

ANALES DEL MUSEO DE AMÉRICA

XVII/2009



Bandeja de barniz de Pasto, siglo XVII. Audiencia de Quito (Colombia)

Anales del Museo de América

XVII/2009

www.mcu.es
www.060.es



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

NIPO: 551-10-109-4



MINISTERIO
DE CULTURA

Ángeles González-Sinde
Ministra de Cultura

Mercedes E. del Palacio Tascón
Subsecretaria de Cultura

Ángeles Albert
Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Museo de América

Concepción García Saiz (Directora)
Félix Jiménez Villalba (Subdirector)

Directora de la revista

Ana Verde Casanova (Museo de América)
ana.verde@mcu.es

Coordinador

Juan José Batalla (Universidad Complutense de Madrid)
batalla@ghis.ucm.es

Consejo de redacción

Concepción García Saiz
Félix Jiménez Villalba
Leticia Arbeteta Mira
Rosa Becerril Sánchez
Elena Delgado Corral
Encarna Hidalgo Cámara
Beatriz Robledo Sanz
Ana Zabía de la Mata

Consejo asesor

Jaime Cuadriello
(Universidad Nacional Autónoma de México)
Cristina Esteras
(Universidad Complutense de Madrid)
Thomas B. F. Cummins
(Universidad de Harvard, Cambridge)
Viola Köning
(Museo Etnológico de Berlín)
Miguel León Portilla
(Miembro de las Academias Mexicanas de la Lengua y de la Historia)
Krzysztof Makowski
(Pontificia Universidad Católica del Perú)
Ramón Mújica Pinilla
(Instituto Peruano de Estudios Clásicos)
Miguel Ángel Perera
(Fundación La Salle, Venezuela)
Luis Repetto Málaga
(Museo de Artes y Tradiciones Populares. Instituto Riva-
Agüero PUCP)
Michael Smith
(Universidad de Arizona)

Correspondencia

Anales Museo de América
Avda. Reyes Católicos, 6 (junto al faro de la Moncloa)
28040 Madrid
Teléfonos: 91 549 26 41 y 91 543 94 37
Fax: 91 544 67 42
e-mail: muese@mamerica.mcu.es

El Museo de América no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores.

ÍNDICE

	Pág.
Legendas de un artista. A propósito del pintor quiteño Miguel de Santiago	8
Ángel Justo Estebaranz	
La pintura virreinal americana en los inicios de la historiografía artística española	18
Francisco Montes González	
La vida de Santa Rosa de Lima en los lienzos del convento de Santa Catalina de Córdoba (Argentina)	28
Carlos A. Page	
La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808), y la representación del imaginario indianista del siglo XIX	42
Antonio E. de Pedro Robles	
La serpiente de fuego o <i>yahui</i> en la Mixteca prehispánica: iconografía y significado	64
Manuel A. Hermann Lejarazu	
Filología de un “corpus” pintado (siglos XVI-XVIII): de códices, techialoyan, pinturas y escudos de armas	78
María Castañeda de la Paz	
La simbología prehispánica e histórica del Noroeste Argentino y su relación con los cambios paleoambientales	96
Julián P. Gómezgier y Mario A. Caria	
Misiones jesuíticas: el espacio de las máquinas. El factor de la adaptabilidad indígena a los telares mecánicos en la etapa de la pre-revolución industrial (provincia del Paraguay, siglo XVIII)	106
Norberto Levinton	
Los negros en la Cuba colonial: un grupo forzado a la marginalidad social que sufren desprecio, prejuicio y discriminación	112
Ismael Sarmiento Ramírez	
Notas sobre algunas colecciones arqueológicas precolombinas procedentes de Puerto Rico	130
Jorge A. Rodríguez López	
Vida cotidiana en Santiago de Cuba entre dos siglos (XIX y XX)	142
María Teresa Fleitas Monnar	
Un virrey en el ocaso del virreinato peruano: el marqués de Villagarcía	154
María del Carmen Martín Rubio	
Las maderas en los objetos aborígenes cubanos	166
Raquel Carreras Rivery	
Trompetas andinas prehispánicas: tradiciones constructivas y relaciones de poder	184
Mónica Gudemos	
Memoria de actividades del Museo de América en 2009	225
Normas para la publicación de originales	247

Ángel Justo Estebaranz
Universidad de Sevilla

Leyendas de un artista. A propósito del pintor quiteño Miguel de Santiago

Legends of an artist.
About the painter from Quito
Miguel de Santiago

Resumen

Miguel de Santiago es el principal pintor de la escuela quiteña virreinal. Su figura es la que más ha interesado tanto a historiadores como a escritores ecuatorianos desde mitad del siglo XIX hasta la actualidad. Pero la mayoría de los escritos sobre este artista no se han atenido a los hechos reales, sino que se han basado en numerosas leyendas que han enmarañado la comprensión de su vida y de su actividad artística. Este artículo es un análisis crítico de dichas leyendas, comparándolas entre ellas y con las de otros artistas, y refutándolas con documentación inédita sobre el pintor, que ayuda a aclarar su verdadera naturaleza.

Palabras clave: Miguel de Santiago, leyendas, pintura virreinal, Quito.

Abstract

Miguel de Santiago is the main painter of the colonial school of painting in Quito. His figure has interested as much to historians as to Ecuadorian writers from half of the 19TH C. until the present time. However, most of those writings about this artist have not been abided by the real facts; on the contrary, they have been based on numerous legends that have entangled the understanding of his life and artistic activities. This article is a critical analysis of these legends: they are all compared among each other and also among those of other artists. It also refutes them with unpublished documentation about the painter that helps to clarify his true nature.

Keywords: Miguel de Santiago, legends, colonial painting, Quito.

I. Introducción

En todos los países con artistas notables han surgido a lo largo de la historia diversas leyendas sobre su vida, fabulándose también sobre las relaciones que mantuvieron con sus clientes, discípulos y personas de su entorno. El caso de Ecuador, y de Quito en particular, no es diferente a los demás. Sobre Miguel de Santiago, el más importante pintor quiteño de la época virreinal, han circulado las más diversas leyendas. Desde el siglo XIX se ha ido formando en el imaginario del ecuatoriano una idea sobre el pintor totalmente falsa, que lo presentaba como un hombre pendenciero y de carácter iracundo. Consideraciones de esta índole fueron mantenidas incluso por el historiador español Marqués de Lozoya, quien atribuía a Santiago un carácter sumamente violento (Contreras, 1945: 302). Otros autores como Pizano (1926: 9) señalaban que el supuesto carácter iracundo del pintor quiteño se dirigía sobre todo a la nobleza, un asunto que se verá reflejado en anécdotas que posteriormente se comentarán. Este pretendido carácter violento y una supuesta forma de actuar extravagante propiciaron las comparaciones con Benvenuto Cellini, el célebre escultor italiano del Renacimiento¹. Tal leyenda, que contribuyó a consolidar el pintor decimonónico ecuatoriano Joaquín Pinto, presentaba a Miguel de Santiago como un personaje “de capa y chambergo a lo mosquetero”, según revela Puig en un artículo sobre el artista (1933: 25). Si embargo, no faltaron las ocasiones en que se resaltó la supuesta piedad del pintor, como ocurre actualmente en el discurso museológico del Museo de la Ciudad (Quito), donde se califica a Miguel de Santiago de “místico creyente”, algo que desde luego no fue, pues aunque fue devoto de San Agustín, obviamente nunca alcanzó a ser un místico². Relacionada con esta calificación de místico creyente está la aseveración de Pareja Díez-Canseco (1952: 24), quien mantiene que tras la muerte de Mariana de Jesús, Miguel de Santiago comenzó a hacer ejercicios espirituales, aconsejado por el hermano Hernando de la Cruz, siendo entonces cuando los agustinos le encargaron pequeñas obras para el templo. Esta anécdota es, como otras

referidas en su libro sobre el pintor quiteño, una creación del escritor ecuatoriano, carente de cualquier fundamento documental. La falta de rigor al tratar diversos aspectos de su vida provocó que Guzmán Urrero, quien tituló un artículo dedicado al artista quiteño “El pintor violento”, llegase a considerar que el genio de Miguel de Santiago merecía el estudio de un psiquiatra³.

Ha sido precisamente la publicación de una segunda edición del libro de Pareja Díez-Canseco, *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*, realizada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana a fines de 2008, el origen del presente artículo, en el que se analizan las leyendas que han circulado sobre el pintor de la citada monografía, aunque escritor también de diversos trabajos sobre historia ecuatoriana, fue un novelista de éxito, que dio a su publicación sobre Miguel de Santiago un carácter verdaderamente novelesco que parece haber calado hondo en la sociedad ecuatoriana, pues muchas de las leyendas por él ofrecidas se siguen considerando como hechos reales. Es verdad que la primera aparición de este libro en 1952 supuso la primera gran monografía sobre el pintor publicada en el siglo XX, pues los anteriores estudios eran de pequeño formato y trataban sobre aspectos concretos de su obra⁴. Además, el volumen de Pareja Díez-Canseco dotó de un lado humano a una figura escasamente estudiada, de la que se conocían poco más que sus principales obras unidas a unos escasos datos biográficos. Pero la nueva publicación de esta obra en el pasado año tiene el peligro de volver a presentar como ciertas todas estas leyendas ante el lector ecuatoriano, volviendo a arrojar sombras y mitos sobre un artista que cada vez estaba mejor documentado y, por tanto, mejor conocido y valorado. De ahí que sea el propósito de estas páginas rastrear las variaciones de cada leyenda sobre Miguel de Santiago, recogidas en los distintos escritos que han tratado de la vida del pintor, y analizar la gran variedad de matices, todos ellos espurios, de cada una de ellas. A la vez se procura aportar información conocida e inédita sobre el pintor a fin de clarificar definitivamente su vida y parte de su obra.

¹ En este sentido se pronunciaron Campos, F. (1885): *Galería biográfica de hombres célebres ecuatorianos*. Imprenta “El Telégrafo”. Guayaquil, p. 100; Destruge, C. (1903): *Álbum biográfico ecuatoriano*, Tomo I. Tipografía “El Vigilante”. Guayaquil, pp. 183-184; Cevallos, P. F. (1960): “Resumen de la Historia del Ecuador, Tomo II”. En Pedro Fermín Cevallos. *Biblioteca Ecuatoriana Mínima*. Quito, p. 212, y *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias, Artes, etc.* (sin fecha), Tomo XIX. Montaner y Simón. Barcelona, p. 669.

² En la sala dedicada al siglo XVII del Museo de la Ciudad se ha incluido una recreación del taller de Miguel de Santiago, en la que se han dispuesto sendas copias de dos lienzos del claustro de San Agustín, San Agustín se aparece al duque de Mantua y El martirio de los mártires agustinos en África que, como señalamos en nuestro trabajo de investigación sobre dicha serie, no son del maestro, sino de discípulos de su obrador.

³ Urrero, G. (2007): “El pintor violento. Vida y obra de Miguel de Santiago”. En *Cuadernos de Cine y Letras*, Guzmán Urrero Peña. Madrid, s. p. (edición digital). Ortiz Crespo, en la Presentación a la segunda edición de mi monografía sobre la serie de pinturas de la vida de San Agustín del convento de Quito, calificó este artículo como el compendio de todas las invenciones sobre Miguel de Santiago. Véase Ortiz Crespo, A. (2008): “Presentación”. En A. Justo Estebananz, *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito. La serie de pinturas sobre la vida del santo*. Fonsal. Quito, p. 7.

⁴ A él seguiría el clásico libro del padre Vargas, centrado más en los aspectos artísticos de la obra del pintor. Véase Vargas, J. M. (1970): *Miguel de Santiago. Su vida, su obra*. Editorial Santo Domingo. Quito.



Figura 1: Miguel de Santiago. Dibujo de Garcés reproducido en el artículo que Juan León Mera dedicó a Miguel de Santiago (1861).

II. Vida y leyendas de Miguel de Santiago

Antes de abordar las leyendas sobre el artista conviene introducir brevemente la vida y obra de Miguel de Santiago, el principal pintor de la Real Audiencia de Quito⁵. Nacido hacia 1633, su actividad artística transcurrió durante la segunda mitad del siglo XVII, muriendo a comienzos de 1706. De raza india e hijo del pintor Lucas Vizuete, pronto tendría bajo su responsabilidad un obrador que funcionó durante medio siglo y que realizó los conjuntos pictóricos más importantes de su época, que le fueron encargados por la iglesia, las órdenes religiosas establecidas en Quito y también por particulares acaudalados. En este obrador trabajaron artistas de muy diversa procedencia, figurando entre ellos su hija Isabel de Cisneros y Alvarado (conocida como Isabel de Santiago) y el esposo de ésta, Antonio Egas Venegas de Córdoba. A ellos se une otro artista relevante entre el público quiteño, Nicolás Javier de Goríbar, del que tampoco se conocen excesivos datos y que igualmente ha sufrido la adjudicación de varias leyendas y también de pinturas ajenas a su estilo. El comienzo de la actividad artística de Miguel de Santiago queda fijado poco antes de 1656, año en que finalizó el monumental conjunto de pinturas sobre la vida de San Agustín, en el claustro del convento quiteño de este nombre. Esta serie le permitiría darse a conocer entre la elite quiteña, tanto religiosa como civil, consiguiéndole importantes encargos en el futuro. Así, en años sucesivos realizaría la *Doctrina cristiana* (en el convento de San Francisco de Quito), el *Alabado* (en el cenobio franciscano de Bogotá) y los *Milagros de la Virgen de Guápulo* (en el santuario seráfico de las cercanías de Quito), entre otras. A estas series unió numerosas representaciones de la Virgen, en su modalidad de Inmaculada Eucarística, y otras de santos y de tema mitológico (*las Cuatro estaciones*). Pero el prestigio que Miguel de Santiago tiene entre la sociedad ecuatoriana ha hecho que se le atribuya una inmensa cantidad de pinturas que nada tienen que ver con su estilo, y que se asociaban al autor por el mero deseo

de poseer obra suya. La verdadera producción del maestro hace gala de una técnica novedosa en la que se abandona y supera el estilo tardomanierista que imperaba en la capital de la Real Audiencia. De esta manera, en sus pinturas se puede apreciar una pincelada más suelta, un mayor dominio de la luz y del colorido y una expresividad más lograda que la conseguida por sus predecesores. Estas características serían asumidas por sus seguidores e imitadores, quienes continuarían pintando según su estilo hasta bien entrado el siglo XVIII.

Durante toda su vida, Miguel de Santiago residió en la población quiteña de Santa Bárbara, barrio cercano a la Plaza Grande, no encontrándose en la documentación protocolaria quiteña más que un viaje del artista a Latacunga, ciudad situada al sur de Quito, en 1662⁶. En esta ciudad permaneció durante poco tiempo, pues se había desplazado para presentar una carta de justicia requisitoria contra Salvador González. De esta manera, la documentación contradice las suposiciones, por otra parte descabelladas, de que viajó a Europa a formarse con Murillo⁷.

Frente a estos hechos y datos absolutamente constatables por documentación de archivo están las leyendas y anécdotas que seguidamente se analizan y que carecen de base documental alguna. Curiosamente, el desconocimiento que los inventores de las faras tenían del testamento de la mujer del artista, les privó del mejor documento para sus fantasiosas historias y para conocer el verdadero carácter del pintor. La localización y estudio de este testamento de su mujer, doña Andrea de Cisneros y Alvarado, ofrece la muestra más arrebatada sobre el dolor que supuestamente atenazó al artista, al que luego se hará referencia⁸. La esposa de Miguel de Santiago relata cómo Isabel, su hija pintora, había sido violada de adolescente, teniendo que contraer matrimonio con su agresor, Juan Merino de la Rosa. Andrea cuenta asimismo el enfado de su marido, y cómo ella misma tuvo que convencer a su hija para que se casase con su agresor a fin de evitar una desgracia, pues el padre podía cometer una locura, palabras en las que cabe suponer el asesinato. Ésta podría ser la única

⁵ A él hemos dedicado varios estudios, siendo la vida y actividad del pintor quiteño el objeto principal de investigación de nuestra Tesis Doctoral. Justo Estebaranz, A. (2008 A): *Miguel de Santiago y la pintura quiteña de su época (1630-1720)*. Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Sevilla.

⁶ Archivo Nacional de Historia de Quito (A.N.H.), sección Protocolos Notariales, 1.ª notaría, vol. 208, fol. 3 r.

⁷ En este sentido se expresaba González Suárez, F. (1903): *Historia General de la República del Ecuador*. Tomo VII: La Colonia o Ecuador durante el Gobierno de los Reyes de España, V (1534-1800). Imprenta del Clero. Quito, pp. 135-138. Por otra parte, aunque Santiago hubiese viajado a Sevilla, las influencias de Murillo y de Zurbarán, remarcadas por numerosos escritores, son más bien sugerencias muy libres, relacionadas con el colorido y disposición de determinados elementos en la composición, pero no revelan en absoluto un discipulado, así como tampoco a un pintor que trabajase en el círculo de estos maestros. Véase Justo Estebaranz, A. (2008 A): *Miguel de Santiago y la pintura quiteña de su época...*, op. cit., p. 224.

⁸ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.ª notaría, vol. 223, fol. 29 r-30 v.

⁹ Navarro, J. G. (1985): *Artes Plásticas Ecuatorianas*. Quito, p. 170. Entre ellas alude a la muerte de su discípulo a manos de Santiago por no satisfacerle su expresión de Cristo agonizante, y al momento en que le corta una oreja a su mujer. El historiador, no obstante, sí admite que estas leyendas contribuyen a dibujar el carácter del pintor quiteño.

fuente documental primaria sobre el supuesto carácter violento del pintor, pero un arrebatado de ira determinado por la violación de su hija menor, por otra parte perfectamente comprensible, no puede hacerse extensible al comportamiento general del artista a lo largo de toda su vida. Además, los autores que a continuación citaremos no tuvieron acceso a este documento, pues no relatan el episodio, digno de figurar entre las anécdotas más terribles del arte quiteño virreinal.

Al acercarse a la figura de Miguel de Santiago, lo primero que llama la atención es la caracterización que de él hacen escritores y dibujantes, mostrándolo como un caballero de aspecto europeo y semblante serio. El escritor ecuatoriano del siglo XIX Juan León Mera dice que de las anécdotas que de él se cuentan, algunas son verosímiles y nos ayudan a conocer “el carácter caballeroso, irascible y altanero del artista”, mientras que otras se han inventado o exagerado (fig. 1). Navarro, un siglo después, pensará que estas anécdotas pueden no ser verdaderas, sin negarlo categóricamente⁹. En su artículo dedicado a Miguel de Santiago, Mera insiste en su carácter altivo e iracundo, según se desprende del posible autorretrato contenido en *el Milagro del peso de las ceras* del convento de San Agustín, conservado hoy en la Sala Capitular de dicho cenobio quiteño (Mera, 1861: 142). En el citado artículo se incluyó una ilustración con el supuesto retrato del pintor, que lo presenta a guisa de mosquetero, incidiendo el dibujante en el carácter pretendidamente pendero del quiteño, algo que no corrobora la documentación¹⁰. Esta imagen romántica del genio iracundo de carácter atrabiliario era adecuada al pensamiento de ciertos escritores y poetas del siglo XIX, pero lamentablemente se ha mantenido hasta nuestros días, potenciada por los encargados de escribir la historia ecuatoriana. En 1905, una ilustración del pintor Joaquín Pinto en la *Revista de la Escuela de Bellas Artes* muestra otra vez a Miguel de Santiago caracterizado de esa manera, siguiendo la figura del cuadro del *Milagro de las ceras* de San Agustín, que se tenía por su autorretrato¹¹. Años después, el dibujo de Pinto, que presentaba al pintor sujetando un pincel, sería copiado

por Mideros en un cuadro que formaba parte de la colección de *El Comercio* (Fernández-Salvador, 2007: 29-30)¹². Es significativo que en el libro *Resumen de Historia patria*, que Homero Villamil escribió para el primer curso de enseñanza secundaria en Ecuador a mediados del siglo XX, se presentase al pintor de esta manera, incluyéndose un pretendido retrato de Miguel de Santiago, de nuevo ataviado como un mosquetero¹³ (fig. 2). De hecho, este dibujo es copia del que se incluía en el artículo de Mera, aunque de una menor calidad artística. El Miguel de Santiago de ambas viñetas más parece un caballero español o flamenco que un pintor indio. Tanto los retratos que se hicieron de Miguel de Santiago como el interés de los escritores ecuatorianos por compararlo con artistas del Renacimiento europeo suponen, según Fernández-Salvador (2007: 28), unas estrategias para legitimar la producción artística local y para construir a partir de Miguel de Santiago la figura de un artista de valor internacional, “digno de ser imitado por sus seguidores del período”.

Las anteriores representaciones de Miguel de Santiago, tan similares entre sí y tan alejadas de la que debió de ser la verdadera apariencia del pintor quiteño, que por otra parte era indio, como ya hemos señalado, no son realmente invenciones decimonónicas¹⁴. El dibujante del volumen de Villamil copió a Garcés, pero éste, al igual que Joaquín Pinto en su dibujo de 1905, se basó en el caballero tocado con sombrero rojo que aparece en el primer plano del lienzo del *Milagro del peso de las ceras*, pintura perteneciente a la serie de San Agustín de Quito, pintada por Miguel de Santiago y su obrador¹⁵ (fig. 3). Pero este supuesto autorretrato del pintor es el germen no sólo de la interpretación de Pinto, sino de todas las anteriormente mencionadas. Terán quiso ver el autorretrato de Miguel de Santiago en éste y en otro cuadro más de la serie de San Agustín (Terán, 1950: 16). Pérez Concha (1942: 90-91) también buscó su autorretrato en uno de los retablos de San Francisco. Concretamente, se ha identificado al pintor con el San Lucas que junto a San Marcos flanquean una pintura de *La Anunciación* en uno de los retablos del claustro del convento



Figura 2: Miguel de Santiago según dibujo reproducido en “Resumen de Historia Patria” de Homero Villamil.



Figura 3: Miguel de Santiago y obrador: Detalle del Milagro de las ceras (convento de San Agustín de Quito, 1656)

¹⁰ De hecho, no se han encontrado juicios contra Miguel de Santiago por causa de asesinato o agresión en los archivos quiteños.

¹¹ El dibujo se incluye en la portada del segundo número de la revista. Véase *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, año 1, n.º 2. Quito, 1905, p. 27.

¹² Esta repetición del tipo del cuadro de *Las ceras* haría que el prototipo adquiriese legitimidad como autorretrato de Miguel de Santiago.

¹³ El dibujo se reproduce en Villamil, H. (1964): *Resumen de Historia Patria*, primera parte. Imprenta Argentina. Quito, p. 136.

