas del primer cuerpo. En la imagen que se conserva en el Archivo Histórico de la Compañía de Jesús vemos una versión del catafalco mucho más trabajada: la disposición de las figuras del primero y del tercer cuerpo se ha modificado ligeramente; hay un mayor detalle en el diseño de los elementos arquitectónicos, hay profundidad, gracias a la representación de las velas de las caras laterales de la máquina funeraria y a la insinuación de las espaldas

21. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1989).

de las figuras de la cara del monumento que permanece oculta al espectador y, sobre todo, las tarjas ostentan ya sus textos. De cualquier modo, no sabemos si, respecto de esta imagen que consideramos más completa y por ello, de manera inconsciente, más “fiel”, todavía hubo variaciones en el montaje final. Nunca lo sabremos, debido a la condición de ausencia de una pira (figs. 1 a 3a y b).

¿Qué hace que una pira sea digna de recordarse para De la Maza? ¿Cuál es su criterio para realizar la recopilación y el registro? Si bien, no duda en señalar las audacias técnicas, lo que en realidad le parece un indicador de memoria es la sobriedad y el “buen gusto” que exhibe un aparato a partir de su registro icónico. Ese “buen gusto”, sin duda, se construye a partir del túmulo imperial de Carlos V, elaborado por Claudio de Arciniega y relatado por Cervantes de Salazar. Se hace patente a partir de apreciaciones tales como la del “pastel de cumpleaños” que ideara Cabrera para el arzobispo Rubio y Salinas, pues el error del pintor, a juicio de De la Maza, fue creer que su obra era de orden dórico, sólo por haber incluido triglifos y metopas en el primer cuerpo. Para De la Maza, Cabrera es un pintor “que cautivó la devotería de los siglos XVIII y XIX”<sup>22</sup> y es más que obvio el desdén que el autor manifiesta al emplear estas palabras. Si bien, a pesar de que no le guste, Cabrera fue un pintor famoso y su nombre recordado, con lo cual merece entrar en el recuento del potosino, lo mismo que la pira de Isabel de Farnesio: “Esta obra tiene más idea arquitectónica que la anterior, a pesar de esos candelabros salomónicos de las esquinas que casi vuelan en el vacío y del mal gusto de Cabrera, puesto de relieve una vez más”.<sup>23</sup>

De la Maza señala que, guardando respeto al nombre de los artistas insig-nes, a partir del Renacimiento, los catafalcos y monumentos funerarios fueron diseñados y construidos por los artistas más renombrados de la época, en cada localidad. A los nombres de artistas como El Greco, Velázquez o Churriguera, De la Maza asocia los de los más grandes poetas como Cervantes o Góngora. El nombre de quien propone el diseño de la pira, o se admira de su construcción, será un factor determinante para que De la Maza decida hacer mención a uno de estos monumentos efímeros; el nombre famoso, relacionado con una factura de esta naturaleza, la convierte en digna de ser recordada.

Por último, no se debe olvidar que en la noción de historia de De la Maza, las rarezas o curiosidades merecen ser consignadas. De esta manera, incluye el dibujo que hiciera Pedro de Arrieta en 1696 de la pira de Mariana de Austria,

22. De la Maza, *Las piras funerarias*, 107.

23. De la Maza, *Las piras funerarias*, 112.



1. Pira funeraria diseñada por Miguel Cabrera para el arzobispo Rubio y Salinas. Dibujo de Miguel Cabrera, grabado de Manuel Villavicencio, construcción de José Mariano Navarro. Instituto Libre de Filosofía y Ciencias, A.C. Biblioteca Eusebio F. Kino, Fondo José Gutiérrez Casillas, clasificación C. de I. /v. 209/21.