¹⁴ Sobre la verdadera condición del pintor, véase *La serie de pinturas sobre la vida del santo*. Fonsal. Quito, p. 78.

¹⁵ Realmente, el propio Santiago se encargó de realizar los rostros de las dos figuras masculinas del primer plano, ocupándose algún colaborador de pintar el resto del lienzo, de menor calidad que los detalles de mano del maestro. Véase Justo Estebanar, A. (2008 B): *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito...*, op. cit., p. 288.



Figura 4: Anónimo: San Lucas (convento de San Francisco de Quito, siglo XVII)

de San Francisco¹⁶. En esta ocasión se trata de un hombre de mediana edad, de nuevo representado con sombrero, además de barba y bigote, mirando al espectador, y sosteniendo con su mano derecha una paleta y un pincel. No obstante, y aunque puede ser obra de la segunda mitad del siglo XVII, no es de Miguel de Santiago, pues difiere de su estilo, y además el rostro no es el de un indígena ni el de un mestizo, sino el de un europeo. Es muy interesante la representación de San Lucas como un pintor del siglo XVII en el Quito de la época, por ser algo excepcional, pero pretender que sea un autorretrato de Miguel de Santiago o de cualquier otro pintor quiteño supondría una consideración del mismo y del propio arte pictórico en unos términos que dudamos se diesen en el Quito del momento (fig. 4). De hecho, en España, donde sí se conserva un importante número de autorretratos de pintores del siglo XVII, no hay más que dos representaciones pictóricas de San Lucas que se puedan considerar como autorretratos: *San Lucas pinta a la Virgen María*, de Francisco Ribalta, y *Cristo en la cruz con un pintor*, de Francisco de Zurbarán (Waldmann, 2007: 109-120)¹⁷.

No obstante, no son éstas las únicas atribuciones de autorretratos que se encuentran en las publicaciones quiteñas que han tratado sobre el pintor. Como si fuese una verdadera obsesión en la historiografía del arte ecuatoriana, gran cantidad de escritores se afanaron en localizar el rostro de Miguel de Santiago entre su producción pictórica. Así, Vargas (1977: 153) y Moreno (1982: 5) añadieron un autorretrato del artista en el cuadro de *La Regla* del convento agustino de Quito¹⁸. Además, Moreno (1982: 5) señaló como posible rostro del pintor el del apóstol Santiago del lienzo que representa a *Santiago Matamoros*, conservado en una colección particular española. Como fundamento de la atribución, el historiador franciscano aduce la semejanza del sombrero del santo con los de sus otros posibles autorretratos así como que, en su testamento, Miguel de Santiago dejaba dos sombreros, uno de castor y otro de vicuña, que le gustaría lucir en sus mejores momentos. A esta atribución cabe hacerle objeciones aún mayores que a las anteriores

pues, al igual que en el caso del San Lucas, no es obra de Miguel de Santiago, lo que anula la posibilidad del autorretrato. Además, este pretendido autorretrato estaría relacionado con la identificación de Miguel de Santiago como pintor cristiano, relacionada con la anteriormente aludida de San Lucas, que pensamos que no tiene cabida en el Quito de la época.

Estos supuestos autorretratos proporcionarían una determinada imagen del artista, a quien se dotaba de un rostro fácilmente identificable en el ámbito ecuatoriano. Otras leyendas quisieron matizar estos rasgos al teñirlos de una continua tristeza, que envolvería a Miguel de Santiago por la prematura muerte de sus seres queridos, quienes irían muriendo en la plenitud del pintor, dejándolo solo¹⁹. Por ejemplo, Arellano (1988: 401) afirmaba, sin documentación que lo contrastase, que sus hijos varones murieron jóvenes y que su hija Isabel enviudó joven, siendo este caso totalmente falso. Además, es especialmente reseñable el hecho de que la mujer de Miguel de Santiago, doña Andrea de Cisneros y Alvarado, vivió al menos hasta 1692, menos de tres lustros antes de la muerte del pintor, quien en ese momento rondaría los 60 años de edad (Justo Estebanz, 2008 A: 182). Por lo tanto, Santiago no quedó viudo y teniéndose que hacer cargo de sus hijos pequeños, sino que su esposa lo acompañó hasta una edad muy avanzada para su época.

La leyenda más difundida por la literatura ecuatoriana sobre el personaje de Miguel de Santiago ha sido sin lugar a dudas la del *Cristo de la Agonía*. Dicha leyenda, negada por el Marqués de Lozoya, por Llerena y por Delgado, cuenta con numerosas variantes, que relatamos a continuación²⁰. Pérez Concha (1942: 91) ya aludió a la variedad de interpretaciones sobre la muerte del discípulo del pintor, distintas según los autores. Lo primero que llama la atención es que éstos no se ponen de acuerdo en el momento en que se produjo el incidente. Si unos abogan por los comienzos de su carrera, teniendo que recluirse en el convento de San Agustín y pintando entonces la serie sobre la vida del santo, Pareja Díez-Canseco y Palma dirán que es al final de su vida²¹. Sea cual fuere el momento

¹⁶ Esta atribución fue señalada por Moreno, A. (1982): "Santiago Matamoros, una rara pintura de Miguel de Santiago". Conferencia pronunciada en el Instituto de la Cultura Hispánica, Quito, 4 de mayo de 1982, p. 5, quien dice que la pintura es una tabla.

¹⁷ Aunque estos ejemplos son extraordinarios, no lo fueron los retratos "a lo divino" de distintos personajes contemporáneos. La representación del pintor como San Lucas llevaría aparejada, según Waldmann, la aparición de una conciencia artística, así como la definición del pintor como pintor cristiano.

¹⁸ También circulan otras atribuciones de autorretratos del pintor en cuadros del convento de San Agustín, como la del rostro de Bonifacio en la pintura de la Ordenación de San Agustín.

¹⁹ Autores como Damián Leonardo Sotalín se expresaban en este sentido. Véase http://fondoquito.blogspot.com/2008/05/breves-fichas-biograficas-de-pintores-y_22.html

²⁰ Contreras, J. De, Marqués De Lozoya (1945): *Historia del Arte Hispánico...*, op. cit., p. 302. El escritor dice que esta leyenda también se ha atribuido a otros artistas. Llerena la considera un cuento simpático. Véase Llerena, J. A. (1954): *Quito colonial y sus tesoros artísticos*. Editorial "Fray Jodoco Ricke". Quito, p. 20. Delgado (1938: 18)

del hipotético suceso, la leyenda dice que estando Miguel de Santiago inmerso en la realización de su cuadro *Cristo de la Agonía*, y teniendo como modelo a uno de sus discípulos, al no conseguir la expresión de dolor requerida para el tema, le clavó una lanza en el pecho, muriendo el discípulo y obteniendo su maestro la expresión deseada. Aunque la mayoría de autores sostiene que lo atravesó con una lanza, Adoum mantiene que Santiago le dio muerte de una puñalada²². Pareja Díez-Canseco (1952: 120-124) novela más la historia, añadiendo mayores dosis de sufrimiento al discípulo, pues dice que a causa de la lanzada murió de agotamiento una semana después. Además, el escritor ecuatoriano cree que para la realización del cuadro la inspiración le vino muchos años antes, cuando vio el *Cristo en Agonía* del escultor Pampite, Vargas comenta que también se ha dicho que el Cristo fue llevado a Madrid o a la Capilla Mercedaria de El Tejar (Vargas, 1970: 40-41). Descalzi (1981: 307) señala asimismo la posibilidad de que el cuadro sea el de la Recoleta de El Tejar, pero alude a que otros escritores suponen que se encuentra en la ciudad de Lima²³. Sin embargo, la pintura conservada en Quito no corresponde a las características de Miguel de Santiago, pues revela a un artista mediocre, incapaz de conseguir una expresión verídica y mal dibujante. Por su parte, Alarcón Costa (2000: 1072) refiere que hasta 1895 el *Cristo de la Agonía* se encontraba en la oficina de Correos, pero que desapareció cuando se decidió trasladarlo a la Escuela de Bellas Artes de Quito, donde llegó otro lienzo con la imagen de Cristo (fig. 5). Urrero (2007) se aleja de estos autores en la atribución de la pintura, pues piensa que no corresponde a un Crucificado, sino al *Cristo atado a la columna* del Museo Colonial de Quito²⁴. Mera cuenta con más detalle e interés literario la anécdota del Cristo, añadiendo el hecho de que Miguel de Santiago fue absuelto de ir a la cárcel por el homicidio al quedar el público conmovido por su Cristo, y que éste fue llevado a España, donde sería admirado (Mera, 1861: 144-145). También relata la anécdota Villamil (1964: 135), quien añade que Santiago se salvó porque la vindicta pública lo



Figura 5: Anónimo: Cristo de la Agonía (Recoleta de El Tejar, Quito, siglo XVII)

exculpó aduciendo que el fin justifica los medios. Barrera refiere la misma leyenda, queriendo hacer ver que la misma da la clave sobre el temperamento del artista, algo inaceptable por ser esta tradición tardía, además de falsa. Este escritor ecuatoriano dice que Santiago “tenía la ira fácil y la espada pronta, para dar satisfacción a los hidalgos que la pidieran por su iracundia” (Barrera, 1979: 229). Terán (1950: 15) piensa que esta anécdota, al igual que la del oidor a que nos referiremos más abajo, está tomada de otra que circulaba sobre Pedro Pablo Rubens.

Ciertamente, la leyenda de la crucifixión y muerte del discípulo a cargo del artista enardecido por su furia creativa no es privativa de Miguel de Santiago. Son varios los artistas que, según la leyenda, llevaron a la muerte a sus discípulos por hacerlos posar para un crucificado y conseguir la más perfecta expresión de agonía. Entre ellos se cuentan Miguel Ángel y el escultor vienés del siglo XVIII Franz Xaver Messerschmidt (Kris y Kurz, 1982: 103).

dice que la misma leyenda del Cristo de la Agonía de Miguel de Santiago del Convento de La Merced se atribuye al escultor Olmos, “leyenda que se atribuye a todo artista, pintor o escultor, que haya hecho un Cristo notable [...] desprovista de toda elemental psicología”.

²¹ Entre los primeros se encuentran la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana* (1964), Tomo 54. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, pp. 335-336, Alarcón Costa, C. A. (2000): *Diccionario Biográfico Ecuatoriano*. Fundación Ecuatoriana de Desarrollo, FED y Editorial Raíces. Quito, p. 1072, Destruge, C. (1903): *Álbum biográfico ecuatoriano...*, op. cit., pp. 183-184, La Orden Miracle, E. (1950): *Elogio de Quito*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, p. 53 y Villamil, H. (1964): *Resumen de Historia Patria...*, op. cit., p. 135. Los autores que defienden una fecha postrera son Pareja Díez-Canseco, A. (1950): *Vida y leyenda...*, op. cit., pp. 120-124, y Palma, R. (1893): *Tradiciones peruanas*, vol. I. Montaner y Simón. Barcelona, pp. 37-41. Según este último autor, el Cristo de la Agonía fue la última obra de Miguel de Santiago.

²² Relatan el uso de la lanza Arellano, F. (1988): *El Arte Hispanoamericano...*, op. cit., p. 401. Guido, A. (1944): *Redescubrimiento de América en el Arte*. Librería y Editorial “El Ateneo”. Buenos Aires, p. 282, Kingman, E. (1951): *Guía del Museo de Arte Colonial*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, pp. 48-49 y Sotalín, D. L.: http://fondoquito.blogspot.com/2008/05/breves-fichas-biograficas-de-pintores-y_22.html. La puñalada aparece incluida en el texto de Adoum, J. E. (1974): “El artista en la sociedad latinoamericana”. En D. Bayón (relator): *América Latina en sus artes*. Siglo XXI editores, S.A. México, p. 207.

²³ Tanto el Cristo del Tejar como el de Lima proceden de grabados sobre el Crucificado de Van Dyck. Véase Bernalles Ballesteros, J. (1987): *Historia del Arte Hispanoamericano*, 2. Siglos XVI a XVIII. Editorial Alhambra. Madrid, p. 222.

²⁴ Esta pintura, de calidad mediocre, no corresponde al estilo de Miguel de Santiago.



Figura 6: Claustro del convento de San Agustín de Quito, legendario refugio de Miguel de Santiago en caso de conflictos con la Justicia

Estas afirmaciones nacerían de la creencia entre los biógrafos de que las debilidades humanas del artista, en este caso de Miguel de Santiago, pervivirían en su obra, siendo ejemplo de cómo se intentó explicar la relación del artista con su obra basándose en los estímulos que procedían del modelo (Kris y Kurz, 1982: 103-104).

Si bien la anterior es la anécdota más conocida de Miguel de Santiago, no es la única que aún hoy sigue circulando en la sociedad quiteña. Otras varias siguen vigentes. Entre ellas cabe citar la expulsión de Gorívar del taller de Miguel de Santiago, debido a que el discípulo había retocado un cuadro para cubrir las manchas producidas por un cerdo, según relata Navarro²⁵. En cambio, Cortés sostiene que Miguel de Santiago echó a Gorívar de su taller porque no podía soportar los progresos de su discípulo²⁶. De la primera se tratará más adelante, y junto con la segunda ilustran esos supuestos celos entre maestro y discípulo que circularán también en otros países al referirse a pintores de gran importancia y cuali-

dades artísticas semejantes.

Las supuestas desavenencias de Miguel de Santiago con personajes pudientes de la sociedad quiteña quedan reflejadas en diversas narraciones. Son varios los autores que refieren su enfrentamiento con un oidor de la Real Audiencia a causa de un cuadro del quiteño que no gustó al funcionario. Pareja Díez-Canseco cuenta la anécdota de manera novelada (1952: 33-35)²⁷. Un oidor de la Real Audiencia, acaso recomendado por el padre Basilio de Ribera, fue a que lo retratase Miguel de Santiago. Al no gustarle el retrato, le hizo ciertas objeciones, y el pintor dijo que el que había errado era el oidor en su apreciación. Tras hacerle un desaire, el funcionario juró que lo mandaría encarcelar, y Miguel de Santiago se refugió, con la ayuda de su mujer y de Basilio de Ribera, en el convento de San Agustín, donde pintaría su famosa serie de lienzos de la vida del santo. Como se puede ver, a cada problema que se presentaba a Miguel de Santiago, el maestro quiteño se refugiaba en el convento agustino (fig. 6), aprovechando

²⁵ Véase Navarro, J. G. (1930): *La Iglesia de la Compañía en Quito*. Talleres Tipográficos de A. Marzo. Madrid, p. 100, y Navarro, J. G. (1941): "Grandes maestros coloniales de América. Nicolás Javier de Gorívar y Miguel de Santiago". En *Revista Vida*, año V, n.º 37. Bogotá, pp. 21-22, quien dice que lo echó porque Gorívar le contó su intervención en la pintura. Grunauer Andrade relata la misma anécdota siguiendo a Navarro. Véase Grunauer Andrade, C. (2001): "Nicolás Javier de Gorívar, el pintor barroco de la Escuela Quiteña". En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano*. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Tomo I. Universidad Pablo de Olavide y Ediciones Giralda, S.L. Sevilla, p. 318.

²⁶ Cortés, J. D: *Diccionario biográfico americano*. 1876. Citado por Jaramillo Alvarado, P. (1950): *Los Profetas de Gorívar*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, p. 7.

²⁷ Esta anécdota la resume el Marqués de Lozoya (1945: 302).

la circunstancia para pintar los cuadros del obispo de Hipona. Esto muestra las contradicciones propias de las distintas leyendas sobre el pintor²⁸.

Otro oidor sería quien encargase, siguiendo la leyenda, otro retrato a Miguel de Santiago. Terminada la pintura y teniendo que viajar el maestro quiteño a Guápulo, éste dejó a su esposa al cuidado del lienzo, mientras se secaba en el patio de la casa. Por un descuido de la mujer, un cerdo manchó la pintura. Nicolás Javier de Goríbar, pintor que en esos momentos estaría formándose en el obrador de Santiago, retocó el cuadro. A su vuelta, el maestro se percató de lo sucedido. Una vez que averiguó la causa, despidió a Goríbar y castigó a su esposa cortándole una oreja con la espada. Llegó el oidor y reprochó al artista su forma de proceder, contestándole el pintor espada en mano, y echándolo de su taller. Entablada la acusación de oficio, Miguel de Santiago se refugió en San Agustín durante un año, pintando los cuadros durante ese tiempo²⁹. Pareja Díez-Canseco (1952: 89-90) refiere la misma anécdota, pero con la variante de que el pintor no llegó a cortar la oreja a su mujer. Navarro (1952: 57-58) introduce algunos cambios dando más protagonismo a Goríbar, pues sería éste quien quedase encargado de la pintura y llegaría a retocarla sin que Miguel de Santiago advirtiera la intervención del discípulo. Sería Goríbar quien, en un momento de euforia, dijese al maestro que él había subsanado los desperfectos ocasionados por el cerdo, lo que provocó el enfado de Miguel de Santiago y su expulsión del obrador. Según Iglesias (1909: 7), esta anécdota está tomada de otra sobre Rubens y Van Dyck. La diferencia estriba en que no fue un cerdo, sino uno de los colaboradores de Rubens, Diepenbeke, quien dañó el cuadro, y que éste representaba a la Magdalena y la Virgen. Como queda patente por esta historia, Miguel de Santiago no sólo utilizó los grabados provenientes del taller de Rubens para sus composiciones, sino que hasta su leyenda, con las inevitables transformaciones, pasó a convertirse en la del pintor quiteño. Pero la expulsión de Goríbar

del taller de Miguel de Santiago tiene también un precedente muy cercano en el mismo Virreinato: la de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos del taller de los Figueroa en Bogotá en 1658, debido a los celos que despertó en su maestro.

Mera (1861: 143) refiere aún otra anécdota sobre el carácter de Miguel de Santiago, pues se dice que destruyó un lienzo de San Pedro que había pintado para el oratorio de un magnate por no haber sabido éste apreciarlo debidamente en el obrador del pintor. Al verlo colocado en el oratorio, el comitente pudo apreciar la acertada composición y perspectiva del lienzo, pero Miguel de Santiago lo destruyó ante sus narices, pues el lienzo era demasiado bueno para él, arrojándole el dinero que le había pagado por la obra³⁰. Esta anécdota, según Iglesias (1909: 8), también está tomada de otra que circulaba sobre Van Dyck. Pareja Díez-Canseco (1952: 55-56) novela la misma historia, si bien introduciendo cambios pues, en su caso, el comitente fue un regidor, que contrató el cuadro en 10 pesos, y Miguel de Santiago, debido a la necesidad, aceptó el dinero, aunque de mala gana³¹. La destrucción de la pintura de San Pedro ante los ojos del oidor se nos revela totalmente imposible, pues el funcionario hubiera dado cuenta a las autoridades eclesiásticas del sacrilego acto, con funestas consecuencias para Miguel de Santiago. Además, la anécdota se repite en las vidas de otros artistas, siendo ejemplo la de Pietro Torrigiano, el escultor florentino de comienzos del siglo XVI que, ya en España, destruyó una imagen de la Virgen que le había encargado el Duque de Arcos por considerarse despreciado en la valoración económica de la misma. Por ello sería acusado de hereje ante la Inquisición y llevado a la cárcel, donde moriría en 1528 (Hernández Perera, 1957: 24)³².

Hay otras leyendas sobre el artista cuya repercusión pública y desarrollo en la literatura ecuatoriana han sido menores. Es el caso de aquella que señala que Santiago tenía guardadas dos espadas en su cajón con el dinero que le pagaban por sus obras, y si el comitente minusvaloraba la calidad de sus pinturas, le tendía una espada para

²⁸ Zárate Vallejo afirma que Fray Basilio de Ribera invitó a Miguel de Santiago a vivir durante tres años en el convento de San Agustín. Véase Zárate Vallejo, A. (1995): "El arte y la orden agustiniana en el Ecuador". En M. Rosero y N. Gómez, *Arte y Fe*. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y Convento Máximo de San Agustín. Quito, p. 11.

²⁹ Vargas (1970: 39-40) e Iglesias (1909: 3-5) no dan credibilidad a la anécdota. De hecho, el segundo se dedicó a investigar los fondos del archivo de San Agustín correspondientes al primer provincialato de fray Basilio de Ribera (1653-1657) y no encontró ninguna alusión al supuesto delito de Santiago. Véase también Vargas, J. M. (1955): *Los Maestros del Arte Ecuatoriano*. Publicaciones del Instituto Municipal de Cultura, Volumen II. Imprenta Municipal. Quito, p. 54; Pérez Concha, J. (1942): "*Miguel de Santiago*"..., *op. cit.*, pp. 91-92; Mera, J. L. (1861): "*Miguel de Santiago*"..., *op. cit.*, pp. 143-144, y Pérez Pimentel, R: <http://www.diccionariobiograficoecuator.com/tomos/tomo2/s7.htm>

³⁰ Esta anécdota también es abordada por Pérez Concha (1942:92). Villamil (1964:135) dice que el cuadro estaba destinado a la parte superior del oratorio, pero no alude al tema del lienzo.

³¹ Según hemos podido comprobar en la documentación de archivos quiteños, el precio supuestamente concertado entre el regidor y Santiago queda muy por debajo de la realidad, pues éste era uno de los pintores más valorados de su época, cobrando más por sus pinturas.

³² Según las descripciones que de él se conservan, a Torrigiano también se lo presenta como hombre de carácter orgulloso y colérico, con aire de soldado.



Figura 7: Casa de la Peña, donde se creía erróneamente que vivía Miguel de Santiago

batirse en duelo con él (Mera, 1861: 143). Esta anécdota reincide en el carácter pendenciero del pintor y se vincula con las anteriormente planteadas sobre sus relaciones con los oidores. A estas leyendas sobre la vida, la obra y la forma de comportarse del pintor cabe añadir una relativa al lugar donde vivió. Es sabido que Miguel de Santiago habitó unas casas en el Alto de Buenos Aires de la quiteña collación de Santa Bárbara, tal como declara el artista en su testamento. La Casa de la Peña, una de las viviendas coloniales más conocidas de la ciudad de Quito, fue considerada como la morada del pintor (fig.7), pero dicha afirmación carece de fundamento alguno, como supo ver Ortiz Crespo (2004, Vol. II: 298). Parece que en esa casa se estableció la “Escuela Democrática Miguel de Santiago”, motivo por el cual se extendió en la ciudad la creencia de que fue la casa que perteneció al artista, cuando nada tiene que ver con él. De hecho, Ortiz Crespo opina que más bien podría haberse construido ya en el siglo XVIII, cuando había fallecido el pintor, según se desprende del estilo de la casa, cuyas características pueden observarse en la fotografía que se aporta (Ortiz Crespo, 2004, Vol. I: 173).

A esta residencia habría que añadir, si se atiende a las aseveraciones de Gómez Pazos (2001: 122), la de Guápulo, en la que Miguel de Santiago residiría durante algunas temporadas. No obstante, el hecho de que el artista quiteño hubiese pintado tanto los lienzos de la sacristía, como el nicho y las puertas del sagrario de la iglesia, no quiere decir que lo hiciera allí mismo, pues lo más lógico es que dichas obras se realizasen en su obrador con la participación de varios colaboradores. Como se ha comentado más arriba, hubo varios autores que pensaron que Miguel de Santiago residió durante algún tiempo en el convento de San Agustín, en donde buscaba refugio cada vez que cometía una supuesta tropelía, algo muy improbable³³.

Aún cabe citar otra leyenda con cierta difusión en el ámbito quiteño, que señalaba a Miguel de Santiago como un pintor pobre. Pero de nuevo la documentación encontrada en

archivos quiteños revela una situación distinta, mostrando a un artista que gozaba de la estimación de los comitentes, cobrando por sus obras un precio mucho mayor que el resto de pintores quiteños contemporáneos, y que tenía en su casa varias pinturas españolas, así como varias posesiones de bienes raíces (Justo Estebanz, 2008 A: 193-194).

III. Consideraciones finales

Todas estas historias fantasiosas han contribuido a crear una imagen totalmente falsa del pintor, que ni concuerda con su aspecto físico, pues lo presenta como un soldado europeo cuando fue un pintor indio, ni con el verdadero devenir de su vida que, según hemos podido demostrar en nuestros estudios, fue lo bastante interesante y rica en sucesos curiosos como para no tener que acudir a relatos inventados. No obstante, es evidente que todas estas falsas historias le adjudican la vivencia de situaciones comunes a otros artistas europeos, con lo que se trata de mitificar su imagen y asimilarla a la de las grandes figuras europeas, de la misma manera que se hizo con éstas en el Viejo Continente.

A pesar de ello, hay que reconocer que todas estas anécdotas publicadas en novelas, artículos y libros de historia y de arte ecuatoriano, por más que hayan enturbiado la figura de Miguel de Santiago, son muestras del interés que el pintor despertó en el ámbito intelectual quiteño y han contribuido a darlo a conocer, aunque de manera deformada, entre la sociedad ecuatoriana. Por ello, nuestra contribución es refutarlas con distintos argumentos: en primer lugar, la documentación, referida a su situación económica, sus viajes y su familia. En segundo, a las contradicciones en que recaen los autores que le adjudican autorretratos, que no concuerdan ni entre ellos, ni con la raza del pintor. Y en tercer lugar, a la repetición de varias anécdotas, generalmente turbulentas, en la vida de otros artistas europeos, que constituyen lugares comunes y que tampoco tienen su correlato en la documentación notarial quiteña.

³³ Tobar Donoso insiste en la creencia de que Miguel de Santiago pasó su vida entre frailes, añadiendo que siempre estuvo al calor del Sagrario. Dicho dato lo saca del otro Miguel de Santiago, el cerero, quien hasta el momento había sido confundido con el pintor homónimo, y que fue enterrado en la capilla de San Miguel de dicha parroquia quiteña. Véase Tobar Donoso, J. (1953): *La Iglesia, modeladora de la nacionalidad*. La Prensa Católica. Quito, p. 366. En nuestra Tesis Doctoral (Justo Estebanz, 2008 A: pp. 153-206) pudimos diferenciar a los dos Miguel de Santiago, discerniendo qué documentos pertenecían a cada uno.

Bibliografía

- ADOUM, J. E. (1974): "El artista en la sociedad latinoamericana". En D. BAYÓN (relator), *América Latina en sus artes*: (207-216). Siglo XXI Editores, S.A. México.
- ALARCÓN COSTTA, C. A. (2000): *Diccionario Biográfico Ecuatoriano*. Fundación Ecuatoriana de Desarrollo, FED y Editorial Raíces. Quito.
- ARELLANO, F. (1988): *El Arte Hispanoamericano*. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.
- BARRERA, I. J. (1979): *Historia de la Literatura Ecuatoriana*, Tomo I. Libresa. Quito.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1987): *Historia del Arte Hispanoamericano, 2. Siglos XVI a XVIII*. Editorial Alhambra. Madrid.
- CAMPOS, F. (1885): *Galería biográfica de hombres célebres ecuatorianos*. Imprenta "El Telégrafo". Guayaquil.
- CEVALLOS, P. F. (1960): "Resumen de la Historia del Ecuador, Tomo II". En *Pedro Fermín Cevallos*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Quito.
- CONTRERAS, J. DE, MARQUÉS DE LOZOYA (1945): *Historia del Arte Hispánico*, Tomo IV. Salvat Editores, S. A. Barcelona.
- DELGADO, N. (1938): *Orígenes del arte ecuatoriano*. Universidad Central. Quito.
- DESCALZI, R. (1981): *La Real Audiencia de Quito, Claustro en los Andes*. Serie primera, Historia de Quito Colonial, volumen segundo, siglo XVII, 1600-1644. Editorial Universitaria. Quito.
- DESTRUGE, C. (1903): *Álbum biográfico ecuatoriano*, Tomo I. Tipografía "El Vigilante". Guayaquil.
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO HISPANO-AMERICANO DE LITERATURA, CIENCIAS, ARTES, ETC. (s/f): Tomo XIX. Montaner y Simón. Barcelona.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO AMERICANA (1964): Tomo 54. Espasa-Calpe, S. A. Madrid.
- FERNÁNDEZ-SALVADOR, C. (2007): "Historia del Arte Colonial Quiteño. Un aporte historiográfico". En C. FERNÁNDEZ-SALVADOR y A. COSTALES SAMANIEGO, *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. FONSA. Quito.
- GÓMEZ PAZOS, N. (2001): *Guápulo y su contexto histórico-espacial*. Tesis de licenciatura leída en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sin publicar. Quito.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, F. (1903): *Historia General de la República del Ecuador. Tomo VII: La Colonia o Ecuador durante el Gobierno de los Reyes de España, V (1534-1800)*. Imprenta del Clero. Quito.
- GRUNAUER ANDRADE, C. (2001): "Nicolás Javier de Goribar, el pintor barroco de la Escuela Quiteña". En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Tomo I: 317-325. Universidad Pablo de Olavide y Ediciones Giralda, S.L. Sevilla.
- GUIDO, A. (1944): *Redescubrimiento de América en el Arte*. Librería y Editorial "El Ateneo". Buenos Aires.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1957): *Escultores florentinos en España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- IGLESIAS, V. (1909): *Miguel de Santiago y los cuadros de San Agustín*. Imprenta del Clero. Quito.
- JARAMILLO ALVARADO, P. (1950): *Los Profetas de Goribar*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.
- JUSTO ESTEBARANZ, A. (2008 a): *Miguel de Santiago y la pintura quiteña de su época (1630-1720)*. Tesis Doct. defendida en la Universidad de Sevilla.
- (2008 b): *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito. La serie de pinturas sobre la vida del santo*. FONSA. Quito.
- KINGMAN, E. (1951): *Guía del Museo de Arte Colonial*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.
- KRIS, E. y KURZ, O. (1982): *La leyenda del artista*. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid.
- LA ORDEN MIRACLE, E. (1950): *Elogio de Quito*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid.
- LLERENA, J. A. (1954): *Quito colonial y sus tesoros artísticos*. Editorial "Fray Jodoco Ricke". Quito.
- MERA, J. L. (1861): "Miguel de Santiago". En *El Iris*. Quito, entrega 9 (20 de noviembre de 1861).
- MORENO, A. (1982): *Santiago Matamoros, una rara pintura de Miguel de Santiago*. Conferencia pronunciada en el Instituto de la Cultura Hispánica, Quito, 4 de mayo de 1982.
- NAVARRO, J. G. (1930): *La Iglesia de la Compañía en Quito*. Talleres Tipográficos de A. Marzo. Madrid.
- (1941): "Grandes maestros coloniales de América. Nicolás Javier de Goribar y Miguel de Santiago". En *Revista Vida*, año V, n.º 37: 20-23. Bogotá.
- (1952): *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Volumen IV. La Prensa Católica. Quito.
- (1985): *Artes Plásticas Ecuatorianas*. Quito.
- ORTIZ CRESPO, A. (Dir. y coord.) (2004): *Quito. Guía de Arquitectura*. 2 vols. Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Quito-Sevilla.
- (2008): "Presentación". En A. JUSTO ESTEBARANZ, *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito. La serie de pinturas sobre la vida del santo*: (7-23). FONSA. Quito.
- PALMA, R. (1893): *Tradiciones peruanas*, Vol. I. Montaner y Simón. Barcelona.
- PAREJA DÍEZ-CANSECO, A. (1952): *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*. Fondo de Cultura Económica. México.
- (2008): *Vida y Leyenda de Miguel de Santiago*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Quito.
- PÉREZ CONCHA, J. (1942): "Miguel de Santiago". *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. XXII. Enero-Junio de 1942. Litografía e Imprenta Romero. Quito.
- PÉREZ PIMENTEL, R: <http://www.diccionariobiograficoecuator.com/tomos/tomo2/s7.htm>.
- PIZANO, R. (1926): *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Camilo Bloch Editor. París.
- PUIG, V. (1933): *Un capítulo más sobre Miguel de Santiago*. Editorial Gutenberg. Quito.
- REVISTA DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES (1905): año 1, n.º 2. Quito.
- SOTALÍN, D. L: http://fondoquito.blogspot.com/2008/05/breves-fichas-biograficas-de-pintores-y_22.html.
- TERÁN, E. (1950): *Guía explicativa de la Pinacoteca de Cuadros Artísticos y Coloniales del Convento de San Agustín, precedida de las Biografías del P. Basilio de Ribera y Miguel de Santiago*. Imprenta "Bona Spes". San Agustín. Quito.
- TOBAR DONOSO, J. (1953): *La Iglesia, modeladora de la nacionalidad*. La Prensa Católica. Quito.
- URRERO, G. (2007): "El pintor violento. Vida y obra de Miguel de Santiago". En *Cuadernos de Cine y Letras*, Guzmán Urrero Peña. Madrid, s. p. (edición digital).
- VARGAS, J. M. (1955): *Los Maestros del Arte Ecuatoriano*. Publicaciones del Instituto Municipal de Cultura, Vol. II. Imprenta Municipal. Quito.
- (1970): *Miguel de Santiago. Su vida, su obra*. Editorial Santo Domingo. Quito.
- (Coord. 2.º volumen) (1977): *Historia del arte ecuatoriano*, Tomo 2. Salvat Editores Ecuatoriana, S. A. Quito.
- VILLAMIL, H. (1964): *Resumen de Historia Patria, primera parte*. Imprenta Argentina. Quito.
- WALDMANN, S. (2007): *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Alianza Editorial, S. A. Madrid.
- ZÁRATE VALLEJO, A. (1995): "El arte y la orden agustiniana en el Ecuador". En M. ROSERO y N. GÓMEZ, *Arte y Fe*: pp. 9-11. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y Convento Máximo de San Agustín. Quito.

Francisco Montes González
Universidad de Sevilla

La pintura virreinal americana en los inicios de la historiografía artística española

Colonial american painting in the beginning of spanish artistic historiography

Resumen

Aunque durante la presencia española en América existieron algunas referencias acerca de las particularidades de aquellas escuelas pictóricas en los círculos peninsulares, no sería hasta transcurrido el convulso período independentista, cuando a finales del siglo XIX aparecieran los primeros estudios académicos acerca de los principales exponentes de éstas. Junto a ello, diferentes exposiciones conmemorativas y algunos estudios particulares permitieron avanzar en el conocimiento de esta disciplina que culminaría con el establecimiento en 1929 de la primera cátedra de arte hispanoamericano en Sevilla.

Palabras clave: evolución, historiografía, España, pintura virreinal, América, análisis.

Abstract

During the Spanish presence in America some references about the particularities of the local pictorial schools in the peninsular circles existed, but it would not be until the convulsed period of independence, when to ends of the 19th C. the first academic studies about the main exponents of these schools would appear. Furthermore, different commemorative exhibitions and some studies allowed to go in depth in this field, which would culminate in the establishment of the first professorship of the latin american art in Seville in 1929.

Keywords: development, historiography, Spain, Colonial paintings, America, study.

I. Introducción

En una carta de 17 de julio de 1778 D. Antonio de Ulloa comunicaba al Virrey Bucareli que a la pintura de la Virgen de Guadalupe que había remitido a sus familiares en Cádiz “se le están poniendo medias cañas y cristales y lo mismo a las distintas láminas de las distintas castas de gentes del reino” (Castelló, 1985: 192-193). La iconografía guadalupana, las series de castas y los encochados fueron los tres géneros pictóricos americanos que atrajeron la mayor atención del público peninsular casi desde el mismo momento de su recepción procedentes de los talleres de ultramar. La excepcionalidad de sus particularidades formales y los valores que llevaban asociados harían que rara vez alguna de ellas no apareciera recogida en los inventarios de bienes de los palacios reales y las residencias nobiliarias españolas de los siglos XVII y XVIII.

Sin embargo, ese sentido reservado de objetos de lujo y una cierta monotonía en la temática figurada provocarían que no se citaran por los primeros tratadistas de la pintura española, pasando casi desapercibidos tantos sus autores, como sus cualidades técnicas. Esta falta de valoración hacia la escuela americana explicaría el desconocimiento posterior, situación que no se superaría hasta medio siglo después de las guerras independentistas. La mayoría de los viajeros ilustrados que recorrieron España apenas dejaron constancia de la presencia de estas obras en galerías privadas o edificios religiosos, incluso Madrazo llegó a obviar esta parcela en su *Viaje artístico* por la historia de los fondos reales (Madrazo, 1884). El ejemplo más referenciado por todos los historiadores es el de Antonio Ponz, quien a lo largo de su itinerario monumental sólo se detuvo en los encochados del palacio de los Duques del Infantado en la que fue su única mención sobre la pintura hispanoamericana: “Merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos en madre perla, y ayudados de colores, que representan las guerras de Flandes, baxo el mando de Alexandro Farnese, y las de México por Hernán Cortés” (Ponz, 1776: 108).

En el prólogo de la obra *La pintura colonial en el Museo de América*, Marco Dorta se detuvo brevemente a reflexionar

sobre el impacto de estos repertorios en la cultura barroca de la metrópoli (García Sáiz, 1980) Entre otras notas, aludía de forma anecdótica al interés de “un embajador francés” que tras visitar las colecciones del Buen Retiro en 1667 planteó la creación de un museo arqueológico y decorativo con los objetos procedentes de las Indias. Con los dos volúmenes que componían el citado estudio vería la luz el primer catálogo científico realizado en España sobre esta materia, particularmente en torno a la escuela mexicana y a la pintura con incrustaciones de nácar. En las líneas introductorias la autora de la mencionada publicación comenzaría trazando la evolución que acerca de esta cuestión había seguido la historiografía artística nacional, frente a los avances americanos y europeos, hasta bien entrado el siglo pasado. Seleccionando algunos ejemplos anteriores al marco cronológico al que se refiere este artículo, destacaba cómo ni Carducho en sus *Diálogos* de 1633 citaba a figuras célebres como Pereyng, Juárez y Echave, ni Pacheco en su *Arte de la Pintura*, ni el propio Palomino en *El Museo Pictórico* aludieron a la existencia de estos testimonios pictóricos y a la trayectoria tanto de los artistas autóctonos como de los peninsulares que florecieron en el Nuevo Mundo (*Id.* pp. 13-16). En el mismo sentido se expresaba Clavijo cinco años después en el texto previo a su catálogo de pintura colonial en Málaga, en el que se sumaba a las notas recogidas por García Sáiz criticando que la pintura virreinal todavía “es hoy por hoy poco conocida aún en España y Europa” (Clavijo, 1984: 89).

¿Qué ocurrió entonces con el mercado artístico entre ambos continentes durante el largo siglo XIX? ¿Cuáles fueron las valoraciones hechas por los primeros historiadores nacionales acerca de las escuelas surgidas durante el período virreinal americano? En el devenir de esta disciplina no sería hasta finales del siglo XIX cuando se sistematizarían algunos repertorios exhibidos en los catálogos de diversas muestras internacionales y se publicarían los primeros compendios, teniendo como referente en la mayoría de las ocasiones notas previamente aparecidas en el extranjero, sobre todo de diccionarios que erróneamente nominaban como españoles a algunos maestros americanos¹.

¹ No sería hasta la publicación del diccionario alemán de Thieme-Becker cuando aparezcan debidamente clasificados algunos de estos autores. García Sáiz, M.^a C.: *op. cit.* p. 14.

Al mismo tiempo, los conflictos políticos y las revoluciones bélicas que azotaron a las nacientes repúblicas americanas originaron que los descendientes de antiguos terratenientes coloniales tuviesen que emigrar de nuevo a la “madre patria” trayendo consigo gran parte de los ajuares y riquezas acumuladas en sus posesiones. Uno de estos casos ha sido documentado recientemente en Sevilla, donde una familia descendiente de hacendados poblanos tiene en su colección particular además de casi una decena de estampas guadalupanas, un par de lienzos novohispanos muy llamativos por sus particularidades iconográficas (Montes, 2008).

La publicación del *Diálogo sobre la historia de pintura mexicana* de José Bernardo Couto en 1872, fruto en gran parte de sus colaboraciones a la versión mexicana del *Diccionario Universal de Historia y Geografía* (1853-1856), supuso la primera aportación fundamentada sobre esta materia, de la que simplemente existían notas sueltas y una breve reseña escrita por un médico aficionado llamado Rafael Lucio (Lucio, 1863). En el prólogo escrito por Toussaint para la edición conmemorativa de los setenta años de su aparición alababa el mérito que supuso el *Diálogo* como “estímulo a otros escritores deseosos de dar a conocer diversas manifestaciones de la pintura colonial” (Couto, ed. 1947: 10). Aparte de las reediciones mexicanas, en España vio la luz una de las primeras impresiones, apenas siete años después, escrita por Francisco Arrangóiz bajo el título *Historia de la Pintura en México*. Al propio autor no le costó reconocer lo que en un primer momento podía convertirse en una acusación de plagio, y que para Toussaint debían haber sido elogios al convertirse en el primer portavoz europeo de la escuela novohispana. En el párrafo inicial aclararía: “De dicho *Diálogo* he tomado las siguientes noticias. Por ellas verán los lectores cuán grande es el error de las muchas personas que ignoran que en la antigua Nueva España se cultivaron las Bellas Artes, y de ellas con buen éxito la pintura, y cómo con la religión, con las ciencias y con las industrias mecánicas llevaron los misioneros franciscanos aquellas otras nobles especulaciones, siendo uno de ellos el primero que enseñó allí el arte de Apeles” (Arrangóiz, 1879: 5-6). Estas últimas

palabras serán las pautas que marcarían los prolegómenos de los críticos españoles de la materia en la época, siempre ensalzando la importancia “nacional” en los inicios de aquella escuela, entre el aprendizaje de los indios a partir de los modelos occidentales y la llegada de los primeros pintores europeos emigrados. Tras casi cincuenta páginas dedicadas a enumerar autores y obras –“hasta aquí llegan las noticias que he tomado del *Diálogo* del Sr. D. José Bernardo Couto”– arrastrando los mismos errores e informaciones defectuosas, Arrangóiz aportaría en las páginas finales algunas noticias inéditas acerca de la arquitectura y de la escultura más reciente en aquel país. El impacto de este volumen, que podría confundirse perfectamente con su fuente primaria, fue relevante en la comunidad académica al tratarse del primer manual español sobre la materia, siendo incluso laureado su autor por la “honradez y entusiasmo” en la manipulación de los datos de Couto. En la misma línea, Agustín Fernández Villa publicaría en León en 1884 sus *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura*, confesando como Arrangóiz que simplemente se limitaba a compilar lo anteriormente dicho. El folleto de la primera edición fue reeditado en México en 1919 con la incorporación de una novedosa nómina de pintores no exenta de rotundos errores biográficos, como la incorporación del mismísimo Juan Pantoja de la Cruz (Fernández, 1919: 75).

Si estos dos historiadores proporcionaron las primeras noticias sobre la evolución de las bellas artes en el ámbito de la Nueva España, la obra del padre jesuita Ricardo Cappa (1839-1897) supuso la toma de conciencia sobre la plástica en las antiguas provincias del Perú y La Plata. Este erudito religioso de origen malagueño tuvo una apasionante vida primero como militar, luchando en las campañas africanas y del Pacífico, y posteriormente como religioso de la Compañía en Perú, de donde regresó “exiliado” por las polémicas levantadas con sus reivindicaciones históricas (Mateos, 1966: 649-651). El objetivo de sus primeras publicaciones no fue otro –apunta Mateos– que “emprender una revisión que vindicase la verdad y el honor de España, y mostrase los muchos beneficios que en diversos órdenes había

hecho a América”. Tras casi diez años de estancia americana regresó a España para retirarse a escribir sus veinte volúmenes de la colección *Estudios Críticos de la Dominación Española en América*, dedicando el número trece a las Bellas Artes, en sus vertientes de pintura, escultura, música y grabados (Cappa, 1895). La falta de formación sobre dicha temática, que analizaría básicamente desde lo visto, oído y leído, le hizo comenzar su estudio reconociendo que no pretendía examinar la trayectoria de los maestros sino “acercar” al lector lo que hubo acerca de las bellas artes en aquellos virreinos. De entrada expondría una doble dificultad para el lector respecto a la tarea emprendida, tanto desde el enfoque del observador interesado como del crítico. Por una parte, la lejanía de los lugares donde se hallaban los objetos documentados y no conocidos impedía que pudiera emitir un dictamen personal –es evidente la ausencia de un catálogo fotográfico para la época– y, por otra, el requerimiento de “la competencia en la materia sobre quien recae el juicio”, que obligaba a los profanos –como el mismo se nombra– a “aceptar la autoridad de los inteligentes y tener por bueno, mediano o malo, lo que de tal ellos califican” (*Id.* pp. 4-5). A pesar de ello, las carencias formativas de Cappa se verán compensadas en la utilización de un acertado elenco de recursos bibliográficos publicados hasta el momento, declarando en ocasiones cómo aprovechaba los volúmenes más recientes para profundizar su obra. Un ejemplo será la *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada* escrita por José Manuel Groot en 1869, que adquirió en Quito cuatro años más tarde, sirviéndole para su capítulo de pintura neogranadina.