2. Pira funeraria diseñada por Miguel Cabrera para el Arzobispo Rubio y Salinas. Detalle de la tarja central ya con el texto incluido. Fondo José Gutiérrez Casillas, S.J. de la Biblioteca Eusebio F. Kino. Instituto Libre de Filosofía y Ciencias, A.C.



tanto como la pira levantada en honor de Carlos II por el pueblo de Coatepec. De ésta, dirá De la Maza que “es conmovedora por su ingenuidad”. La torpeza del dibujo y la inclusión de elementos que el autor considera “resabios de dibujo indígena de códice”. Incluso, lo indígena se convierte en adverbio (“indígenamente”) para designar un estilo general en donde campea la Muerte, a la manera *naïf* en que se aderezan los altares en honor de los Fieles Difuntos en noviembre.<sup>24</sup> “La nota española está solamente en las *correctas* inscripciones latinas, dictadas por el pequeño fraile tonsurado que celebra, al pie de la pira, el oficio de difuntos”.<sup>25</sup> Subrayo la palabra “correctas”, vinculada con “la nota española”, lo que hace todavía más patente que el tratamiento indígena del resto de la imagen queda fuera de la narrativa de la estilística occidental; sin embargo,

24. De la Maza, *Las piras funerarias*, 62-63.

25. De la Maza, *Las piras funerarias*, 63 (Las cursivas son mías).

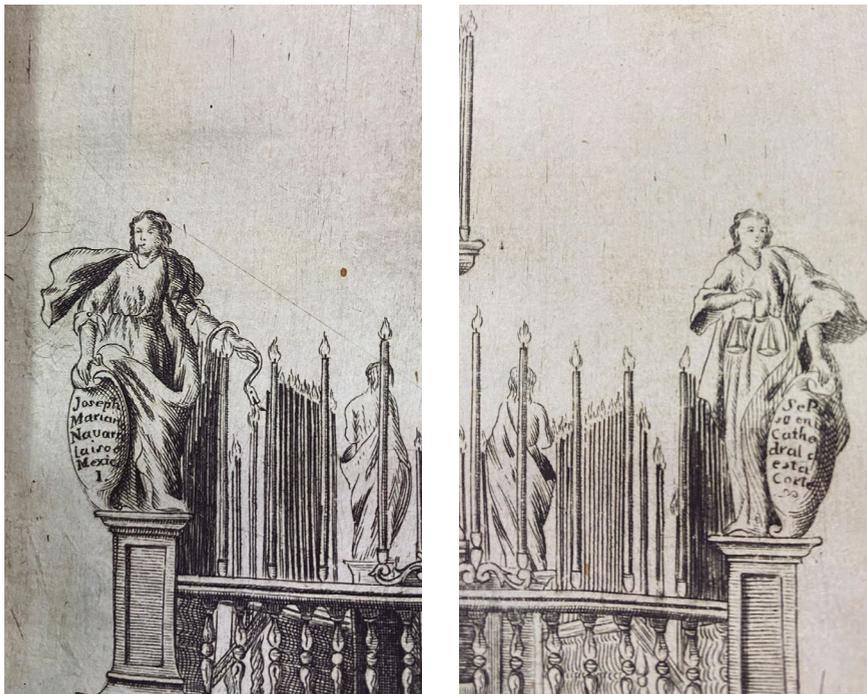
la incorrección se disculpa con ingenuidad (prima la idea del indígena como un niño que debe ser tutelado y que absorbe las formas occidentales con las deficiencias propias de quienes están al margen de la hegemonía europea). No obstante, la pira tiene, a decir de De la Maza, la virtud de la honestidad: “Es un túmulo *verdaderamente* fúnebre, con la angustia de la muerte presente, *sin vanidades arquitectónicas ni decorativas*, aunque lleve el trágico e irremediable tono de fiesta con que se ponen en México los puestos de calaveras de azúcar de los días 2 de noviembre”.<sup>26</sup> Esta enunciación no debe pasar desapercibida, pues está cargada de una herencia historiográfica casi tan antigua como la propia pira que se describe. Claudio Lomnitz hace importantes apuntamientos respecto de esta idea de continuidad cultural que se tiene en México a partir de lo que denomina “el tótem nacional”, es decir, la Muerte misma.<sup>27</sup>