La riqueza de estos *Estudios* no sólo radica en su corpus científico, tanto en diccionarios, documentos y libros sino también en las descripciones realizadas de los lugares de aquellos territorios visitados personalmente y de los que ofrece detallada cuenta, junto a ciertos comentarios de otros críticos. Las apreciaciones que dirige a la lamentable situación en que se encuentra el patrimonio pictórico americano, que estaba sufriendo el saqueo constante de exiliadores extranjeros –detalla el caso del naturalista francés Mr. Alcides d’Orbingy y de un almirante español que luchó en

la guerra del Pacífico, probablemente el onubense Luis Hernández Pinzón— ofrecerán el lado más crítico y personal de su obra. Sin duda alguna, Cappa dejaría un legado de incalculable valor histórico, fundamentado objetivamente en recursos científicos y en sus propias experiencias.

Solamente habría que esperar dos años desde la aparición de este volumen para que fuera evidenciado el desconocimiento existente en España en torno a la identificación de los artistas de la escuela hispanoamericana y su confusión con los de la escuela nacional. En el artículo de Poleró titulado “Firmas de pintores españoles. Copiadas de sus obras y nombres de otros desconocidos” se publicaba una nómina de autores erróneamente considerados como tales que deberían integrarse en un apartado dedicado a los talleres virreinales (Poleró, 1898: 21). Concretamente se enumeraban diversos cuadros autografiados por “Michel Cabrera” y “Juan Correa” datados en el siglo XVII, otro de “Nicolás Enríquez” en 1771, uno de “M. Pérez Holguín” en el siglo XVIII y por último otro de “Francisco Martínez” en 1739. A pesar de estas equivocaciones es importante resaltar el hecho de que tales obras son apreciadas estéticamente, incorporándolas a un selecto grupo de artistas peninsulares.

Con motivo del IV Congreso Internacional de Americanistas en 1881 se organizó en Madrid una galería donde se exponería al público un repertorio de piezas precolombinas procedentes del Museo Arqueológico Nacional. Las deficiencias organizativas impidieron que se pudiera realizar un catálogo razonado, apareciendo únicamente una “lista”, donde a simple vista se enumeraba el material presentado sin ningún estudio previo (Lista, 1881). Sin embargo, el gran acontecimiento que mostró a la comunidad internacional el ideario historicista español y la búsqueda del definitivo hermanamiento con sus antiguas posesiones de ultramar fue la celebración del IV Centenario del Descubrimiento y Colonización de América en 1892. Con tal motivo se organizó una magna exposición en el flamante palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales del madrileño Paseo de Recoletos dividida en dos secciones: histórico europea e histórico americana. La primera de ellas estaba

destinada a mostrar “los diversos grados de cultura que tenían los indígenas cuando los españoles y portugueses llegaron allí por primera vez, así como los restos y vestigios de antiguas y ya entonces extinguidas civilizaciones”, mientras que la segunda haría lo mismo en cuanto los “trabajos ibéricos anteriores al Descubrimiento” (Cabello, 2001: 210). Los dos países que se distinguieron por la riqueza y abundancia de sus colecciones fueron Colombia y México. Del primero todavía se conserva una muestra de los esplendores aportados a través del Tesoro de los Quimbayas, que regaló su gobierno a la Reina María Cristina, mientras que del segundo el legado que puede certificar la magnitud de su presencia son los dos voluminosos tomos del catálogo con el estudio previo realizado por Francisco del Paso y Troncoso (Catálogo, 1892). En dichas líneas pueden seguirse detenidamente, casi a modo de crónica, todos los preparativos y tareas que llevó a cabo el gobierno mexicano, presidido por el ambicioso general Porfirio Díaz. La finalidad era mostrar a Europa un deslumbrante escaparate de su potencial histórico con miles de piezas originales y reproducciones de objetos de las culturas que conformaron aquel país antes de la llegada de los españoles. Galindo y Villa, miembro de la comisión nombrada para organizar la muestra mexicana, describió en una breve memoria dicha participación, donde la ausencia de cualquier vestigio del virreinato se hizo patente frente a la exaltación de las civilizaciones prehispánicas: “Y para que nada faltase exhumáronse cráneos y osamentas, armáronse panoplias, trajéronse vestidos de los propios indios, y de esta suerte el público inteligente que visitó nuestros salones, pudo formarse cabal juicio del adelanto y cultura que habían adquirido los pueblos del Anáhuac en el momento de descubrirse el Continente, y cuando el genio español despedazó los blasones de la dinastías mexicanas con la punta de su espada” (Galindo y Villa, 1893: 301-323).

Entre esta marea de antigüedades, la “nación española” fue la encargada de contrarrestar dicho exhibicionismo patriótico organizando una sección sobre el descubrimiento y la conquista que mostrara los adelantos aportados al continente americano gracias a las influencias europeas. Este apartado de

la “época postcolombina” agrupó una cuidada selección de piezas virreinales procedentes en su mayoría del Museo Arqueológico Nacional y de fondos particulares que se presentaban en primicia al espectador. Entre la multitud de repertorios presentados prevalecieron los de índole antropológica —sobre todo ajuares domésticos— frente a una irrelevante presencia de testimonios pictóricos. Por ejemplo, en las vitrinas dedicadas a México, la cerámica, con el espectacular fondo de la Condesa de Oñate, o las esculturas de cera prestadas por el Marqués de Prado Alegre, trasladaron a un modesto segundo plano a las representaciones plásticas. La serie escogida mostraba las iconografías religiosas sobre soportes orgánicos, exponentes del exotismo que, tan atractivos y valorados, hicieron a estos objetos formar parte de aquellas cámaras de maravillas. Las piezas exhibidas en este apartado fueron las siguientes (Catálogo, 1893):

62. Seis cuadros, pintados sobre placas de cobre con papel y pluma; representan la Virgen de Guadalupe, la Purísima Concepción, San Miguel, San Ignacio de Loyola, y dos con San José.

63. Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, pintada sobre una tabla con incrustaciones de nácar, por Juan González, en México, fines del siglo XVII.

64. Imagen de Nuestra Señora de la Antigua, cuyo original se venera en Sevilla, pintada al óleo sobre un hermoso trozo de obsidiana, al parecer en el siglo XVI.

68. Cinco fragmentos del caracol *Strombus gigas*, con santos pintados en su parte interior, representando San Pablo, Santa Catalina, Santa Rosa, San Sebastián y San Pedro Nolasco.

79. Veinte y cuatro cuadros en tabla con incrustaciones de nácar, que representa diferentes episodios de la conquista de México por Hernán Cortés, firmados por Miguel y Juan González, 1698. México.

80. Seis grandes cuadros en tabla, pintados, con incrustaciones de nácar que representan pasajes de la conquista de México por Hernán Cortés. México. Expositor, D. José Fernández Mendiburo.

81. Seis cuadros pintados en tabla con incrustaciones de nácar que representan asuntos de la vida de la Virgen, con marcos así mismo incrustados de nácar y pintados. México.

También los países de América del Sur aparecieron representados en esta sección con numerosos objetos etnográficos, destacando únicamente dos lotes pictóricos de importancia que aún en la actualidad permanecen en los fondos museográficos nacionales. Así, en el área de Ecuador se encontraba el lienzo de *Los mulatos de Esmeraldas* descrito de la siguiente manera: “Cuadro al óleo con los retratos de tres indios principales llamados D. Pedro Zzaos, D. Francisco y D. Domingo Arrobe, hecho a expensas del Dr. D. Juan del Barrio, Auditor de la Chancillería de Quito en 1599.- Dedicado a Felipe III y firmado ADR SHS GAQ, pintor de Quito fecit”. Por su parte, el muestrario peruano contenía veinte y cuatro cuadros “con figuras de medio cuerpo, representando tipos de los diferentes cruzamientos de la raza europea con las Indias, ejecutados con notable buen estilo en el siglo XVIII”, pertenecientes al legado del Virrey Amat, que prestó el Museo de Ciencias. Éstos se completaban, bajo un criterio geográfico equivocado, con los seis lienzos del quiteño Vicente Albán pintados en 1785 con diferentes frutos de la región junto a “otros seis cuadros, con los mismos asuntos y, al parecer, del mismo autor”, propiedad de D. José de la Torre y Collado. Además de la participación española en este ámbito virreinal de la exposición, otros países invitados llevaron algunas muestras, en su mayoría proporcionadas por coleccionistas particulares. Éste sería el caso de Ecuador, que tuvo como expositor al vicecónsul español en Guayaquil con cuatro “cuadros de costumbres de los Indios” o al célebre médico y naturalista francés Mr. Auguste Cousin que llevó treinta y cinco imágenes en lienzo, cobre y madera con diferentes temáticas religiosas, entre el valioso material de sus vitrinas. Como última nota de este acontecimiento es preciso señalar, gracias al dato aportado por García Sáiz, que también en la muestra histórico europea figuraron algunos lienzos americanos, como una serie de siete lienzos de castas firmados por Arellano que fueron tasados en cien pesetas (Catálogo, 1893).

A principios del siglo XX comenzaron a publicarse las primeras guías artísticas de provincias españolas integrantes en el Catálogo Monumental de España, en las que muchas obras his-

panoamericanas pasaron totalmente desapercibidas, incluso las reconocidas Guadalupanas. Asimismo, se seguirían confundiendo autorías por desconocimiento o equivocadas transcripciones, como la que hace Romero de Torres del rótulo de los lienzos de Juan Correa –del que cita Conca– en la ermita de la Virgen de la Oliva de Vejer de la Frontera de Cádiz (Romero de Torres, 1934: 245). Aunque habría casos más preocupantes relacionados con otros intelectuales de la época, como el de Sánchez Cantón, que al reseñar en 1915 el magnífico lienzo de Miguel Cabrera conservado en el monasterio de San Juan del Poyo de Pontevedra, apela a su autor como “pintor desconocido”, cuando desde mediados del siglo anterior se hallaba perfectamente identificado no sólo en el *Diccionario Universal* de México sino en el mismo manual de Arrangóiz. Además de cuestionar su calidad artística acabaría por contextualizar el estilo de la pieza en la escuela madrileña. Éste sería el breve comentario dedicado a la obra: *Frmado “Michel Cabrera pinxit anno 1749 Mexici* hay un hermoso cuadro en el convento, hoy de Mercedarios, de San Juan de Poyo. Cristo, tendido al pie de la cruz sobre un paño blanco, apoyado el cuerpo en las rodillas de María, que mira al cielo; a la derecha, San Juan; delante y de rodillas, uno de los piadosos varones; a la izquierda, Nicodemus, sentado; entre María y San Juan, un ángel llorando (lo mejor de la pintura). La entonación azul, el colorido diestramente manejado; se revela su autor como experto dibujante; el cuadro, aunque italianizante, por la sobriedad del color recuerda la escuela en Madrid en sus tiempos de menos barroquismo. No he visto noticia de este pintor en ninguno de los Diccionarios generales de artistas. Sólo se escribió un libro, titulado: *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del Arte de la Pintura en la prodigiosa Imagen de nuestra señora de Guadalupe de México*.-México, 1756, en 4.º,-S.C.” (Sánchez, 1915: 163-164). Cierto es que Cabrera fue uno de los pintores que más despistó a los historiadores de la época por su filiación estilística con Murillo, en cuya estela fue identificado numerosas veces, lo que habría provocado que su maestría hubiese pasado casi desaperci-

bida. En la misma línea que el ejemplo gallego, Antón Solé comentó el caso de los dos lienzos marianos de Cabrera en la catedral de Cádiz, que a pesar de estar autografiados, pasaron por el anonimato en diversos inventarios hasta que Angulo los documentó en su obra sobre Murillo, rechazando falsas atribuciones de otros historiadores, caso de Romero de Torres y Pemán, quienes en 1930 aún los situaban en el círculo del gaditano Clemente de Torres (Antón, 1995: 194-197).

Sin embargo, las notas más llamativas acerca de la identificación de pintores virreinales, la puso Gestoso en su *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, donde incluyó en la nómina local, tras el reconocimiento de algunas de sus obras repartidas por la provincia, a los mexicanos Antonio de Torres y Nicolás Rodríguez Juárez (Gestoso, 1900: 106-108). De estas afirmaciones cabría resaltar cómo al primero lo confunde tras observar sus lienzos guadalupanos, pensando que debieron ser copiados por éste de los originales existentes en la ciudad. Aunque no sólo llegó a plantear una intervención local sobre un motivo iconográfico sobradamente conocido, sino que del segundo de estos desconocería su procedencia al mencionar la siguiente nota: “D. Elías Méndez, vecino de Mairena del Alcor, tiene un lienzo como de una vara de alto por tres cuartas de ancho, con la Magdalena penitente. En un rompimiento, vense dos ángeles con la cruz y otros símbolos de la Pasión. Está firmado ‘Nicolás Rodríguez Xuarez fac.’. Sin año. A juzgar por sus caracteres artísticos puede atribuirse al siglo XVII. Es bueno de color, pero endeble de dibujo” (*Id.* 1908: 387).

No serían estas equivocaciones u olvidos casos aislados, pues en otros diccionarios de autores anteriores como el de Ceán Bermúdez se repetiría el caso de Palomino en su *Parnaso Español*, donde habría pintores relacionados con las Indias de los que directamente se obviaría su trayectoria, se confundiría su estancia de ultramar o simplemente ni se citarían. Uno de ellos será Alonso Vázquez, de quien no se trataría su ingente tarea en la Nueva España como precursor de algunos prototipos iconográficos occidentales, o del sevillano Sebastián

López de Arteaga, que implantó la estética del naturalismo tenebrista en aquella escuela. Del que sí se tendrían noticias es de Mateo Pérez de Alesio, al que Ceán cuestionaría su paso por los territorios del Perú, recogiendo las crónicas del padre Calancha en las que decía haber pintado “el arco toral de la iglesia de su convento en Lima”. Concluiría el erudito que “si este lienzo es de la mano de Alesio, le pintaría en Sevilla, donde se ejecutaban muchas obras para la América, pues no hay noticia de que haya pasado a aquel reino, sino de que volvió (desde Sevilla) a Roma, donde falleció el año de 1600” (Ceán, 1800: 76-77).

En la década de 1920 fueron apareciendo paulatinamente una serie de investigadores que trabajaron sobre el material ya existente para dar una base más crítica a sus estudios. La segunda ficha catalográfica dedicada a un lienzo hispanoamericano fue la que Antonio Méndez hizo sobre la obra de José Juárez titulada *San Francisco recibiendo la redoma sagrada*, localizada por él mismo en una colección particular madrileña (Méndez, 1926). Aunque ya hubiese sido reseñada por Couto en la Casa Grande franciscana de México, también en el volumen de Arrangóiz y finalmente en la primera edición del manual de García Revilla, la importancia que da Méndez a su estudio radica en la correcta lectura de la fecha de realización escrita en la parte inferior del lienzo, de 1698 a la verdadera de 1658, lo que alteraría considerablemente la cronología del pintor creída hasta el momento, de quien se pensaba que era ésta su última obra. Una cuestión añadida por éste referiría por primera vez las causas de su llegada hasta el propietario –“¿Cómo vino este cuadro a España?”–, lanzando como hipótesis tanto la venta por parte de los religiosos tras la Guerra de la Independencia como su pertenencia a un botín en los convulsos períodos revolucionarios del fin de siglo mexicano².

Si a finales del siglo XIX se sucedieron dos acontecimientos relevantes para la historiografía americanista española, avanzada la siguiente centuria Sevilla tuvo la oportunidad de ofrecer al mundo con la Exposición Iberoamericana de 1929 una imagen renovada que le devolviera el prestigio internacional perdido desde hacía dos siglos con el

traslado de la Casa de Contratación a Cádiz. En la muestra prevaleció un enaltecimiento de las culturas prehispánicas, enfocadas por un auge nacionalista que los países participantes debían disimular diplomáticamente, ante una España obsesionada por lograr un halo de modernidad, pues aún coleaban las consecuencias de la crisis colonial. Si en algún ámbito expositivo se escuchó el último término de la frase anterior fue –oficialmente– para referirse a las posesiones del protectorado español en el Norte de África. Las manifestaciones artísticas quedaron reducidas a tres campos: el arte español, la arqueología precolombina y la plástica americana contemporánea. En la *Guía de la Exposición Histórica y Cartográfica del Descubrimiento y Colonización de América*, celebrada en el Pabellón Real, los únicos objetos pictóricos de factura virreinal que destacaban entre el maremágnum documental del Archivo de Indias, fueron doce tablas de enconchados firmadas por Miguel González en 1698 procedentes del Museo Arqueológico Nacional y una vista de la Plaza Mayor de la Villa de Guadalupe inundada en el mes de septiembre de 1819, levantada por el teniente D. José Mendoza, que pertenecía a la Real Academia de la Historia (Exposición, 1929). El resto de lienzos intentaba reconstruir los acontecimientos con el sello historicista del momento, apareciendo los retratos de los Reyes Católicos de Joaquín Domínguez Bécquer (1859), el de Cristóbal Colón del convento de la Rábida de Eduardo Cano (1856) y el retablo de la Virgen de los Mareantes de la Casa de Contratación de Sevilla. Por otro lado, en la guía oficial publicada por la organización del evento se puede comprobar a grandes rasgos la poca importancia que se dio al período virreinal americano. El Pabellón del Perú anunciaba “un precioso Museo Arqueológico en el que figuran unas valiosísimas momias imperiales, con máscaras de oro, perfectamente conservadas; una sección de arte antiguo peruano y arte colonial”, que ante la falta de una relación detallada no se puede precisar. Igualmente ocurriría con el pabellón de México al que “el Museo Nacional envía una serie de maquetas de las más notables joyas arquitectónicas de la época colonial, así como algunos

² Tras varios intentos de compra acabó en manos de un coleccionista mexicano, de donde no se tuvo noticia hasta Sigaut lo encontrara en una publicación dedicada a la casa de los Perros, en Apaseo, Guanajuato. Sigaut, N. (2002): *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, pp. 215-219. México.

cuadros de escenas de la vida típica de aquel país”, junto a lo que define como “una nota histórica, sugestiva de gran significación” al señalar la presencia de una serie de bustos de los virreyes más renombrados (Guía, 1929-1930: 45, 61). La obsesión por demostrar el grado de modernización hizo que ante los cientos de iconos guadalupanos repartidos por la ciudad, la comisaría prefiriese instalar un azulejo poblano firmado por Pedro Sánchez en 1928 adornando el patio del pabellón³. La idea de pasar de alto esta época llegó al extremo de ocultar el esplendor novohispano con numerosos puestos de productos promocionales destinados a ofrecer una imagen avanzada del país (Braojos; Graciani, 1998).

Sin embargo, en otros casos como el de Chile, dicha ausencia quedaría perfectamente justificada en las notas introductorias del catálogo de su muestra ante la falta de una escuela artística de relevancia: “Durante el período colonial no florecieron las bellas artes en Chile, las telas que adornaban las Iglesias y las pocas pinturas pertenecientes a particulares eran obras de temas místicos, procedentes de la vieja escuela española e italiana de Quito y de Lima. La escasa producción de obras pictóricas nacionales se limitó a copiar estas obras o a composiciones de carácter religioso. Los Jesuitas trajeron al país algunas telas de mérito y algunas esculturas, aún enseñaron el arte de la pintura a algunos discípulos. Descuellan entre estas obras los numerosos cuadros que se conservan en el convento Máximo de San Francisco en Santiago. A mediados del siglo XVIII se estableció en la capital el pintor Pedro Gil, que ejecutó gran número de retratos de las personas más ilustres de la época. Tenemos que llegar a mediados del siglo pasado, cuando el Gobierno estableció la Escuela de Pintura y Arquitectura en 1849, para encontrar los comienzos del desarrollo del arte pictórico y de la escultura en el país” (Catálogo, 1930: 2).

En aquellos tiempos en Sevilla el arquitecto argentino Martín S. Noel tuvo la responsabilidad fundacional de la primera cátedra de arte hispanoamericano en España, gracias sobre al prestigio adquirido por la difusión de sus primeros escritos y al reconocimiento internacional de su obra (Gutiérrez, 1992: 147). Para ello contaría no sólo con el apoyo gubernamental, sino con

el visto bueno de los catedráticos Diego Angulo Iníiguez y el entonces decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla D. Francisco Murillo, que acogieron con agrado el primer programa propuesto en torno a un ciclo de ocho conferencias bajo el título “La arquitectura colonial en América del Sur”⁴. Por otro lado, los círculos intelectuales madrileños encontraron en el diplomático e historiador del arte ecuatoriano José Gabriel Navarro al promotor de la primera muestra específica sobre esta temática en nuestro país. El vacío histórico de “lo colonial” en la muestra iberoamericana de 1929 tuvo una enérgica respuesta al año siguiente con la exposición organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte bajo el título *Aportación al estudio de la pintura española en Indias*. El objetivo era “llamar la atención pública sobre la trascendental y progresiva labor de cultura y civilización que en sus Indias y por sus Indias ejerció España” poniendo de relieve el interés artístico que entrañaron (Catálogo, 1930). Sin embargo, las palabras de presentación del catálogo ilustrado mostraron un evidente desasosiego ante la escasez de objetos artísticos, sobre todos originales de aquellos territorios, y el cuestionado mérito de alguno de ellos. La justificación dada residía tanto en la falta de tiempo, la centralización de la muestra iberoamericana y las dificultades de préstamo, intentando suplir las lagunas con libros sobre arte colonial americano y un amplio álbum fotográfico de monumentos y obras plásticas. A pesar de ello, la muestra, que el crítico Navarro entendía como “un grano de arena” del proyecto inicial, cumplía su objetivo de contribuir a saciar la curiosidad extranjera por este ámbito, antes que cualquier otro país europeo lo hiciera sin la preferencia que obligaba a España por sus vínculos históricos, y a destruir la imagen de “leyenda negra” que aún subsistía en los manuales de algunos historiadores. Más allá de estos argumentos, el valor del acontecimiento radicó en la originalidad del repertorio aportado, la variedad de procedencias y la riqueza bibliográfica del catálogo ilustrado, primero en su género para la historia del arte hispanoamericano. Además, la muestra englobó numerosas secciones que por primera vez se plateaban como “objeto directo”

³ Actualmente se encuentra en el patio de la iglesia de San Martín de Sevilla. González Moreno, J. (1991): *Iconografía guadalupana en Andalucía*, cat. 301, p. 113. Sevilla.