### *Tercera ausencia: la historiográfica*

La historia del arte como disciplina ha cambiado mucho desde la publicación de *Las piras funerarias*. Un acercamiento reflexivo a este testimonio historiográfico puede abrir nuevas lecturas y resignificar las contribuciones de hace 76 años. Vuelvo a la pregunta: ¿cuál es el aparato epistémico de De la Maza? Ya hablamos de la historia de los estilos y de las formas, de los nombres insignes que hacen a los objetos dignos de recordarse, de la rareza de las imágenes conservadas, del sesgo literario como fuente privilegiada, aunque no única, y de la estructura del texto que, después de anclar la tradición en el mundo grecolatino, abunda en la composición genérica de una pira. No podemos dejar de lado que De la Maza también apela a los criterios del gusto de cada época. A partir de testimonios precisos, consigna un aumento gradual de la exuberancia de los túmulos, hasta apuntar la decepción que experimentó el público cuando vio la sencillez extrema de la pira tributada a Carlos III, es decir, un túmulo adusto que recuerda un monumento romano, de líneas rectas y carente de toda la volatilidad propia de los catafalcos del periodo anterior. La pira de Carlos III se apega a los cánones de lo clásico, estimados así por De la Maza, es decir, del buen gusto, pero carece de las particularidades que agradan al público novohispano.

26. De la Maza, *Las piras funerarias*, 63 (las cursivas son mías).

27. Claudio Lomnitz, *Idea de la muerte en México* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006).



3. a y b. Pira funeraria diseñada por Miguel Cabrera para el arzobispo Rubio y Salinas. Detalles de la línea de velas. Fondo José Gutiérrez Casillas, S.J. de la Biblioteca Eusebio F. Kino. Instituto Libre de Filosofía y Ciencias, A.C.

El debate entre la existencia de un “gusto del país”, como se dice en varias relaciones de exequias, y la sencillez recomendada por Platón en *La República*, se hace presente a lo largo de la obra: aunque De la Maza recurre a citas precisas para ponerlo sobre la mesa, no cabe duda de que da cauce a una preocupación personal y esto se antoja, quizá, como una contradicción si se atiende a una de las primeras afirmaciones en el apartado correspondiente a los túmulos funerarios que se hicieron en México: “Las piras funerarias mexicanas fueron, en general, un trasunto de las españolas”,<sup>28</sup> afirmación seguida de un enunciado en el que destaca que “a veces” se hicieron piras sumamente originales. En toda esta construcción hay testimonios, mas no elaboraciones a partir de la heurística,

28. De la Maza, *Las piras funerarias*, 13.

que nos permitan hoy contar con una indagación de De la Maza respecto de la aparición y existencia de un gusto particular del reino de Nueva España o de alguna localidad más específica, quizá a la manera en que sí la concretó Justino Fernández, años después, en sus tres libros sobre estética del arte mexicano.<sup>29</sup> Si las piras mexicanas, como plantea el potosino, hubieran sido sólo un trasunto de las peninsulares, habría que contrastar la afirmación con los propios testimonios que trae y que perseveran, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII, en la existencia de un gusto estragado por un excesivo amor al artificio, lo que lleva a desestimar la sencillez.

La utilidad del estudio de las exequias y sus manifestaciones es otro factor que nos permite un acercamiento crítico a la escritura de De la Maza. Se refiere a la “bibliografía funeraria” como algo que “produce un tedio incontenible” a primera vista. Para el historiador, no obstante, es de utilidad por la cantidad de nombres y biografías que contiene, así como de “datos desconocidos” (una vez más, De la Maza pondera la rareza). El potosino sostiene que “hablar de las virtudes de un Carlos II, o de un Carlos IV, o de una María Luisa de Parma es decir ya su absoluta inutilidad”. Y es aquí donde encuentro una oportunidad para meter la cuña del análisis historiográfico crítico y traer a colación que, hoy día, no es de menor importancia contrastar la estulticia o lo gris de un personaje histórico contra su pomposa construcción simbólica en el cuerpo de la pira. De hecho, esto hace eco de los postulados de Louis Marin, cuando hablaba del poder de la representación: es ésta la que se instituye en tanto dispositivo de poder, el cual permite paliar las amplias brechas que existen entre la realidad y el deseo, entre la personalidad de un monarca y las necesidades de la política de la Monarquía.<sup>30</sup>