⁴ Aunque sufrió una serie de modificaciones, finalmente la solemne sesión de inauguración se celebró el 25 de enero de 1930 en el Aula Magna de la Universidad de Sevilla con la presencia, entre otros, del rector Feliciano Candau y el cónsul de Argentina en la ciudad.

en una exposición, como la arquitectura, las artes industriales, la imprenta, la cartografía y las ciencias náuticas entre otras. En cuanto a la sección de las Bellas Artes y Artes Industriales los organizadores se volvían a lamentar de la falta de participación de países americanos o de las dificultades halladas para trasladar ciertas piezas. Sobre la pintura, Navarro apuntaría en un pequeño apartado unas líneas generales centradas sobre todo en sus conocimientos de la escuela quiteña, que comenzaban con esta cruda y realista afirmación: “Poco se conoce en Europa la pintura de la América colonial. Casi nada: Aún más: Sobre ella se dicen verdaderas herejías o se pontifica sin conocimiento de causa. Y lo peor es que lo hacen a veces críticos e historiadores de nota, con lo cual lo único que sacan es la desviación del criterio público”. Las ausencias repetidas fueron enmendadas con una serie de aportaciones de propietarios particulares y de otras instituciones del país. Junto a los ajuares domésticos, la pintura fue la disciplina más representativa con la nómina de obras siguientes:

34. Cuadro al óleo “San Francisco recibiendo la redoma sagrada”. Firmado: José Juárez, 1658. México. Arte hispano-colonial. Exp.: D. Juan Martínez de la Vega.

35. Cuadro al óleo representando “La Santísima Trinidad”, por Miguel Cabrera, pintor mexicano, nacido en Oaxaca el 27 de mayo de 1695 y muerto en México el 16 de mayo de 1768. D. Julio B. Meléndez.

36. Cuadro al óleo representando la Procesión de traslado de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, de México, a su nuevo santuario, el día 30 de abril de 1709, siendo Virrey el Excmo. Señor D. Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque. Sr. Duque de Alburquerque.

37. Cuadro al óleo representando la Virgen de las Mercedes, y a su alrededor diversas escenas votivas. Obra de Francisco Vallejo, pintor quiteño del siglo XVIII. Arte hispano-colonial. Ecuador. Marco de la época. D. Ricardo Crespo.

38. Cuadro al óleo representando a San José y escenas de su vida. Arte hispano-colonial. Ecuador, fines siglo XVIII. Marco tallado y dorado, siglo XVII. *Id.*

39. Cuadro al óleo representando al indio Juan Diego en el acto de entregar

al Obispo Fray Juan de Zumárraga las rosas que la Virgen de Guadalupe le envía, junto con su imagen, para que levante un templo en la colina del Tepeyacac. Arte hispano-colonial. México, fines siglo XVIII. D.^a Carmen Sanz.

40. Tríptico, parte central, pintura sobre cobre. “Coronación de la Virgen y otros santos”, los lados laterales y el marco trabajo filipino del siglo XVIII, con incrustaciones de nácar. Sres. Conde de Casal.

41. La Virgen de Guadalupe, con escenas de su vida y milagros. A devoción de D. Francisco Moreira y Mont^o. Firmado: Joseph de Paez. Fect. en México. Cuadro al óleo. D. José Jáude-nes

43. Cuadros al óleo con frutos del Perú: Guanábana. Naranja de Quito.- Plátano de Guinea. Plátano de la tierra. Piña. Fruta de Montaña. *Id.* (Museo Nacional de Ciencias Naturales).

44. Cuadro al óleo. “Ejemplares de fauna americana”. Firmado: Buenaventura Jph. Guiol Fecit, en México. Arte hispano-colonial. D. José Domínguez.

45-56. Doce cuadros al óleo demostrativos del resultado de los cruzamientos de sangre en América. Arte hispano-colonial. Siglo XVIII. Exp.: Sr. Conde de Peromoro.

57. Biombo de diez hojas pintado al óleo, representando en el anverso doce episodios de la conquista de México por Hernán Cortés, y en el reverso, vista, en perspectiva caballera, de la ciudad. Sr. Duque de Almodóvar.

58. Placa de obsidiana que lleva pintada una imagen de la Virgen. (México). Museo Arqueológico Nacional.

59. Seis cuadros maqueados, pintura sobre nácar, hecha por Miguel González en 1698. Representaciones de escenas de la Conquista de México por Hernán Cortés. *Id.*

60. Seis cuadros maqueados, pintura sobre nácar, con escenas de la vida de la Virgen. *Id.*

61. Cabalgata del Gremio de Plateros de la Ciudad de México, con motivo de la coronación del Rey D. Luis I. Dibujo a la aguada en colores. D. Felix Boix.

62. Procesión de Semana Santa en Manila. Acuarela. D. Antonio Graiño.

Como puede apreciarse de esta relación algunas piezas ya habían figurado en la muestra de 1892, sobre todo las embutidas en nácar, mientras que otras

pertenecientes a particulares conformaron la gran novedad, como el biombo del Duque de Almodóvar, los modelos guadalupanos, la Santísima Trinidad de Miguel Cabrera y el cuadro del Traslado de la Virgen de Guadalupe de México conservado en el palacio del Duque de Alburquerque. Quizás, este último fue la gran sorpresa dada su calidad artística y el valor histórico-simbólico de la escena contenida. La muestra pictórica se completaría con otras láminas recogidas en las exploraciones naturales del siglo XVIII y una serie de retratos de ilustres militares conservados en el Museo Naval de Madrid.

El panorama creado por ambas exposiciones y la institucionalización de los estudios americanistas propiciaron las bases para la publicación de la primera historia del arte hispanoamericano dentro la biblioteca de iniciación cultural de la Colección Labor en 1935. En su advertencia preliminar, Miguel Solá, que compiló con demasiada exactitud los estudios existentes hasta el momento, apuntaba algunas de sus escasas líneas de originalidad: “Solo hemos de agregar que el arte que nos ocupa es un magnífico renuevo del gran arte español, que, después de adquirir nuevas personalidades en tierras americanas, lo vemos repasar el océano para asegurar en la metrópoli el triunfo de las formas barrocas, mientras que los artífices de las lejanas colonial muéstranse como los mejores discípulos de los maestros peninsulares, con quienes llegan hasta confundirse; pero el arte hispanoamericano no debe valorarse en este sentido, sino en sus excelencias y características propias, bien definida de un extremo a otro de América, puesto que ella fue quien le dio su genio”. El valor de este breve compendio, casi enciclopédico, radicó en el mérito de ofrecer la primera visión compacta de la temática y sobre todo una completa bibliografía del material existente hasta el momento. Por hacer una matización respecto al tema tratado, hay que decir que el capítulo de la pintura virreinal mexicana fue directamente un “calco” de lo recogido en el libro de Manuel G. Revilla, arrastrando los mismos errores y con las ilustraciones trasladadas mecánicamente en el orden idéntico (Revilla, 1893).

También en el campo de la presencia de objetos hispanoamericanos en la

península se darían algunos pasos faltos de científicidad pero necesarios en la configuración de una serie de fuentes especializadas en el tema. El diplomático e intelectual mexicano Genaro Estrada había seguido los pasos de Romero de Terreros como uno de los primeros investigadores extranjeros en preocuparse sobre esta materia. Para ello adaptó el catálogo ilustrado de 1930, con la adición de un corpus científico, viendo la luz la primera publicación específica sobre la presencia de objetos artísticos hispanoamericanos en colecciones peninsulares en el quinto volumen de la *Enciclopedia Ilustrada Mexicana*. Hasta ese año de 1937 no habían aparecido este tipo de estudios, a excepción de la muestra referida anteriormente, por lo que el autor se atrevió a afirmar que de este patrimonio “no hay noticias en España misma, en donde sólo se sabe de las que el público logra ver en los museos” (Estrada, 1937: 5). Sus palabras introductorias no pudieron ser más contundentes: “¿Una publicación sobre el arte mexicano en España? ¿Se trata en ella de las rarísimas piezas que al decir de los cronistas enviara Hernán Cortés para asombro de la Corte de Carlos V? ¿O se hablará de cosas que los colonizadores sustrajeron de estas tierras y de las que no se tenía noticias?” (*Id.*). La sección pictórica dedicada por Estrada en su catálogo contendría buena parte de las piezas recogidas en 1930, y otras inéditas descubiertas por él mismo en colecciones privadas. Así, el primer lienzo comentado trataba sobre la prisión de Cuauhtémoc y estaba firmado por el entonces desconocido pintor Joaquín Fernández Cruzado. Según el autor, la importancia del hallazgo radicaba en ser “uno de los poquísimos cuadros de historia de México hechos por extranjeros que conservan fuera del país”, ya que el artista había nacido en Jerez

de la Frontera y se había embarcado junto al Virrey O'Donojú para regresar posteriormente con el estallido de las revueltas independentistas. La novedad del estudio de Estrada radica en que no se limita a elaborar una simple relación de objetos, sino que incorpora las opiniones y los datos referidos con anterioridad acerca de estas piezas. Por ejemplo, el cuadro de José Juárez procedente del convento de San Francisco de México que documentara Méndez Casal, citado por Arrangóiz y Revilla, de cuyas líneas extrajera un párrafo para defender el grado de ejecución frente a una descalificada escuela peninsular: “Claro está que no es obra digna de figurar al lado de las producciones de los grandes maestros europeos; pero recordemos la formación de los modernos países americanos, y se comprenderá perfectamente la alta estima que un lienzo como éste, pintado a medidados del siglo XVII, debe merecer. No olvidemos que aquí en España y ya avanzado el siglo XVIII, no se habían producido en algunas regiones pintores de la solidez e importancia de José Juárez” (Méndez, 1926: 120). Junto a ésta Estrada recogería el resto de piezas añadiendo algunos comentarios críticos o experiencias personales, como el haber observado in situ el lienzo de la procesión guadalupana en el palacio de los Duques de Albuquerque. Por último, incorporaría un par retratos de sor Juana Inés de la Cruz publicados anteriormente por Abreu Gómez en su monografía sobre la religiosa y repasaría las series de enconchados a las que dedicó en 1933 su estudio en *Las Tablas de la conquista de México en las colecciones de Madrid* (Abreu, 1934: 169-188).

Coincidiendo con el año de esta publicación y aprovechando el interés estatal por las colecciones precolombinas, que en palabras de Cabello, motivó

el “vuelco decisivo” que dio la labor de Juan Larrea para que alcanzasen la categoría de arte, el gobierno aceptó las propuestas emanadas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas de Sevilla de 1935 y dos años más tarde firmó el decreto de un Museo-Biblioteca de Indias, germen del futuro Museo de América, que englobaría principalmente las piezas de las sección etnográfica del Museo Arqueológico Nacional (Cabello, 2001: 315). Esta institución no sólo supuso la apertura de un nuevo capítulo en la catalogación y estudio de las colecciones americanas, sino la aparición en el panorama académico de una nueva generación de historiadores. Desde la cátedra hispalense, D. Diego Angulo Iñiguez y D. Enrique Marco Dorta hicieron que la revista *Arte en América y Filipinas* abriera paso a una de las etapas más fecundas de esta disciplina, a la que ambos habían comenzado a contribuir con interesantes monografías, como fueron los *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias* (1939) o *La arquitectura del renacimiento en Tunja* (1942), respectivamente. Además, la *Historia del Arte Hispanoamericano*, para la que contaron con el historiador y arquitecto argentino Buschiazzo, supuso un hito en la historiografía del momento, así como un manual de referencia vigente hoy en día en cualquier comunidad académica. Así, Angulo lo advirtió en el prólogo del primero de los tres tomos editado en Barcelona en 1945: “Precisamente por lo virgen que se encuentran muchos de los capítulos del Arte Hispanoamericano, la publicación que ahora se comienza aspira a ser no sólo el texto de fácil lectura y de cierta amenidad destinado al gran público interesado por las cosas de arte, sino también la obra de consulta que durante algún tiempo auxilie al investigador en sus trabajos”.

Bibliografía

- ABREU GÓMEZ, E. (1934): "Iconografía de Sor Juana Inés de la Cruz", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etimología*, n.º 1, pp. 169-187. México.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.; MARCO DORTA, E. y BUSCHIAZZO, M. J. (1945-1956): *Historia del Arte Hispanoamericano*. 3 Vols. Salvat, Barcelona.
- ANTÓN SOLÉ, P.: "Miguel Cabrera en la catedral de Cádiz", *Goya: Revista de Arte*, n.º 244, pp. 194-197. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1995.
- ARRANGÓIZ, F. de (1879): *Historia de la pintura en Méjico*. Madrid.
- BRAOJOS GARRIDO, A. y GRACIANI GARCÍA, A. (1998): *El pabellón de México en la Sevilla de 1929: evocaciones históricas y artísticas*. Universidad de Sevilla.
- CABELLO, P. (2001): "La Formación de las Colecciones Americanas en España: Evolución de los Criterios", *Anales del Museo de América*, n.º 9, pp. 303-318. Madrid.
- CAPPA, R. (1895): *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*, parte cuarta, Tomo XIII, Bellas Artes. Librería católica de Gregorio del Amo Editor, Madrid.
- CASTELLÓ Y TURBIDE, T. (1985): "Los cuadros de mestizaje y sus pintores", en VV.AA.: *Home-naje a Jorge Gurría Lacroix*. México.
- CATÁLOGO (1892): *Exposición Histórico Americana. Catálogo de la Sección de México*. Vols.1-2, Est. tip. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- CATÁLOGO (1893): *Catálogo General de la Exposición Histórica Americana de Madrid, España. II. Época postcolombina. Objetos presentados por el Museo Arqueológico Nacional y otros expositores*. Tomo I, Madrid.
- CATÁLOGO (1893): *Catálogo del Museo exhibido en las salas números 26 y 27 del Palacio de la Biblioteca y Museo Nacional de Madrid*, cat. 113-119. Madrid.
- CATÁLOGO (1930): *Catálogo de pinturas y esculturas presentadas a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla 1929-1930*. Sevilla, Imp. de la Exposición.
- CATÁLOGO (1930): *Catálogo General Ilustrado de la Exposición Aportación al estudio de la Cultura Española en las Indias*. Sociedad Española de Amigos del Arte Madrid.
- CATÁLOGO (1930): *Pabellón de Chile. Catálogo de pinturas y esculturas presentadas a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla 1929-1930*. Sevilla, Imp. de la Exposición.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800): *Diccionario de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Tomo IV, Akal, Madrid, ed. 2001.
- CLAVIJO, A. (1984): "Pintura colonial en Málaga y su provincia", en *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Tomo II, pp. 89-117. EEHA-CSIC, Sevilla.
- COUTO, J. B. (1872): *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint, México, 1947.
- ESTRADA, G. (1937): *El arte mexicano en España. Enciclopedia Mexicana Ilustrada*. Porrúa, México.
- EXPOSICIÓN (1892): *Exposición Histórico Americana. Catálogo de la Sección de México*. Vols.1-2, Est. tip. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- GALINDO Y VILLA, J. (1893): "Exposición histórico-americana de Madrid de 1892. Nota relativa a la Sección de la República Mexicana", en *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, Vol. 6, pp.301-323. México.
- GARCÍA SÁIZ, M.ª C. (1978): "Pinturas costumbristas del Mexicano Miguel Cabrera", *Goya: Revista de arte*, n.º 142, pp.186-193. Madrid.
- (1980): *La pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana*, prólogo de Enrique Marco Dorta, Madrid.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1900): *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Tomo II, Sevilla, Analecta Pamplona, ed. facs. 2001.
- GONZÁLEZ MORENO, J. (1991): *Iconografía guadalupana en Andalucía*. Sevilla.
- GRACIANI GARCÍA, A. (1998): *El pabellón de México en la Sevilla de 1929: evocaciones históricas y artísticas*. Universidad de Sevilla.
- GUÍA (1929): *Exposición Iberoamericana. Guía de la Exposición Histórica y Cartográfica del Descubrimiento y Colonización de América*. Tip. A. Padura, Sevilla.
- GUÍA (1929-1930): *Guía oficial de la Exposición Iberoamericana*. Sevilla.
- GUTIÉRREZ, R. (1992): "La Cátedra de Arte Hispanoamericano creada en Sevilla en 1929", en *Atrio*, n.º 4, pp.147-152. Sevilla.
- LISTA (1881): *Lista de objetos que comprende la Exposición Americanista*. Congreso Internacional de Americanistas, Madrid.
- LUCIO, R. (1863): "Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadísticas*. México.
- MADRAZO Y KUNTZ, P. de (1884): *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*. Barcelona.
- MATEOS, F. (1966): "El padre Ricardo Cappamarino y americanista", en *Actas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla.
- MÉNDEZ CASAL, A. (1926): "Pintura Mejjicana. Un cuadro pedido de José Juárez", *Arte español*, año XV, Tomo VIII, n.º 3, p. 118.
- MONTES GONZÁLEZ, F. (2008): "Pintura virreinal americana en Sevilla. Contexto, historiografía y nuevas aportaciones", *Archivo Hispalense*, n.º 274,p. 359-390, Diputación de Sevilla.
- PALOMINO, A. (1708-1724): *Vidas*, edición de Nina Ayala, Madrid, 1986.
- POLERÓ, V. (1897-1898): "Firmas de pintores españoles", *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. Tomo V, p. 21, Madrid, marzo 1897 - febrero 1898.
- PONZ, A. (1776): *Viage de España (..)*, Tomo V, Madrid.
- REVILLA, M. G. (1893): *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. México, 2ª ed. 1923.
- ROMERO DE TORRES, E. (1934): *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*. Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. P. (1915): "Un pintor desconocido: Miguel Cabrera", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XXII, pp. 163-164. Madrid.
- SIGAUT, N. (2002): *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*. México.
- SOLÁ, M. (1935): *Historia del Arte Hispanoamericano*. Colección Labor, Biblioteca de Iniciación Cultural, Barcelona.

Carlos A. Page
CONICET, Argentina

La vida de Santa Rosa de Lima en los lienzos del convento de Santa Catalina de Córdoba (Argentina)

The life of Santa Rosa de Lima in the paintings of the convent of Santa Catalina, Cordoba (Argentina)

Resumen

Presentamos una serie de doce lienzos que se conservan en el convento de las hermanas dominicas, recientemente expuestos al público en esta ciudad (Córdoba). Prácticamente desconocida en la iconografía hispanoamericana representan la vida de la Santa limeña, estrechamente ligada a los primigenios textos hagiográficos. Por tanto se repasan esos escritos, vinculándolos con las obras presentadas y a su vez se las relaciona con la excepcional iconografía desarrollada en Italia, España y especialmente América, donde los frutos de santidad se expandieron por diversos medios y, entre ellos el arte, aparece como protagonista principal.

Palabras clave: Santa Rosa de Lima, pintura colonial, pintura religiosa, Cuzco, Lima, iconografía.

Abstract

A series of twelve paintings preserved in the convent of the Dominican Sisters are presented here. They have been recently exhibited to the public in this city.

These paintings are almost unknown to the Spanish-American iconography; they represent the life of the Holy Lima, closely related to the original texts. Therefore these submissions are reviewed and related to these works. At the same time they are related to the unique iconography developed in Italy, Spain and especially America, where the fruits of holiness expanded by various means, including art, displayed as main protagonist.

Keywords: Santa Rosa de Lima, colonial painting, religious painting, Cuzco, Lima, iconography.

I. Primeras hagiografías y representaciones de la Santa limeña

Ni bien producida la muerte de la Santa limeña los dominicos se encargaron de difundir la santidad y aspectos biográficos de la joven Isabel Flores de Oliva (1585-1617), más conocida como Santa Rosa de Lima, o Rosa de Santa María como le gustaba llamarse. En este sentido la biografía tuvo un protagonismo particular en el proceso de canonización, pues era considerada una prueba para presentarse en la Sagrada Congregación de Ritos, en aquel entonces presidida por el cardenal Peretti. Pero además servía para mantener en el tiempo la fama de misticismo del biografiado. De tal forma que los padres predicadores iniciaron en Lima un voluminoso expediente de canonización que remitieron a Roma (*Primer Proceso*, 2002). Fue comenzado a los pocos meses de fallecida por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero a instancias del procurador general de la Orden de Santo Domingo fray Francisco de Valcázar y el cabildo de la ciudad.

El primer texto hagiográfico fue el de un anónimo dominico, quien conoció a la joven y fue testigo directo del entierro. Escribió siete folios publicados recientemente (Millar Carvacho, 2003: 268-273), redactados a la semana de la muerte y con la intención de coronarla con la santidad que merecía. Fue escrito poco antes de iniciado el proceso ordinario (1617-1618), consignando una serie de acontecimientos en la vida de Rosa que luego se tomaron en otras hagiografías.

Le siguió su confesor, el dominico fray Pedro de Loayza (1985) cuyo escrito de 1619 cuenta con 29 capítulos que tratan desde el nacimiento hasta las exequias de la Santa. Se incluyó en el expediente complementario o proceso apostólico de beatificación y canonización (1630 y 1632) donde se llegaron a sumar 210 declaraciones¹ totales que hubo en ambos procesos, sobre las virtudes y milagros de la Santa.

Pero la biografía más conocida es la del padre Leonardo Hansen publicada en latín en Roma en 1664 (fig. 1), y en castellano al año siguiente en Valencia por Jerónimo Vilagrassa, impresor del

Santo Tribunal y de la ciudad, reeditada y ampliada en 1680. El dominico Hansen fue uno de los principales impulsores de llevar a Rosa a los altares y contó con las hagiografías mencionadas y con las declaraciones de los procesos ordinario y apostólico de beatificación, con lo que resulta el trabajo más completo y del que se tomó su contenido como modelo para un sinnúmero de biografías aparecidas hasta nuestros días.

En medio de estas dos ediciones se cerraron con éxito los procesos y aparecieron las relaciones documentales de las solemnes fiestas de beatificación descritas en Roma por Francisco de Córdoba y Castro en 1668, en Madrid por Jacinto Parra, en Lima por Diego de León Pinedo y en México por Pedro de Arjona. Todos ellos describieron detalladamente los acontecimientos festivos que se articularon política y religiosamente para fortalecer el criollismo peruano, comparable al culto nacionalista mexicano de la Virgen de Guadalupe.

También se escribieron diversos sonetos alusivos como el memorable del poeta y fraile dominico Luis de Tejada y Guzmán a quien Ricardo Rojas le vio clara influencia de Góngora. Publicado en *El Peregrino de Babilonia* y escrito en la década de 1660, posiblemente el autor lo redactara para presentar en una justa literaria a efectuarse en Lima. Se suma el soneto en doce cantos que incluye el Conde de la Granja D. Luis Antonio Oviedo y Herrera en su *Vida de Santa Rosa de Lima*, publicado en Madrid en 1711 (fig. 2).

La mencionada edición de Hansen se acompañó con un grabado de Nicolás Billy ubicado antes del "sumario", y que representa a Rosa con el hábito de la orden, sosteniendo un ramo de rosas con el Niño Jesús dentro de un ramo de rosas y coronada de espinas, como Santa Catalina de Siena y a imitación de Cristo (fig. 3). Pero así como Hansen no fue el primer biógrafo, tampoco Billy fue quien por primera vez la representó.