La representación en las exequias es, como se ha señalado en otras ocasiones, una oportunidad para construir una tersura ficticia (pero deseada) entre

29. Justino Fernández, *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El Retablo de los Reyes. El Hombre* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972).

30. El tema de la ausencia del rey en los reinos americanos ha sido abordado por diversos autores como Víctor Mínguez, Nelly Sigaut, Inmaculada Rodríguez Moya, Juan Chiva Beltrán y Óscar Mazín, principalmente. No es mi intención aquí referir a esta historiografía, que es vasta y requeriría de mayor contextualización. Puede verse, por ejemplo, el libro editado por Óscar Mazín y José Javier Ruiz Ibáñez, *Historia mínima de los mundos ibéricos* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2021), así como Mazín, ed., *Representaciones de poder en las sociedades hispánicas* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2012).

las corporaciones y los poderes;<sup>31</sup> teje un horizonte de expectativas, aspecto que pasa inadvertido para De la Maza en pro de un afán de ver en el documento histórico elementos de verdad o falsedad, como él mismo previene al lector, al decirle que sea cauto cuando se aproxima a las relaciones de exequias o a las oraciones y sermones fúnebres, “pues muchas veces son una serie indigesta de elogios inmerecidos o falsos”.<sup>32</sup>

¿Qué utilidad tiene la bibliografía funeraria para los historiadores del arte a juicio de De la Maza? Lleva “los nombres de los mejores artistas de cada época, arquitectos, pintores, escultores y orfebres que hacían las piras, así como los grabadores que las dibujaban”.<sup>33</sup> Esta apreciación es sumamente significativa para comprender la episteme del potosino y la tarea del historiador del arte: a más de estudiar las formas en progresión cronológica, relacionarlas con nombres específicos en cada región es una tarea fundamental. Esto revela una concepción de la historia del arte como una sucesión, no sólo de estilos, sino de firmas que van formando hitos, registros de memoria que constituyen la cientificidad del discurso producido. Las firmas son testimonios de la verdad del acontecimiento que se reconstruye a partir de barruntos, huellas borrosas que se interpretan como indicadores indiscutibles de que hubo una presencia. A este respecto, Michel de Certeau se refiere a la huella, siempre, como la huella de otro, como un testimonio inaccesible que, a la vez, permite fantasear en torno a cómo fue. No obstante, para De la Maza no cabe esa posibilidad de ficcionalización.<sup>34</sup> Su historia es una producción de verdad.

De la Maza se propone explicar en qué consistían las ceremonias de exequias en las que las piras se veían involucradas y da como ejemplo largas citas

31. Puede leerse sobre la tersura ficticia en las relaciones entre poderes en Alejandro Cañeque, “De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Indias* 64, núm. 232 (2004): 609-634. De igual manera en Alejandro Cañeque, *Un cuerpo de dos cabezas. La cultura política del poder en la Nueva España. Siglos XVI y XVII* (Ciudad de México: Ediciones EyC, 2018). También puede verse en diversos artículos publicados en Óscar Mazín, ed., *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas* (Ciudad de México: El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 2013).

32. De la Maza, *Las piras funerarias*, 20.

33. De la Maza, *Las piras funerarias*, 21.

34. Para De Certeau, el orden del discurso producido por el historiador es el sentido hecho posible por la ausencia. “La escritura historiográfica crea a-topías. Abre no-sitios (ausencias) en el presente. A veces, organiza sistemáticamente puntos de huida en el orden de los pensamientos y de las prácticas contemporáneas. Se coloca, entonces, del lado del sueño”, en De Certeau, *Historia y psicoanálisis*, 120.

textuales de algunas relaciones de principios del siglo XIX. Sin embargo, emite pocos juicios propios. En sus escasas notas al pie, *De la Maza*, no obstante, ofrece una clave para elucidar su proceso heurístico: al hablar de los artistas como Andrés de Concha y de los elogios de que eran objeto, abre un pie de página para explicar que:

Una de las causas, *seguramente*, de la falta de pintura europea en México durante la Colonia, debió ser esta exageración en los elogios a los artistas que venían, que puede encontrarse en todos los libros de la época, y llegando en éste a decir que “se perdía el brío de enviarlas”, y con razón, en vista de lo satisfechos que estaban aquí con lo que había.<sup>35</sup>

A partir de esta afirmación (“seguramente”), *De la Maza* asume dos cosas: la escasa presencia de pintura europea en la Nueva España y la existencia de un ámbito con un gusto formado. No cita referencias; se concreta a decir que estas apreciaciones pueden encontrarse “en todos los libros de la época”. Dada la vasta producción del potosino y de su estatura como productor incansable de discurso en torno al arte mexicano en su tiempo, este tipo de afirmaciones no se observa como omisión o como prejuicio: se eleva al nivel de conclusión científica sobre presencias, ausencias y procesos. Y cuenta con el acuerdo o aprobación de la comunidad letrada que consume su obra.

Al inicio hablaba de la plataforma a partir de la cual Francisco de la Maza construye el conocimiento de las piras. El formalismo remite directamente a los peligros de los esencialismos y de la idea de que el arte, como los seres vivos estudiados por Darwin, “evoluciona”. Al pensar en esencialismos manifiestos (realizados) en las formas, de manera implícita pensamos en la manifestación de la mística de una época. ¿Vemos esto en la obra de *De la Maza*? No de manera patente, pero sí subyacente. Se advierte la expresión de un carácter metafísico, al tratar de concatenar ideas para conseguir continuidad historiográfica y una trama narrativa que, como ya vimos, está fuertemente asentada en lo anecdótico como prueba de verdad. Es probable que, en su sistema, *De la Maza* recurra con fe al método que emplea para encontrar un sentido histórico en la secuencia de piras de diferentes estilos (lo cual da más peso a la exuberancia de los tómulos de la primera mitad del XVIII y a las citas que reproducen juicios de gusto sobre los catafalcos menos adornados a partir de 1789). “La narración se

35. *De la Maza*, *Las piras funerarias*, 21 (las cursivas son mías).

pone a hablar entre contemporáneos. Me parece que *puede* hablar del sentido hecho posible por la ausencia, cuando no hay otro medio más que el discurso”.<sup>36</sup>

Si los libros de honras fúnebres estaban pensados para conocerse en la Península Ibérica, como plantea De la Maza, y es por ello que son pródigos en descripciones, nos encontramos una vez más con que la ausencia produce la escritura: la ausencia física de un rey en todos los territorios acrecienta el poder de la representación.

Francisco de la Maza es uno de los pilares de la historiografía del arte mexicano del siglo xx y, sin embargo, la continuidad de su legado no sólo depende del valor de sus contribuciones y de su vasta producción, sino de que, desde la docencia, estimulemos su lectura y, sobre todo, su actualización. Es gracias a sus lecciones que ahora soy consciente de cuál es mi propia episteme, mi propio aparato para pensar las exequias. Reconozco que la necesidad es la madre de la representación y esto repercute en la convocatoria a artistas de renombre. Me explico: De la Maza arma su recopilación, primero que nada, en términos cronológicos (sentido lineal y evolucionista de la historia y de sus manifestaciones). Después de tejer en pocos párrafos la pertenencia a la tradición grecolatina, procede a reconocer los nombres de los arquitectos, escultores y pintores participantes en las piras americanas que consigna. Es importante, en la construcción del potosino, destacar que las relaciones pueden valer a sus autores el hecho de ganar un ascenso social significativo y, sobre todo, señalar que los elementos que hacen merecer el aprecio del público son justamente esas “patrióticas y entusiastas descripciones” de las piras.<sup>37</sup> Es decir, que no todas las piras funerarias americanas fueron un trasunto de las peninsulares y que podemos reconocer rasgos propios debidos a la necesidad de solucionar de manera simbólica. Y es aquí en donde planteo una construcción diferente, es decir, de la necesidad simbólica a la particularidad.