La iconografía de Rosa es variada. Algunos artistas se inclinaron a representarla con el carácter místico que infundía, en actitud de oración, con corona de espinas, cinturón de hierro; otros en cambio prefirieron la imagen con la aparición del Niño Jesús que la corona de rosas, al modo en que se representó a

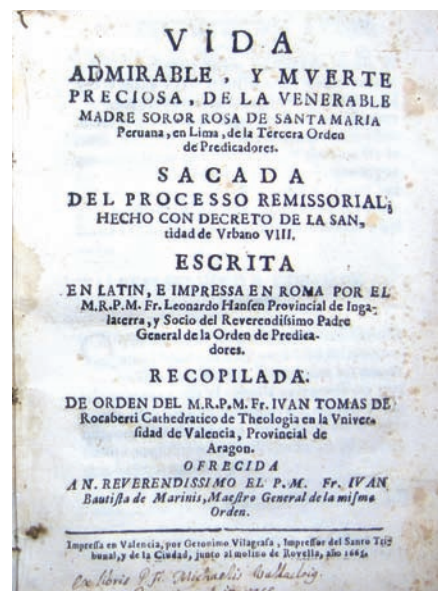


Figura 1. Primera edición española del libro del P. Hansen de 1665. Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional.

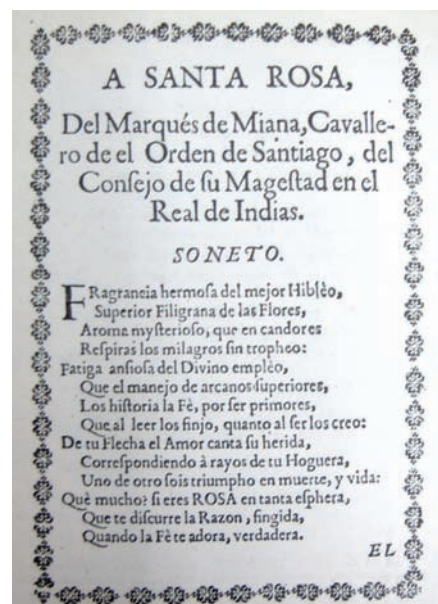


Figura 2. Facsímil del soneto de la Vida de Santa Rosa de Oviedo. Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional.

¹ Los nombres completos de los testigos los dio a conocer Teodoro Hampe Martínez en 1997 (1997: 114-135).



Figura 3. Grabado de Nicolás Billy aparecido en la hagiografía de Hansen. Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional.



Figura 4. Retrato mortuorio de Santa Rosa tomado por Angelino Medoro. Santuario de Santa Rosa en Lima.



Figura 5. Ermita de Santa Rosa de Lima, litografía de Daumont del siglo XVII.

Santa Rosalía y otras Santas que llevarán el mismo atributo de las rosas. Incluso casi siempre está representada con el hábito de monja dominica cuando, en realidad, nunca dejó de ser una beata laica de extremo ascetismo devocional. Pero como señala Bernales Ballesteros (1982: 284), la vida de la Santa fue mucho más rica en matices de humanidad. Bien lo expresan sobre las pinturas europeas, las realizadas en América, donde los artistas eran más libres de cánones y limitaciones.

De los aspectos iconográficos se ocupó intensamente el jesuita Vargas Ugarte (1967: s/p) y luego el mencionado Bernales Ballesteros (1989: 283-324)²; aunque sus trabajos son muy completos y reúnen un importante número de obras que representan a la Santa, no incluyeron esta excepcional serie que aquí tratamos ubicada en el convento de Santa Catalina de la ciudad de Córdoba en Argentina.

Todos los autores coinciden en que el primer retrato de la Santa fue la efigie mortuoria que tomó Angelino Medoro (1567-1633), inscripto en el manierismo italiano junto a artistas de su tiempo que también se radicaron en Perú como el jesuita Bernardo Demócrito Bitti y Mateo Pérez de Alesio. Su retrato (fig. 4) que para algunos autores es un boceto y para otros es parte de un lienzo mayor que se había quemado, se ubicó en la iglesia

de Santo Domingo junto al cuerpo inco-rrupto de la virgen limeña, colocado en un nicho al lado derecho del altar por el arzobispo de Lima, Bartolomé Lobo Guerrero en 1619. Luego pasó al Santuario de la Santa concluido en 1684 junto a la casa donde nació y vivió Rosa (fig. 5).

Si bien no tuvo la calidad de sus contemporáneos italianos, Medoro se destacó por la particularidad de crear modelos que influenciaron en otros artistas. No sólo Santa Rosa, sino por ejemplo también la Virgen María del convento de San Agustín en Lima (Vargas Ugarte, 1967: s/p). Con el retrato de Santa Rosa se vislumbra claramente el rostro de una bella joven de rasgos finos y expresiva mirada sin disimular el aspecto cadavérico del momento, donde sólo se añadirá la corona de rosas como sello iconográfico fundamental el cual tendrá continuidad en el tiempo. Viste el hábito de la Tercera Orden de Santo Domingo, es decir, túnica con escapulario, toca y velo blancos, símbolo de pureza virginal.

Las biografías apuntaron a enaltecer una imagen de ascetismo y de éxtasis místico, que fue inmediatamente representada por los artistas, quienes mostraron el dolor y gozo simultáneo en franca expresión de santidad. Siempre hubo una vinculación estrecha entre los textos hagiográficos y las representaciones artísticas.

² Recientemente Ramón Mujica Pinillas (2001) publicó el libro *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Institut Français d'Études Andines - Fondo de Cultura Económica. Sigue el autor con sus anteriores trabajos específicos sobre iconografía como los que escribe junto a Luis Eduardo Wuffarden y Pedro Guibovich Pérez: "Iconografía de Santa Rosa de Lima" en José Flores Araoz (1995): *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Banco de Crédito del Perú, Lima.



Figura 6. Santa Rosa representada por Murillo. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



Figura 7. Santa Rosa representada por Coello. Museo del Prado.

II. Santa Rosa en el arte hispanoamericano

La vida de esta mujer especial puede verse con frecuencia en el arte virreinal. Portadora de una gran hermosura fue solicitada en matrimonio muchas veces, aunque siempre rechazó a todo pretendiente. Hermosura que se agrandó con su santidad y que los artistas no dejaron de imaginarla como modelo de belleza.

En 1606 se unió a la Orden Terciaria Dominicana. En estos tiempos, en que comenzaba a gobernar Lima el Marqués de Montesclaros, se produce un florecimiento de la ciudad, se construye el famoso puente de piedra que une la parte antigua con el actual Palacio de Gobierno y se traza la Alameda de los Descalzos. Lima, en el siglo XVII, era un verdadero oasis del pasado y del presente americano, no había ningún otro pueblo tan profundamente religioso, cuidadoso de su vida interior y seguidor del Evangelio como el limeño de aquel entonces. Es la época en que surgió la santidad de Santa Rosa de Lima, de Toribio de Mogrovejo, de San Martín de Porres, Francisco Solano y Juan Masías.

La vida de la Santa peruana estuvo inspirada en otra Santa dominica muy popular: Santa Catalina de Siena, pero diferenciándose en experimentar una vida austera. Con ella y junto a Santa Inés de Montepulciano es el famoso cuadro del *Tiépolo*, reunidas bajo la mirada de la Virgen en el Gesú de Venecia.

Santa Rosa sentía una gran devoción por el Niño Jesús como se puede ver en la pintura del maestro toscano Lázaro Baldi que se encuentra conservada en la pinacoteca carmelitana del convento de Peñaranda y se exhibió en la basílica San Pedro el día de la beatificación, junto a 17 grandes cuadros representando su vida. El mismo autor la representa en el techo de la iglesia de la Minerva en Roma. Otro italiano, célebre en España por su obra en El Escorial, es Lucas Giordano, cuya obra, Santa Rosa con el Niño, se encuentra en la Academia de San Fernando. Domenico Piola consigue una destacada representación en el lienzo que se localiza en la Basílica de Santa María di Castello. También la pintó en el momento de la visión celestial o del éxtasis con el Niño y en dos ocasiones, cerca del 1670, el célebre Bartolomé Esteban Murillo (fig. 6), obras que engalanan el

madrileño Museo Lázaro Galdiano y del que tomaron la imagen grabadores como Carmona y Rico, e incluso el mismo Zurbarán, entre las muchas copias y atribuciones que existen de esta representación del pintor sevillano.

Entre los artistas españoles que también la representaron se destacan el último gran artista del siglo XVII Claudio Coello (fig. 7), que la pintó en 1684, obra que custodia el Museo del Prado y donde emerge todo el barroco del siglo de oro español que acompañan otros artistas como Francisco de Herrera el Mozo que también se encuentra en el Prado, o la notable representación del madrileño José Antolínez, la del sevillano Juan de Valdés Leal, el cordobés Antonio Palomino, el murciano Matheos y el valenciano José Vergara, cuya obra actualmente se encuentra en el Museo Joaquín Sorolla de Valencia, mientras que cinco frescos representan también a la Santa, destacándose el *Gloria a la Santa*, de la capilla del que fuera colegio fundado por el arzobispo D. Andrés de Mayoral y Zamorano, hoy archivo del ayuntamiento de la misma ciudad.

En Sevilla, posiblemente el murillesco Meneses Osorio pinta ocho lienzos sobre la vida de la Santa. Los cuatro primeros representan su muerte, Rosa atendida por su madre y un ángel debido a las mortificaciones que se hacía, visión de la Virgen con el Niño, los rechazos a las tentaciones diabólicas que representa un pretendiente. Otros cuatro ubicados en el Hospital de la Caridad son de mayores dimensiones y representan a Santa Rosa con el Niño y coro de ángeles, otro de su nacimiento, otro la imposición del hábito dominico ante la Virgen del Rosario, y el último se la ve con su hermano Fernando en el momento que la insta a dedicarse al servicio de Dios.

En América y en el arte colonial colombiano se destaca la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos que pinta tres cuadros con el mismo tema de Santa Rosa por 1670. También la catedral de México ostenta un altar dedicado a Santa Rosa con un lienzo de Juan Rodríguez Juárez o el de Nicolás Correa, de 1695, que custodia la Academia de Bellas Artes de aquel país. Y el más antiguo, que fue hecho por el pintor mexicano Juan Correa en el año de la canonización, 1671, se encuentra en el convento de monjas dominicas de la capital azteca.

Considerada una de las primeras interpretaciones novohispanas de Santa Rosa, está representada con su corona de rosas, una rama de lirio en una mano simbolizando la pureza y el Niño en la otra. La composición está rodeada por una serie de franjas semejando un arco iris. También en México se encuentran dos ciclos de la vida de la Santa, uno de ellos atribuido a Cristóbal de Villalpando. Y, en cuanto a conjuntos se trate, también se destaca el del monasterio de las dominicas de Santiago de Chile pintado por el quiteño Laureano Dávila en la segunda mitad del siglo XVIII.

Pero indudablemente destacan las obras de la escuela cuzqueña donde se pueden apreciar las representaciones de varios de sus milagros en forma temprana, siguiendo a Medoro o a los grabados italianos y luego los españoles que siguen a Murillo.

Destacan en este sentido el gran muralista cuzqueño, de ascendencia noble incaica, Tadeo Escalante, que pinta a la Santa en el mural de la iglesia de Huaró (Cuzco) en 1802, donde aparece Rosa sosteniendo un ancla con la ciudad de Lima, símbolo de defensa ante una eventual invasión pirata.

También en Cuzco, Lorenzo Sánchez de Medina pinta en 1669 el lienzo de grandes dimensiones titulado *Glorificación de Santa Catalina* del monasterio homónimo, donde con reminiscencias de El Greco y de Zurbarán, Rosa es representada al pie de la Virgen y el Niño junto a algunos santos dominicos (fig. 8). En la misma iglesia hay otro lienzo con Rosa y el Niño en brazos, coronada por ángeles. La iconografía de Santa Rosa incluye el tema de la Defensa de la Eucaristía contra todo tipo de herejía en un singular cuadro cuzqueño donde Rosa sostiene las armas de Carlos II frente a los vencidos turcos, ejecutada entorno a los años de la canonización. Siguen un sinnúmero de artistas anónimos de la escuela cuzqueña y del arte popular que se suman a la lista.

Mientras, del presbítero Matías Maestro, y a su vez pintor, escultor y arquitecto, se conserva un gran mural en el templo de Santo Domingo de Lima donde en la capilla del Rosario se representa a la Santa con el Niño en medio de una monumental ornamentación arquitectónica. Posiblemente tuviera colaboración del pintor sevillano José del Pozo

quien se afincó en Lima a fines del siglo XVIII y nos legó el lienzo que ocupa el retablo mayor del santuario limense, pintado probablemente hacia 1800.

En la iglesia de Cayma en Arequipa, en alegoría eucarística, aparece en anónimo lienzo del siglo XVIII, Santa Rosa junto con Santa Catalina y Santa Teresa al pie de la Fuente de la Vida que con sangre del Corazón de Jesús riega el huerto místico (fig. 9). También en la iglesia de Caquiaviri (La Paz, Bolivia) en medio de la Corte Celestial se yergue la Santa limeña, obra de 1739. O también de autor anónimo la capilla de San Francisco del convento grande y en los monasterios de Santa Rosa, y de Santa Catalina de Lima, en este último un pintor de nombre Nielo firma una gran tela representando los Desposorios Místicos (Vargas Ugarte, 1967: s/p y Bernales Ballesteros, 1982: 284). También en el convento franciscano de Santa Rosa de Ocopa, donde entre varios cuadros sobre la vida de la Santa se destaca uno de grandes dimensiones que representa a Rosa con el Niño y ángeles que portan la corona de flores. El entierro de la Santa fue multitudinario y Teófilo Castillo retrató a la Lima virreinal viviendo ese momento. Precisamente el tema de la muerte fue muy difundido como lo fue el entierro en particular.

Así como el cuadro de Medoro fue la primera representación pictórica de Rosa, se cree que el grabado del flamenco Juan Bautista Barbe, de 1649, haya sido posiblemente la primera estampa que se conoce, aunque hay referencias documentales, que circulaban ya por 1631. El grabado de Horacio Marinari de 1668 aparece en coincidencia con la beatificación dada por Clemente IX, o la de Francisco Collignon hecha también en Roma en 1670, y la del mencionado Billy, cuya estampa circulaba junto a otras posiblemente más antiguas. Siguiendo aquellos grabados son los cuadros de Basilio Pacheco que narra el nacimiento de Rosa, o el de autor anónimo del convento de Santa Clara del Cuzco que sigue a Collignon.

Por todo el mundo y en todos los tiempos se expandió la iconografía de la Santa limeña. De figura esbelta Francisco Lazo la pinta en el siglo XIX, al igual que el ecuatoriano Antonio Salas o Daniel Hernández. En el siglo XX Fernando Botero la retrató con su tradicional estilo.



Figura 8. La Virgen y el Niño junto a Santa Rosa y otros dominicos, obra de Lorenzo Sánchez. Monasterio de Santa Catalina de Siena de Cuzco.



Figura 9. Alegoría Eucarística donde al pie de la Fuente de la Vida se encuentran las santas Teresa, Rosa y Catalina. Iglesia de Cayma en Arequipa.



Figura 10. Convento de Santa Catalina en Córdoba.



Figura 11. Segmento del testamento de D. Fernando de Córdoba y Espinosa de los Monteros. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba, Argentina.

La serie de Córdoba

La multiplicidad de series producidas en Perú a fines del siglo XVII son notorias y de particular sello. Los pintores practican un naturalismo sereno, con colores armónicos en interiores, tendientes al rojo, donde se mueven figuras tranquilas enaltecidas con ropajes de pliegues amplios y sobre todo rostros delicados pero poco expresivos. Una profusa iconografía que “se repiten incansablemente tanto en las series marianas, pasionales y de santos, en particular los lienzos dedicados a Santa Rosa de Lima, solicitados en muchas ocasiones desde la península” (Bernal Ballesteros, 1989: 33).

Esta particular serie de cuadros fue comentada y estudiada por primera vez por Luis Roberto Altamira en 1954, cuando trata el tema de la notable introducción de pintura peruana en las residencias cordobesas (Altamira, 1954: 224-226). Pero recién fue expuesta al público en 1997 luego de un minucioso proceso de conservación llevado a cabo por la Fundación Tarea.

La primera pregunta que surge luego de extasiarse ante la contemplación del conjunto, es sobre la procedencia y el autor. Respuestas que no llegan a conformar afirmaciones categóricas. Pero un estudio también relativamente reciente de los historiadores Jorge Maldonado y Alejandro Moyano Aliaga (1999: 203-208) nos acerca una importante información que en parte nos responden a estos interrogantes. Nos recuerdan cómo llegó la información de la beatificación al Cabildo de la ciudad de Córdoba el 23 de mayo de 1670, en cuya sesión se leyeron las correspondientes bulas pontificias. La ciudad de Luis de Tejada honra a partir de entonces a la Santa limeña con una variada toponimia que crece en las estancias y pueblos con su nombre. Incluso se levantan en ellos capillas donde se colocaron altares con estatuas o lienzos que la representan.

Esta devoción se expandió en Córdoba como lo hizo en toda América y es el caso de la llegada a Salta y luego a Córdoba de un personaje fundamental que determina el origen de la serie. Siguiendo a Altamira y la fuente que cita, expresan los investigadores mencionados, que fue el sevillano

D. Fernando de Córdoba y Espinosa de los Monteros (1645-1717), Tesorero de la Santa Cruzada en ambas ciudades argentinas y Maestre de Campo, el que introdujo estos lienzos. Concentró su actividad comercial en la cría de mulas, que lo llevó a poseer una apreciable fortuna a la vista de su testamento. Contrajo matrimonio en primeras nupcias con D.^a María de Ubiernas Frías con quien tuvo nueve hijos y le sobrevivió, de los cuales tres varones fueron sacerdotes jesuitas salteños³, uno presbítero llamado Felipe y una hija de nombre Gabriela. Esta última al tomar los hábitos de monja ingresó en el monasterio de Santa Catalina de Siena bajo el nombre de sor Gabriela de la Encarnación, el 30 de agosto de 1697. Los mencionados historiadores examinan el testamento de D. Fernando, firmado el 12 de noviembre de 1711, donde menciona poseer una rica colección de pinturas y de las que una parte fueron donadas al monasterio a fines del siglo XVII, justamente la que aquí estudiamos, y con motivo del ingreso a la vida religiosa de su hija.

El monasterio de Santa Catalina de Siena fue fundado por D.^a Leonor de Tejada el 26 de junio de 1613, al quedar viuda de su esposo el general Manuel de Fonseca Contreras. En 1625, luego de haberse arruinado las instalaciones por una inundación, se comenzó a construir la iglesia a cargo de Juan de Ludueña. Pero en 1639 el convento fue trasladado a la casa de D. Pedro Luis de Cabrera, en solar comprado a sus herederos por las monjas, ubicado detrás de la Iglesia Mayor y donde permaneció hasta la actualidad (fig. 10). Una década después se hallaba en construcción la iglesia y sacristía, obra del carpintero Domingo Enrique. Se concluyó en 1652, aunque fue reemplazado por otro que se inició en 1814 y se consagró en 1890. Fue el primer convento de monjas de la gobernación donde a los pocos días de fundado se bendijo y entregó los hábitos a catorce doncellas y dos viudas. Era común que los padres de las ingresantes donaran pinturas al convento, como lo hicieron Jerónimo de Abrego y Ana Díaz. Mientras otras recibirían diversos bienes en herencia como las ricas y numerosas pinturas de las dos hijas del gobernador de Santa Cruz de la Sierra D. Francisco Antonio de Argomosa.

³ Fernando de Córdoba (Salta, 1669-Corrientes, 1744), Cristóbal de Córdoba (Salta, 1678-San Ignacio Santiago del Estero, 1734) y Francisco de Córdoba (Salta, 1679-Santiago del Estero, 1750) (Storni SI, 1980: 69-70). El resto de los hijos fueron Juan, Andrés que murió dos meses después de su boda, Felipe, Gabriela, José y Petronila que expiró antes que su padre (Altamira, 1954: 227).



Figura 12. Detalle de flora y fauna representada en casi todos los cuadros. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.



Figura 13. Nacimiento de Santa Rosa. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.

Pero D. Fernando además de hacerse cargo del ajuar, gastos de entrada, profesión y piso, hizo edificar una capilla con un cuarto alto como lo tenía el monasterio de las Catalinas de Arequipa, alhajada y con cuadros dedicados a Santa Rosa. En esa celda falleció Gabriela a los 12 años de haber profesado.

Seguramente por sus vínculos con los jesuitas y por su voluntad testamentaria, D. Fernando fue sepultado excepcionalmente en la cripta ubicada bajo el altar mayor de la iglesia de la Orden en Córdoba. También es posible que algunas de sus pinturas religiosas hayan pasado a los jesuitas que tenían en sus filas a tres de sus hijos. Lo que sí se sabe –gracias a los mencionados historiadores– es que su hijo Felipe donó a la catedral cinco lienzos de la vida de la Virgen y dos de realce en 1740. Agreguemos que en el testamento de D. Fernando (fig. 11) deja dos mil pesos como dote religiosa a su nieta María, hija de Juan de Córdoba, para que ingrese al convento de las Catalinas, dejando incluso un censo por si otra descendiente también quisiera hacerlo.

En cuanto a la autoría de los lienzos es difícil establecer el nombre de quién los pintó, pues creemos que intervienen varias manos. Recordemos que los talleres se convierten a fines del siglo XVII en verdaderas fábricas de cuadros demandados por todo el continente e incluso desde España.

Es el tiempo en que quedó definida la pintura mestiza peruana.

Se ha deslizado que las avechillas son elementos comunes a algún autor en particular, pero lo cierto es que en toda la pintura peruana, desde Quispe Tito, abundan avechillas, posadas o volando sobre copas de árboles, flores, frutos y arbustos (fig. 12). Incluso las nubes algodonosas por donde sobrevuelan son típicas del arte mestizo peruano y que aparecen tanto en ángeles arcabuceros como en vida de santos. Todo el Perú era un paraíso que miraban los europeos idealizando al Edén y que tan bien describiera León Pinedo en *El Paraíso del Nuevo Mundo*, con sus jardines placenteros y animales pacíficos que definirían una iconografía autóctona, sobre todo “a los paisajes cálidos de la ceja amazónica de donde provienen productos exóticos tanto para los españoles recién llegados como para el núcleo cultural inca” (López Guzmán, 2004: 42-48). En este caso particular de Santa Rosa sabemos que amó la poesía y el canto, como las flores y pájaros que ella misma cuidaba.