Traigo ahora una cita de Carlos Molina, a propósito de un artículo sobre la función de Fernando Gamboa en tanto configurador de una idea de México a partir de sus exposiciones internacionales. Parece no tener relación con el tema que me ocupa, pero me parece relevante destacar algunos conceptos:

Jean Cassou [esto se escribía en prensa en 1952] era el conservador del Museo de Arte Moderno de París. En un artículo escrito por él y traducido al español para

36. De Certeau, *Historia y psicoanálisis*, 122.

37. De la Maza, *Las piras funerarias*, 22.

su publicación en México y Francia al mismo tiempo, refiere un “México universal [...] *un país que ha preservado su identidad* [donde] todo el arte es *naïf* y primitivo”. Añade incluso que los frescos de Orozco, Rivera y Siqueiros no son trabajos ordenados por “la corte” (el gobierno mexicano), que no son oficiales puesto que la impronta popular que revelan ha sido la misma ahí *desde hace veinte siglos*. En el mismo tenor, Paul Rivet —director del Museo del Hombre— diría en una nota redactada para la revista *L’Observateur* que los mexicanos están acostumbrados a lo “mórbido”, “cruel” y “macabro”.<sup>38</sup>

Es decir, la identidad que se buscó construir, en los años de la posrevolución, estaba afincada en esos orígenes *cuasi* míticos que se encuentran en el pasado indígena, en donde “todo es *naïf* y primitivo”. Si esto se pensaba en 1952 fuera del país, dentro podemos encontrar también ese tipo de apreciaciones en otros autores. Esta perspectiva continuista no puede pasar desapercibida cuando se reflexiona en lo que Claudio Lomnitz en 2005 propuso, como ya mencioné antes, sobre la Muerte como “el tótem nacional de México”.<sup>39</sup> La idea de la muerte y sus representaciones en el siglo xx obedecen a factores culturales muy distintos que los que dieron origen al entramado simbólico vigente en el mundo hispánico de los siglos xvi al xviii. Sin embargo, señala Lomnitz, la muerte, representada en las calaveras, en el esqueleto, ha sido recurrentemente señalada como omnipresente y festiva, sobre todo en las narrativas del siglo xx, cuando se trataba de encontrar un símbolo tutelar que representara el pasado atávico de una comunidad nacional.<sup>40</sup> Luis Cardoza y Aragón, Juan Larrea, Octavio Paz y el filólogo Juan Lope Blanch, entre otros, constituyen algunos ejemplos de autores que impulsaron esta idea para explicar un *ethos* (*¿pathos?*) mexicano. Se ve en la muerte el corazón de un tipo de nacionalismo.

En la obra de *De la Maza*, las faltas al buen gusto se excusan siempre por lo deleitable que el espectáculo del túmulo encendido resultaba para los asistentes a la ceremonia de exequias, sin que el deleite hiciera perder la solemnidad de la ocasión. Cuando se refiere a la pira poblana del obispo Álvarez de Abreu, *De la Maza* deja ver que su gusto se aviene más a la sencillez y líneas clásicas de piras tan distantes como la de Carlos V y Carlos III, pues el abuso de las curvas

38. Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular visión de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXVII, núm. 87 (otoño de 2005): 117-143, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2005.87.2194>

39. Lomnitz, “Introducción”, en *Idea de la muerte en México*.

40. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, 23.

de las columnas salomónicas, el exceso y complejidad de esculturas e inscripciones constituyen la nota barroca (y, por ende, de mal gusto) que comparten las piras mexicanas con las españolas e italianas.<sup>41</sup> Ese “gusto” retratado por lo que se narra en varias relaciones de honras fúnebres expresa que la población de las ciudades americanas tenía afecto por los programas simbólicos complejos, lo mismo que por las líneas sinuosas y las formas intrincadas.

Ya en los siglos XIX y XX, De la Maza nota una “falta de aliento” cuando aparecen catafalcos cada vez más formularios y sencillos; se refiere a la pira de cuerpos decrecientes con cajones enlutados. Podemos decir que, tanto el afecto por la ceremonia fúnebre (el acercamiento espectacular y público a la muerte) como el que parece ser que se profesaba a la fastuosa pira, se muestran en De la Maza (incluso a su pesar) como totémicos, característicos de una realidad americana que el autor potosino no construye en su libro (no traza contextos particulares), sino que ancla a un desenvolvimiento que el cristianismo hizo posible y que se rastrea, como ya se ha dicho, en la Antigüedad griega y latina (ese paganismo que quemaba los cuerpos para liberar los espíritus). Para De la Maza, el tiempo es el que impone los matices y las variaciones “conforme transcurre, en la composición y adorno de los catafalcos [...] *el sello de la época*, de las formas sociales imperantes en el momento en que se construyen”.<sup>42</sup> Ese “sello de la época” podría percibirse, quizá, como la *Kunstwollen*, concepto desarrollado por Alois Riegl como “voluntad de la forma”. Se insiste aquí en la noción de Worringer (cuyo libro *Abstracción y naturaleza* se tradujo al castellano por Mariana Frenk Westheim en 1953) de la expresión, en la forma, de un carácter metafísico. De la Maza no elabora la noción de ese carácter metafísico; simplemente escribe seguro de que está, y de esto son testimonio las reflexiones que consigna en la conclusión de *Las piras funerarias*. Quizá ese carácter para De la Maza sea el terror a la muerte, “por este horror se oculta a la muerte con monumentos policromados, luminosos, furiosamente ornamentados y rodeados, no del silencio, sino de la viva voz del complicado ceremonial”.<sup>43</sup>

Una lectura detenida de la obra de De la Maza permite, como se ha hecho hasta ahora, reparar en que la historiografía del arte mexicano ha recurrido a los esencialismos como explicación y hoy tenemos la oportunidad de revisarlos a la luz de una conciencia crítica: por un lado, quienes escribimos hoy somos

41. Recuérdese la *dynamis* de Ortega y Gasset.

42. De la Maza, *Las piras funerarias*, 174 (las cursivas son mías).

43. De la Maza, *Las piras funerarias*, 175.

deudores de una tradición, contamos con una plataforma de pensamiento que se formó gracias a esos textos que buscaban continuidades: entre más profundo o arraigado se encuentra un rasgo de cultura es menos necesario explicarlo, puesto que se percibe como esencial.

A 76 años de su publicación, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* todavía nos hace pensar en la importancia de la muerte como tropo (Molina, Lomnitz); la impronta que ha dejado este libro se ve en otras indagaciones como la de Heinrich Berlin y Jorge Luján Muñoz en *Los túmulos funerarios en Guatemala* (1983),<sup>44</sup> quienes, en la primera línea de este libro, plantean que fue De la Maza el descubridor de los túmulos funerarios como tema digno de ser estudiado. Esto, no sólo para América sino para la historiografía española. A quienes trabajamos las exequias, nos toca reconocer que somos herederos de esta historiografía, por lejana que nos parezca: quizá en su momento nos resultó insatisfactoria; tal vez, desde una perspectiva, nos quedó a deber, pero lo cierto es que revisitarla nos permite ponderar un camino, conocer un contexto marcado por preocupaciones específicas y, desde luego, hacer nuevas preguntas desde nuestras propias ausencias. ❀

44. Heinrich Berlin y Jorge Luján Muñoz, *Los túmulos funerarios en Guatemala* (Guatemala: Academia de Geografía e Historia, 1983).