No obstante la influencia europea es visible en los movimientos, colores, la vestimenta y en la arquitectura barroca de sus repetidas columnas salomónicas y en este sentido –como escribe Schenone (1992: 684)^{4/5}– la serie de 17 cuadros presentados en Roma para las fiestas de canonización deben haber influenciado en la organización iconográfica general.



Figura 14. Detalle de la niña Isabel en la cuna. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.

- ⁴ En la oportunidad se publicó un catálogo con textos de Héctor Schenone y Gabriela Braccio, quienes antes y después ya habían trabajado sobre la serie con destacable erudición.
- ⁵ A las pocas horas de la muerte, Luisa Melgarejo tuvo una visión frente al féretro. Era la esposa del doctor Juan de Soto, relator de la Audiencia de Lima y ex rector de la universidad de San Marcos. Conoció a Rosa cinco años antes de su muerte y la visitaba frecuentemente sintiendo gran admiración por la jovencita. En el velatorio la distinguida señora de indiscutible espiritualidad para sus contemporáneos entró en un estado de éxtasis narrando durante horas el ingreso de Rosa al Cielo.



Figura 15. Corte de cabellos de Santa Rosa. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.



Figura 16. Rechazo de un pretendiente en presencia de la madre. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.

Agrega que en estas series no existe un orden temporal pues los mismos biógrafos no lo dieron, pero que el ordenamiento igualmente se basa en los capítulos de Hansen.

Las representaciones de esta serie ubicada en Córdoba son 12 óleos sobre tela que, si bien no son todos exactamente iguales, rondan los 2,10 x 1,20 m. Fueron restaurados por la Fundación Tarea en 1997 y expuestos en ese invierno porteño en el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"⁶.

La serie comienza con Isabel en la cuna, nacida de un parto sin dolor y bautizada en el día de Pentecostés, en la época conocido como Día de las rosas (figs. 13 y 14). El cuadro representa el prodigio de la cuna, cuando a los tres meses de nacida, una criada la encontró con el rostro encendido como una rosa y comienzan a llamarla por el nombre de la flor. Esta representación es original de la vida de Rosa y escapa al repertorio formal de vida de santos, como también lo hace el cuadro que ilustra su amistad con los mosquitos (fig. 20), también atributo propio de Rosa, que la ubica en la celda del huerto de su casa. Igualmente lo son los dos cuadros siguientes que representan cuando se corta los cabellos (fig. 15) y el rechazo a los pretendientes, ante sus votos de castidad tomados a los cinco años (fig. 16). Pero también estos dos últimos hacen referencia a la propia vida de todas las monjas. Pasamos de la niñez a una juventud de edad indefinida, aunque el hecho del corte de cabellos aconteció a los cinco años de edad y pocos artistas se han ajustado a esa realidad temporal como lo hicieron los mencionados Dávila y Correa. Aquí se muestra la visión del Niño Jesús sosteniendo el orbe como destinatario de la ofrenda.

La toma del hábito dominico aconteció en la capilla del Rosario en el año 1660 de manos de su confesor fray Alonso Velásquez e inicia dentro de la serie su vida religiosa. Es acompañada por siete sacerdotes que se ubican junto a ella y dos que se los ve fuera del recinto (fig. 17).

En otras series aparecen motivos y representaciones que aquí no se encuentran y saltan a la representación de Rosa penitente (fig. 18). La escena la muestra flagelándose frente a un crucifijo

⁶ El padre Cayetano Bruno S.D.B. (1982: 183-214) se ocupó de seguir fielmente el relato de su muerte que hicieron los testigos del proceso, material documental custodiado por el Archivo Secreto del Vaticano.

ubicado sobre un estante que sostiene libros, un reloj de arena y una calavera. Siempre y en todas las escenas, hasta en el dramatismo de este acto, no deja de estar rodeada de flores y aves.

En esta serie nunca aparece Cristo, como en otras, sin embargo el niño Jesús se le presenta en dos oportunidades, de las varias que presenció Rosa y representaron los artistas. La primera es la famosa escena de los Desposorios Místicos que, siguiendo a su predecesora Catalina de Siena, se le apareció la Virgen del Rosario con el niño en brazos quien le propuso tomarla por esposa, significando un paso más importante de su conversión al estado de monja con Jesucristo como esposo. El acontecimiento sucedió el Domingo de Ramos de 1617 (fig. 19).

Nuevamente aparece Jesús de joven, ahora mientras borda, sentado sobre un cojín junto a ella. El Joven leyendo y ella bordando, compartiendo la cotidianidad del día en un vínculo que alude a su matrimonio (fig. 21). Varias otras representaciones que aquí no aparecen se muestran a Rosa con Jesús jugando a los dados, o caminando de la mano, o con las plantas de albahaca. Incluso una próxima escena pintada en esta serie se ve a Rosa enviando al Ángel de la Guarda a buscar a su esposo, mostrando lo habitual de su relación con ángeles y santos (fig. 22).

Una escena final antes de las dos que representan su muerte es la que la muestra de rodillas y dentro de la celda de su huerto, recogiendo agua de una fuente que surge de entre arbustos y flores, simboliza los rigurosos ayunos de la Santa con el pan que sostiene en la mano izquierda y el cuenco que se llena de agua (fig. 23).

Finalmente su muerte, profetizada por ella varias veces, es un hecho sumamente importante, pues como dice Millar Carvacho (2003: 256) “confluyen una serie de circunstancias que le otorgan a ese hecho una significación especial”. Efectivamente la vida de Rosa fue huraña hasta los últimos años de vida, sin estar asociada a hechos milagrosos, su popularidad sólo despierta luego de la muerte y en el mismo entierro multitudinario donde participó el pueblo limeño desde sus propias autoridades civiles y eclesiásticas. El curioso hecho es explicado por la autora aquí citada



Figura 17. Santa Rosa tomando el hábito de terciaria. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.



Figura 18. Santa Rosa en actitud penitente. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.



Figura 19. Santa Rosa en su desposorio místico. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.



Figura 20. La amistad de Santa Rosa con los mosquitos. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.



Figura 21. El Niño Jesús compartiendo un día con Santa Rosa. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.



Figura 22. Santa Rosa envía con el Ángel un mensaje a Jesús. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.

quien señala a sus confesores jesuitas como los encargados de “difundir sus virtudes y de comprometer a las órdenes religiosas en una participación activa e institucional en las exequias”. Pues en este sentido los dominicos inmediatamente tomaron testimonio de las revelaciones de Luisa Melgarejo durante el velatorio, otro sacerdote escribió una vida breve y a la semana ya se estaba solicitando al arzobispo que tomara declaración a los testigos de su santa vida. La muerte con “olor de santidad” y los hechos milagrosos que su cuerpo emanó completaron el cuadro que representaba la muerte de una verdadera Santa. Esta serie representa en dos lienzos a Rosa en su lecho de muerte y en el velatorio. En el primero Rosa se encuentra vestida con el hábito dominico, rodeada por sacerdotes y novicias de la Orden. Uno de ellos sostiene la vela de los agonizantes mientras se eleva a los Cielos el alma de la difunta. En el otro que representa el funeral, uno de los más solemnes que tuvo Lima, los religiosos dominicos la llevan en andas, mientras observan el arzobispo y dignidades eclesiásticas (fig. 24 y 25).

III. Palabras finales

Con motivo de la invitación a inaugurar la singular muestra sobre la vida de Santa Rosa de Lima en octubre de 2008 en el Palacio Ferreyra de Córdoba, tuve la ocasión de presentar esta notable exposición. Pero creí que también era necesario hacer conocer al mundo del arte hispanoamericano esta excepcional expresión testimonial de una de las grandes figuras del escenario virreinal.

La Mística terciaria dominica fue beatificada en 1668 por el papa Clemente IX y canonizada por su sucesor Clemente X en 1671. Es la primera Santa de América, excelsa Patrona de Lima y el Perú (desde 1669) y del “Nuevo Mundo” y Filipinas (desde 1670).

Estas pinturas representan la realidad de una época cargada de la religiosidad influenciada por las recomendaciones emanadas del Concilio de Trento, que tanto bregó por la propagación de las imágenes, pero a su vez con la clara frescura de los pintores americanos que no ahorran recursos plásticos para



Figura 23. Santa Rosa recoge agua de una fuente. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.



Figura 24. Muerte de Santa Rosa. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.



Figura 25. Funerales de Santa Rosa en presencia de autoridades civiles y eclesiásticas. Monasterio de Santa Catalina de Siena en Córdoba, Argentina.

enaltecer sus personajes. Aunque sobre todas las cosas se levantan como instrumentos que conmueven el sentimiento católico y estimulan a los creyentes. El repertorio de efectos plásticos y de imágenes irreales no dejan de hacer de cada una de ellas un verdadero paraíso, ese siempre tan soñado al que en todos los tiempos se aspiró alcanzar.

Rosa de Santa María se singulariza por una vida casi eremítica y de escalofrantes maceraciones (Bruno, 1982: 183), cargada con matices más propios de tiempos pasados que afloran desde su nacimiento. Atormentó su cuerpo con agobiantes penitencias y autoflagelaciones en nombre de Jesucristo y de

ese profundo e inocultable amor hacia Él, queriendo emular su vida y ejemplos de dolor y entrega a la humanidad. No hubo en ella un momento de cambio en su vida que signara una profesión religiosa, sino que toda su vida se perpetuó para alcanzar la Cruz y todos los significados que ello contiene. Lo hizo con exceso y absoluto ensimismamiento entre ella y Él, su enamorado esposo con quien convivía en extraordinaria santidad.

Córdoba se honra en poseer esta particular serie de cuadros que dan vida a Rosa de Santa María. Más aún al ser exhibidas por primera vez después de tres siglos de permanencia en el convento,

donde fueron celosamente custodiados, mostrando la importancia del arte virreinal, pero también como testigo sobreviviente de todo ese gran expolio que nuestro patrimonio cultural ha sufrido.

Finalmente podemos decir que por ser mujer y americana, por ser Santa y joven (murió a los 31 años), por haber sabido discernir y luchar, puede ser un ejemplo estimulante para nosotros a pesar de la distancia de los siglos. Como primer fruto de santidad en América, inspiró a los hombres y el arte guardó un lugar expectante para esta Santa limeña cuya vida admiramos a través de estos lienzos que coronan a un ser ejemplar en la historia de la humanidad.

Bibliografía

- ALTAMIRA, L. R. (1954): *Córdoba sus pintores y sus pinturas (Siglos XVII y XVIII)*, Tomo II, pp. 224-226. Universidad Nacional de Córdoba.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1982): "Iconografía de Santa Rosa de Lima", *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, Tomo 1, pp. 283-324. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1989): "La pintura en Lima durante el Virreinato", en AA.VV.: *Pintura en el Virreinato del Perú*, pp. 31-35. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- BRUNO S.D.B., C. (1982), "Rosa de Santa María. Muerte y glorificación de la Santa limeña, con arreglo a los procesos de su beatificación y canonización (Adhesión al cuarto centenario del nacimiento de la Santa)", *Investigaciones y Ensayos*, n.º 33, Julio-Diciembre, pp. 181-197. Academia Nacional de la Historia.
- HAMPE MARTÍNEZ, T. (1997): "Los testigos de Santa Rosa (Una aproximación social a la identidad criolla en el Perú colonial)", *Revista Complutense de Historia de América*, 23: pp. 114-135.
- HANSEN, L. (1665): *Vida admirable, y muerte preciosa, de la venerable madre soror Rosa de Santa María. Peruana, en Lima, de la Tercera Orden de Predicadores. Sacada del processo remissorial, hecho con decreto de la santidad de Urbano VIII. Escrita en latín e impresa en Roma por el M.R.P.M. Fr. Leonardo Hansen Provincial de Inglaterra, y Socio del Reverendísimo Padre General de la Orden de Predicadores...*, Valencia.
- LOAYZA, P. (1985): *Vida de Santa Rosa de Lima*, con texto revisado por el padre Carlos Aníbal Álvarez. Santuario de Santa Rosa, Lima.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. (2004): "Los caminos del arte", en Catálogo de la Exposición "Perú, indígena y virreinal", pp. 42-48. SEACEX, Madrid.
- MILLAR CARVACHO, R. (2003): "Rosa de Santa María (1586-1617). Génesis de su santidad y primera hagiografía", *Historia*, 36: pp. 268-273, Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MOYANO ALIAGA, A. y MALDONADO, J. (1999): "Rosa de Santa María en Córdoba", *Revista de la Junta Provincial de Historia de Córdoba*, 17: pp. 203-208.
- MUJICA PINILLAS, R. (2001): *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Institut Français d'Études Andines, Fondo de Cultura Económica.
- PRIMER PROCESO ORDINARIO DE CANONIZACIÓN DE SANTA ROSA DE LIMA (2002): Transcripción, introducción y notas de Hernán Jiménez Salas Monasterio de Santa Rosa de Lima, Lima.
- SCHENONE, H. (1992): *Iconografía del arte colonial. Los Santos*. Vol. II, Fundación Tarea, Buenos Aires.
- STORNI, H. (1980): *Catálogo de los jesuitas de la provincia del Paraguay (Cuenca del Plata) 1585-1768*. Institutum Historicum, SI, pp. 69-79, Roma.
- VARGAS UGARTE SJ., R. (1967): *Santa Rosa en el arte*. Talleres gráficos de Sanmartín Lima.

Antonio E. de Pedro Robles
Universidad Autónoma de
Tamaulipas, México

La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808), y la representación del imaginario indianista del siglo XIX

The Authentic Expedition of Mexico (1805-1808), and the representation of the imaginary indian of the 19th century

Resumen

El presente trabajo analiza distintos aspectos de la Real Expedición Anticuaria de México llevada a cabo por tierras del virreinato novohispano entre los años de 1805 y 1808, y dirigida por el capitán retirado de Dragones Guillermo Dupaix. Nuestro análisis se centra especialmente, en distintos pormenores de la producción gráfica y de los textos escritos durante y después del desarrollo de la expedición; la relevancia de dicha expedición en el estudio y divulgación de la anticuaria mexicana; la influencia de las imágenes realizadas por el dibujante Castañeda en las ediciones inglesa y francesa; y la trascendencia de esta expedición en la construcción del imaginario indianista desarrollado en la Europa del siglo XIX.

Palabras clave: Nueva España, Anticuaria, Antigüedades, Guillermo Dupaix, Americanismo, Palenque.

Abstract

The present work analyzes different aspects of the Real Expedición Anticuaria de México, carried out along territories of the New Spain's Viceroyalty between 1805 and 1808, and which was headed by retired Capitán de Dragones Guillermo Dupaix. Our analysis is centered on several details of the graphical production and the written texts during and after the expedition; on its relevance in the study and spreading of Mexican antiques; on the influence of images made by sketcher Castañeda in the English and French editions, and on the importance of this expedition in the construction of an imaginary indianist in the 19th Century Europe.

Keywords: New Spain, Antiques, Guillermo Dupaix, Americanism, Palenque.

I. Introducción

La Real Expedición Anticuaria de México¹ (1805-1808) fue la última gran expedición con características científicas que se desarrolló en el territorio virreinal de la Nueva España durante el reinado del Rey Borbón Carlos IV. La dirección de la expedición fue encomendada al capitán retirado de Dragones Guillermo Dupaix –de origen luxemburgués² pero residente en la capital novohispana–, se desarrolló en tres viajes consecutivos (siempre partiendo desde la capital mexicana): 1805, 1806 y 1807, y culminó con su visita al sitio arqueológico de Palenque³.

Este texto constituye un adelanto de una investigación actualmente en proceso, y tiene la intención de explorar algunos aspectos relativos al trabajo de representación iconográfica desarrollado por Dupaix y su dibujante, el mexicano José Luciano Castañeda⁴, en el transcurso de los tres viajes. Para ello centraremos nuestro estudio en dos aspectos que inicialmente pueden aparecer contradictorios; aunque están íntimamente relacionados entre sí. El primero, en relación con el hecho de que el material gráfico realizado durante los tres viajes de la expedición (las láminas de dibujo realizadas por Castañeda) se convirtieron en un referente fundamental para la anticuaria americana en la Europa del siglo XIX, en especial para dos casos claves: la edición del viaje de Dupaix realizada en Londres por Lord Kingsborough entre 1831 y 1848 (Kingsborough, 1831-1848), y la edición francesa de Baradère del año 1834, editada en París (Baradère, 1834). Ambas obras recogen fielmente los manuscritos de Dupaix sobre los tres viajes⁵, pero realizan por su cuenta nuevas imágenes, grabadas y litografiadas por nuevos artistas que se basan naturalmente en los dibujos realizados por Castañeda.

Este segundo aspecto (la decisión de no grabar ni publicar las imágenes de Castañeda, tanto en la versión inglesa como en la francesa) fue una decisión que respondió a criterios distintos en cada caso; aunque de manera general, podríamos identificarlos sucesivamente como criterios artístico-estéticos y criterios de tipo científico. Además, la no publicación de los dibujos de Castañeda tuvo notables repercusiones posteriores,

tanto para la propia difusión exclusivamente europea del material expedicionario original dado en los tres viajes de Dupaix –ya que éstos permanecieron “inéditos” en castellano hasta la reedición de Alcina Franch en 1964– como para el hecho de que las imágenes realizadas por Castañeda –y que constituyeron el referente visual fundamental de las descripciones y comentarios de Dupaix– quedaron “fuera” del proceso de construcción y divulgación del imaginario iconográfico indianista o americanista llevado a cabo por los estudiosos europeos durante el siglo XIX⁶.

II. Los precedentes históricos y coetáneos

La R.E.A.M. puede considerarse como la culminación de una tradición de estudios y representaciones visuales que sobre los restos arqueológicos del mundo indígena azteca y maya se habían desarrollado en la Nueva España a partir del siglo XVII. Durante ese siglo XVII, algunos eruditos novohispanos se habían dedicado a la recolección y estudio de las antigüedades mexicanas. Sin duda, Sigüenza y Góngora (Leonard, 1984) era uno de los importantes, logrando reunir una impresionante colección tanto de manuscritos prehispánicos como de piezas arqueológicas producto de numerosas excursiones al Valle de México; siendo muy recordado su intento de taladrar la pirámide de la Luna de Teotihuacan: Sigüenza y Góngora la creía antiquísima, casi poco posterior al Diluvio, y consideraba que podía estar hueca del mismo modo que las pirámides egipcias. Todo ello respondía a un intento, por parte de este criollo novohispano, de periodizar el pasado indígena prehispánico con unos criterios universales que las propias crónicas parecían desmentir (Bernal, 1979; Cabello, 1992).

En el siglo XVIII se renovó y alcanzó nuevos bríos ese interés criollo por las antigüedades indígenas; pero ahora estaba pasando del puro interés erudito y coleccionista a convertirse en un instrumento de sus propuestas reivindicativas de identidad cultural (Pedro de, 2006). Efectivamente, figuras eminentes como el jesuita expulso Francisco Javier

¹ En adelante lo llamaremos R.E.A.M.

² Guillermo Dupaix nació en Salm, Países Bajos austriacos, entre 1748 y 1750. José Alcina Franch, quien ha revisado su hoja de servicio de 1788 a 1800, ha señalado que Dupaix ingreso al Real Cuerpo de guardias de Corps en junio de 1767, en el que permanecería diecisiete años, hasta que el 8 de julio de 1784 ascendería a teniente, siendo destinado al Regimiento de Dragones de Almansa, en que terminaría ascendiendo a capitán el 29 de junio de 1790, siendo destinado a otro Regimiento de Dragones en México. Según Alcina, éste quedaría fuera de servicio en la capital del virreinato novohispano, hacia diciembre de 1800, fecha en la que se cierra su hoja de servicios y en la que se señala que tenía una edad de cincuenta años, que su salud era robusta y que pertenecía a la nobleza aunque no se le menciona ningún título (Alcina, 1964: 1-43). Alexander von Humboldt, en su *Vues pittoresques des cordillères et monumens des peuples indigenes de l’Amerique*, haciendo referencia a “M. Dupé”, a quien tuvo el gusto de conocer en su gabinete durante su viaje a México, señala que era un “amateur éclairé” en materia de antigüedades mexicanas; y que en su juventud “a puisé le goût des arts en Italie” habiendo realizado ya “plusieurs voyages dans l’ intérieur de la Nouvelle-Espagne, pour étudier les monumens mexicains” (Humboldt, A. von, 1989: 4). Más recientemente Robert Brunhouse ha realizado una pequeña biografía de Dupaix recogida en su obra: *En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*. FCE, México, 2000 (pp. 22-34), donde coincide con muchos aspectos ya señalados por Alcina y Humboldt, pero no en otros, como que Dupaix llevaba veinte años de servicios a la Corona en México. Es obvio que urge abordar una biografía más completa que despeje las dudas y confusiones que aún existen sobre la vida de Guillermo Dupaix y, sobre todo, su etapa mexicana, sin duda la más fructífera e interesante.

³ El investigador español José Alcina Franch ha sido uno de los que ha estudiado esta expedición y a su director Guillermo Dupaix con más intensidad (Alcina, 1969; 1988). Por su parte, el investigador mexicano Roberto Villaseñor realizó la introducción y las notas de la reedición que de la expedición se hizo en México en 1978: *Atlas de las Antigüedades Mexicanas halladas en el curso de los tres viajes de la Real Expedición de Antigüedades de la Nueva España, emprendidas en 1805, 1806 y 1807*. San Ángel Ediciones, México. Más recientemente,

los investigadores españoles Josefina Palop Martínez y Alejandro Cerdá Esteve estudiaron la documentación relativa a la expedición encontrada en el Museo Naval de Madrid, comparándola con otros documentos que sobre la misma se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid y el manuscrito encontrado en Sevilla y hoy depositado en la Universidad de esa ciudad. Los resultados de este estudio aparecen en: "Nuevos documentos sobre las expediciones de Guillermo Dupaix por México 1805-1808", en *Revista Española de Antropología Americana*, 27, Servicio de Publicaciones de UCM, Madrid, 1997, pp.129-152.

- ⁴ La figura del dibujante José Luciano Castañeda ha estado muy poco estudiada. Los datos sobre su trayectoria como profesor de dibujo y de arquitectura de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España no son abundantes. Rastreando en el archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, este investigador ha consultado la obra de Genaro Estrada (1935): *Algunos papeles para la historia de las Bellas artes en México. Documentos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, relativos a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, de México*. México. En ella hace referencia el autor a un tal "José Castañeda", quien para el año de 1796 participó como alumno de la Academia de San Carlos, en un concurso abierto a los alumnos de la Academia mexicana por su homónima de Madrid. En dicho concurso, el tal José Castañeda, quien parece ser el mismo que luego trabajaría con Dupaix ya que éste se llamaba José Luciano Castañeda, había participado en dicho concurso en las secciones de pintura y de dibujo. En la primera con una "Alegoría de las artes con una columna, un busto y una calavera (...) un estudio de una cabeza y una mano" (Estrada, 1935: 67). Para la sección de dibujo, este mismo alumno había enviado ocho dibujos, de los que Genaro Estrada no hizo más comentario. Todas las obras enviadas desde México fueron expuestas en la "Sala de Funciones" de la Academia matritense el 11 de noviembre de 1796, por espacio de un mes. En la junta particular celebrada en San Fernando el 4 de diciembre de 1796 se dio cuenta del dictamen del jurado que fue bastante crítico con los trabajos expuestos, considerándolos de poco valor y con muchas deficiencias (Estrada, 1935: 68-69). De manera que de concordar ambas identidades, la de José Castañeda con la de José Luciano Castañeda, éste sería todavía alumno de

Clavijero o el polígrafo José Antonio Alzate se convirtieron internacionalmente (Italia y Francia) en defensores y divulgadores de este pasado⁷. Para ellos –en contra de las críticas vertidas por los savants europeos (Gerbi, 1993)– las antigüedades del mundo indígena mexicano demostraban que las antiguas culturas americanas habían alcanzado un alto nivel de civilización y progreso. El mismo José Antonio Alzate se había ya encargado de mostrar públicamente sus avances arquitectónicos y artísticos entregando como obsequio, tras una relevante visita en el año de 1777 a las ruinas de Xochicalco, el informe de la misma al capitán Alejandro Malaspina, director de la Expedición Alrededor del Mundo que por entonces realizaba su estancia en tierras del Virreinato⁸. Malaspina no solamente recibió el informe de Alzate con gran interés, sino que señaló a Antonio Pineda que mantuviese contactos frecuentes con el polígrafo novohispano, tratando de cumplir a cabalidad con el encargo hecho a la expedición por parte del Cosmógrafo de Indias, Juan Bautista Muñoz, de recopilar toda la información posible sobre los antiguos pobladores de México (Pedro de, 2006).

Unos años antes, en 1785, ya había iniciado Alzate su particular cruzada en defensa de los "indios viejos", publicando en la mencionada Gaceta de Literatura otra de sus visitas a las ruinas prehispánicas: en este caso, las ruinas del Tajín. Ambas visitas, las de Tajín y Xochicalco, se convirtieron, con posterioridad, en un referente fundamental de la "conciencia cultural criolla" y en claros precedentes de la arqueología mexicana. Ya que, por primera vez, un erudito criollo describía y ofrecía dibujos del mundo arqueológico indígena en un medio impreso que era conocido y leído tanto en la Corte de Madrid como entre los círculos de intelectuales de Francia e Italia, con los que Alzate mantenía frecuentes contactos e intercambios de información⁹.

Además por esos años, más concretamente en 1790, la vida de la capital mexicana se había vuelto a conmocionar tras la aparición de nuevos hallazgos arqueológicos. Al realizar trabajos de remodelación en la Plaza de la Catedral –hoy mundialmente conocida como Zócalo– encargados por el Virrey

Revillagigedo (Matos, 1998: 17-33), aparecieron dos "enormes piedras" que fueron identificadas posteriormente como la diosa azteca Coatliue y el llamado Calendario Azteca (León y Gama, 1978). El descubrimiento suscitó gran alboroto y entusiasmo, seguido de una calurosa polémica sobre su origen y significado entre el astrónomo León y Gama y el propio Alzate. Polémica que volvió a colocar el problema de las antigüedades y sus interpretaciones como parte del conflicto sobre el origen del hombre americano, que ya tenía un fuerte eco en algunos círculos intelectuales del viejo continente (Alzate, 1831: 280-284).

Llegado el año de 1804, un año antes del desarrollo del primer viaje de la expedición dirigida por Dupaix, el exjesuita expulsado novohispano Pedro José Márquez –socio entonces de las Academias de Bellas Artes de Madrid, Florencia y Bolonia¹⁰– publicó en Italia su obra: *Due Antichi Monumenti di Architettura Messicana*¹¹, la cual pronto obtuvo gran divulgación, tanto en Europa como en América, haciéndose eco de las investigaciones anteriores. La obra de Márquez incluye una serie de grabados en relación con algunos monumentos significativos de México, entre los que se encuentra el representativo friso de Xochicalco, al que Dupaix y Castañeda prestarían mucha atención al regreso de su primer viaje.

Ya en ese mismo siglo XVIII, el interés metropolitano español por las antigüedades indígenas americanas terminó por concretar un conjunto de instrucciones para su búsqueda, identificación y recolección. Antonio de Ulloa, marino, político y científico, elaboró unas Instrucciones al respecto en el año de 1777, curiosamente el mismo año en que Alzate realiza su visita al sitio de Xochicalco¹². Las Instrucciones tenían por cometido servir a los funcionarios reales en América en su labor de acopio de materiales con destino al Real Gabinete de Historia Natural, fundado por Carlos III en el año de 1771 en Madrid. El cuestionario era minucioso y bastante detallado en materia de antigüedades¹³: contemplaba la descripción de ruinas de edificios, enterramientos o sepulturas, restos de vasijas y herramientas para cultivar la tierra, armas y otros útiles para la guerra, dijecillos o ídolos, adornos, divisas o insignias; así pedía que

se diese noticia de los tejidos de Pita y de los trajes modernos “que usan los Indios, así hombres como mugeres, y la materia de que son hechos” (Ulloa, 1777: CXLVIII).

El cuestionario de instrucciones obró a partir de entonces en las oficinas de virreyes y gobernadores americanos, y contribuyó a reglamentar las investigaciones posteriores tanto en Nueva España como en el Perú, donde las investigaciones arqueológicas se sucedían, incluidos los intensos trabajos de exploración y descripción de las ruinas de Palenque (Cabello, 1992: 16-22).

En este sentido, si en el centro de virreinato novohispano se intensificó la afición por las antigüedades a finales del siglo XVIII, más al sur –en la Audiencia de Guatemala– el interés por estos asuntos también encontró un notable eco; sobre todo a raíz del descubrimiento de las ruinas mayas del sitio de Palenque en 1745 por parte del cura de la localidad de Tumbala (Chiapas), Antonio Solís¹⁴. Pero no fue hasta 1773 que el teniente Esteban Gutiérrez de la Torre –por entonces teniente de alcalde de la Ciudad Real de Chiapa– realizó una exploración hasta cierto punto sistemática del lugar, llevando a cabo un pequeño informe del sitio: ello tendría lugar por inducción del cura Ramón Ordóñez y Aguiar, sobrino de Antonio Solís, quien desde niño había sabido de la existencia de las ruinas, quedando fascinado con el relato de su tío. Gutiérrez taló una gran proporción de terreno y logró penetrar a una gran sala que –por la descripción– parece coincidir con lo que luego sería denominado “el salón del trono” del palacio¹⁵.

Diez años tardaría en informar Ordóñez al presidente de la Real Audiencia de Guatemala, José de Estachería, ante el silencio del alcalde mayor Gómez de Andrade para comunicar la exploración de Esteban Gutiérrez a sus superiores. Inducido por la curiosidad y siguiendo los protocolos administrativos del momento, Estachería decidió en 1784 comisionar al alcalde del pueblo de Palenque, el lugar más próximo a las ruinas, José Antonio Calderón, para que le informase detalladamente de todo ello. Calderón redactó efectivamente un informe en el que detallaba cómo había hecho el oficio y catalogado todas las construcciones detectadas,

ilustrado con cuatro dibujos que él mismo realizó y que envió a Estachería en diciembre de ese mismo año¹⁶. Al año siguiente, en enero 1785, Estachería redactó “unas muy detalladas instrucciones, estructuradas en 17 capítulos, para que se siguiesen en una posterior prospección” (Cabello, 1992: 34). Y redactó un informe al Secretario de Estado de Indias, José de Gálvez, poniéndolo en antecedentes sobre las gestiones realizadas hasta ese momento en relación con las ruinas de Palenque, adjuntándole los originales del informe de Calderón y las instrucciones que había redactado (Cabello, 1992: 34).

Al mismo tiempo, aprovechando que en la nueva ciudad de Guatemala –trasladada de sede tras el derrumbe de la antigua Guatemala rodeada de volcanes– se encontraba trabajando un arquitecto real (el italiano Antonio Bernasconi), le comisionó para que levantara un plano del lugar y del conjunto de las ruinas. El 25 de febrero Bernasconi inició su misión, y cuatro meses después, el 13 de junio, redactó un informe bastante parco, sin haber cumplido completamente con las instrucciones de Estachería; sin embargo, incluyó también cuatro dibujos realizados por él mismo: un plano del lugar en el que se indicaba los principales monumentos (que eran los mismos que Calderón había visitado); luego dos casas o templos en alzado, planta y corte transversal; un plano del llamado “Palacio”, en alzado, planta y corte transversal; y por último unos dibujos de piedras grabadas que hacían referencia a las piezas dibujadas por Calderón y algunos grifos (Castañeda, 1946: 32-38)¹⁷. El informe de Bernasconi fue enviado a España en ese mismo año 1785 y el rey decidió que Estachería continuase con la investigación y que toda esta información fuese enviada a Juan Bautista Muñoz, que en esos momentos ya desempeñaba el importante papel de nuevo “Cosmógrafo de Indias” y redactaba por encargo real una nueva Historia del Nuevo Mundo. Muñoz se mostró muy interesado por los descubrimientos arqueológicos y envió un informe a Gálvez con fecha del 7 de marzo, en el que manifestaba la necesidad de que Estachería continuase con sus investigaciones, pero por medio de investigaciones más detalladas y precisas. Igualmente señalaba que

San Carlos de México para el año de 1796. Por otra parte, Humboldt señala en *Vues pittoresques des cordillères et monumens des peuples indigenes de l’Amerique*, que las planchas I y II que incluye en esa obra, grabadas en París por Massard y que son el resultado de su visita al gabinete de “M. Dupé” en México, representando un busto que él denomina *Buste d’une Prétresse*, fueron realizadas en base a los dibujos de un alumno de la academia de San Carlos, bajo la atenta mirada de “M. Dupé” (HUMBOLDT, 1989: 6). El naturalista alemán visitó Nueva España entre 1803 y 1804. Y este último año tuvo una intensa actividad en la ciudad de México conectando con muchos intelectuales y coleccionistas de esa ciudad: lo que nos hace pensar que fuese entonces cuando visitase a Dupaix y obtendría los dibujos que luego grabaría en París. Si el autor o no de los mismos fuese el mismo Castañeda, no lo sabemos; pero de ser así, Castañeda era todavía considerado por Humboldt como alumno un año antes de que Dupaix partiese con él en la expedición. Es interesante que las planchas I y II de la obra de Humboldt representan una de las figuras que también van a parecer en la obra de Dupaix/Castañeda; incluso una representación frontal de la misma aparece en el frontispicio alegórico de la obra, junto con la pirámide y el águila. Lo que, sin duda, nos dice mucho de lo destacado de la pieza y del gran interés que ésta tuvo tanto para Dupaix como para Humboldt, siendo la pieza que inicia su estudio sobre los monumentos americanos. Por último, la investigadora Paz Cabello, afirma que los dibujos en los que se basó el grabador de la obra de Humboldt, eran de Castañeda (Cabello, 1992: 44).

⁵ La edición inglesa incluye el texto de Dupaix solamente en castellano, sin traducción al inglés, mientras que la edición francesa introduce el texto de Dupaix en castellano junto con su traducción al francés. Ambos textos, el castellano y el francés, aparecen en dos columnas por página, junto con algunas notas a pie de página realizadas por el editor o colaboradores de la obra.

⁶ En un reciente artículo, Irina Podgorny (“The reliability of the ruins”. *Journal of Spanish Cultural Studies*. n.º 2, Vol. 8, July, pp. 213-233, 2007) señala que en la primera mitad del siglo XIX Francia e Inglaterra compiten por el conocimiento del mundo antiguo, al que ya se había incorporado, de manera atractiva y sugerente, el mundo de las grandes civilizaciones precolombinas; en especial, los restos del mundo maya que desde la segunda parte del siglo XVIII

venían siendo estudiados por iniciativa de las autoridades españolas de Guatemala, y que tenían como centro de especial interés las ruinas del sitio de Palenque (Podgorny, 2007: 228).

⁷ La investigadora alemana, Ursula Thiemer-Sachse afirma que parte de la impresionante colección que logró reunir Lorenzo de Boturini a modo de un “Museo histórico indiano” (la colección se formó entre 1736 y 1743, también con materiales procedentes de Sigüenza y Góngora) y que tras su muerte terminó por dispersarse, fue a parar a manos de criollos como Mariano Fernández de Echeverría Veitia (1718-1779), quien había sido colaborador del italiano; Antonio León y Gama (1735-1802); el padre José Antonio Pichardo (1748?-1812); y también de Clavijero y Alzate, quienes prestaron muchos de estos materiales a Humboldt en su visita a México, para su estudio y compra. Incluso, según esta misma investigadora, Jean Frédéric de Waldeck (1766?-1875) que posteriormente visitaría México y tendría una actuación muy destacada en la divulgación de las ruinas mayas, especialmente de Palenque, logró hacerse con algunas piezas del legado de Boturini. Otro francés, que vivió en México entre 1821 y 1840, Joseph Marius Alexis Aubin (1802-1891), también se hizo con una buena parte del material de Boturini, que tras su regreso a Francia vendió en 1889 a Eugène Goupil. Éste encargó a Eugène Boban un catálogo en 1891; finalmente Goupil donó la colección que lleva su nombre y el de su precedente dueño (Colección Aubin-Goupil) a la Biblioteca Nacional de París, donde se encuentra actualmente. (THIEMER-SACHSE, U. (2003): “El ‘Museo histórico indiano’ de Lorenzo Boturini Benaduci y los esfuerzos del erudito alemán Alejandro de Humboldt para preservar sus restos para una interpretación científica”. *HiN. Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift for Humboldt-Studien*. Universität Potsdam, IV, 6). Véase la versión electrónica de la revista en: <http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/index.htm>.

⁸ El informe sería publicado por Alzate en su *Gaceta de Literatura* en el año de 1791, poco después del paso de Malaspina por el virreinato. Xochicalco se convirtió a lo largo del siglo XIX en un lugar de obligada referencia para algunos de los iniciadores de los estudiosos de la arqueología mexicana, siendo visitado por Dupax y descrito y analizado por Humboldt en su obra sobre los monumentos del antiguo México de 1810, quien no pudo visitar el

Palenque debió ser la capital de una gran potencia algunos siglos antes de la conquista, y que debió tener relaciones y comunicaciones con las construcciones zapotecas de Mixtlan y, sobre todo, con otras ciudades en ruinas situadas en Honduras de las que se tenían noticias en las crónicas del siglo XVI, ya que los monumentos arquitectónicos guardaban mucha similitud¹⁸.

El 15 de marzo de 1786 Juan Bautista Muñoz pidió a Estachería que se realizasen investigaciones más detalladas y precisas del lugar, y que se contase con algún dibujante para ese trabajo. En especial, Muñoz estaba interesado en que se hiciese una distinción precisa entre puertas, nichos y ventanas, así como el uso de construcción en piedra; pero sobre todo le alertaba la presencia inesperada de arcos y bóvedas: “[...] examinando lo que se halle de piedras de sillería, como las que dice, de cal i canto y de mezcla; haciendo puntual descripción y dibujos de las figuras, los tamaños i cortes de piedras y ladrillos o adobes, con particularidades en los llamados arcos y bóvedas” (Castañeda, 1946: 43-44).

Precisamente este interés de Muñoz por los detalles arquitectónicos estaba relacionado con el hecho de hallar, de alguna manera, conexiones entre este tipo de ruinas prehispánicas con los descubrimientos de Pompeya y Herculano realizados durante el reinado de Carlos III en Nápoles. Efectivamente, las ruinas romanas se convirtieron entonces en un referente comparativo que presidió inicialmente la descripción de las distintas investigaciones españolas del sitio de Palenque. Referente romano que todavía estará presente, aunque de manera residual, en las posteriores investigaciones de Dupax y Castañeda¹⁹.

Estachería decidió seguir las instrucciones y recomendaciones de Muñoz. La muerte de Bernasconi le complicaba las cosas al no tener a mano otro ingeniero de su talla y experiencia. Circunstancia que le obligó a recurrir a un militar: el capitán de artillería Antonio del Río, quien se trasladó inmediatamente a Palenque junto con el dibujante Ricardo Armendáriz, llegando el 3 de mayo de 1787. Sin ningún tipo de experiencia en estos asuntos, pero como buen militar, Del Río siguió al pie de la letra las instrucciones

recibidas por Estachería. Conocía lo realizado anteriormente por Calderón y Bernasconi, y “fue repitiendo exactamente los mismos pasos de sus predecesores, ampliándolos en los puntos y lugares que se le habían señalado” (Cabello, 1992: 38). Del Río midió los monumentos, describió su aspecto y tomó “muestras” de los mismos²⁰. Además, se preocupó por obtener el mayor número de materiales posibles, realizó excavaciones en más de un lugar y redactó una memoria final que ha tenido mucha difusión internacional²¹.

La labor del dibujante Armendáriz, por su parte, fue también de mucho provecho y precisión: realizó 25 dibujos sobre la decoración de los edificios, dibujos que fueron repetidamente copiados por el propio artista y luego por otros autores (García, 1994).

Las labores en Palenque de ambos comisionados terminaron en junio de 1787, fecha en que aparece firmado el informe de Del Río en Palenque; poco después volvió a Guatemala y entregó su informe a Estachería (Podgorny: 223)²². Éste puso a un ingeniero, José de Sierra, a preparar copias del informe, dejando una copia en sus archivos²³. Un año después todos estos materiales fueron enviados a España al sucesor de Gálvez (ya que éste había fallecido el año anterior), el ministro Antonio Valdés, notificándole de los resultados de las excavaciones y enviándole los dibujos de Armendáriz y un arco con siete flechas de los indios lacandones (Cabello, 1992: 41). Las piezas fueron enviadas también al Real Gabinete de Historia Natural. El informe y los objetos de las excavaciones llegaron al gabinete, no así los dibujos. Se sabe que éstos quedaron en las oficinas de la Junta de Estado junto con el informe original, ya que Floridablanca mandó realizar una copia de ambos: “Aunque Floridablanca mandó copiar los dibujos de la expedición de Antonio del Río y enviarlos al Real Gabinete, que se los habían reclamado, y luego fueron entregados al funcionario encargado de gestionar los asuntos de este museo, estos dibujos no están hoy en el Museo de Ciencias Naturales –nombre actual del Gabinete–. Por lo que la única colección completa de los dibujos que queda hoy, que está en la Biblioteca de Palacio, es una copia”

(Cabello, 1992: 42-43).

Más tarde Ramón Ordóñez, promotor de los primeros viajes al sitio de Palenque, se hizo con una copia del informe Del Río y de los dibujos de Armendáriz, compilando a su vez, con ayuda de eso y otros materiales por él obtenidos, un manuscrito titulado *La historia de la creación del cielo y de la tierra*, en el que especulaba sobre el origen trasatlántico del pueblo prehispánico de América Central (Brunhouse, 2000: 19)

Por el mismo tiempo en que Ordóñez se ocupaba de estos asuntos, el italiano Paul Félix Cabrera se hallaba en Guatemala, ocupado en consultar también el informe de Del Río y obteniendo prestado el manuscrito del cura Ordóñez. Poco después publicaría *Teatro crítico americano*, siendo acusado por Ordóñez de plagiar su trabajo.

Pasado el tiempo, todo este material cayó en manos de un “cierto doctor McQuay” (Brunhouse, 2000: 19) que fue quien se los llevó a Inglaterra, donde los compró Henry Berthoud –librero londinense, a pesar de su nombre– y los hizo traducir al inglés para publicarlos en otoño de 1822. Berthoud contrataría al artista Jean Frédérick Waldeck para grabar las 16 láminas que acompañaban al informe de Del Río.

Con posterioridad se realizaron dos ediciones más en un plazo de 15 años: una francesa llevada a cabo por la *Société de Géographie* de París en el año de 1825 y dirigida por Warder²⁴, y otra edición en Alemania en 1832 (Brunhouse, 2000: 20). En la edición francesa, Warder daba a entender que las ilustraciones eran obra de Castañeda, el artista que acompañaría a Dupaix en sus viajes, aunque estas circunstancias no aparecían claras (Brunhouse, 2000: 21; García, 1994: 99-109).

III. La Real Expedición Anticuaria de México y la influencia de su obra en el americanismo europeo del siglo XIX

En el año de 1805, un año después de aparecer en italiano la obra del jesuita Pedro José Márquez²⁵, fueron comisionados Guillermo Dupaix y José Luciano

Castañeda por el Rey Carlos IV para realizar una Real Expedición Anticuaria. Los años siguientes la continuarán, siempre partiendo desde la ciudad de México, hasta darla por terminada en marzo de 1808²⁶.

El resultado de los tres viajes fueron varios manuscritos y 145 láminas de dibujo²⁷. En el primero de los viajes visitaron las poblaciones de Orizaba, Cholula y Xochicalco. Al año siguiente Xochimilco, el lago de Chalco, Ozumba y Oaxaca. Y en el último viaje Tehuantepec, Guiengola, Ocosingo y, por último, Palenque. Este último sitio fue la única ruina maya de importancia que reconocieron.

Ante los graves acontecimientos políticos ocurridos en España –en particular, la invasión napoleónica de su territorio– y con el levantamiento del cura Miguel Hidalgo en Dolores como inicio del proceso de independencia mexicana, hubo gran confusión para el envío de los materiales de la expedición a España, que quedaron, según Charles Farsi²⁸, durante la guerra de independencia mexicana, en manos de Castañeda, quien los depositaría (no se sabe cuándo) en el gabinete de Historia Natural de México²⁹.

Lo cierto es que comenzaron su periplo europeo copias de las láminas de dibujo de Castañeda, conjuntamente con borradores de Dupaix, dando origen por lo menos a dos ediciones de indudable valor para la historia de la anticuaria mexicana, y de la difusión de los monumentos mexicanos en Europa: la primera, la señalada de Lord Kingsborough del año 1831, y la segunda en 1834 realizada por el abate francés Henry Baradère, dedicada ya especialmente a este viaje, bajo el nombre: *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du capitaine Dupaix ordonnées en 1805, 1806 et 1807 par le roi Charles IV, pour la recherche des antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenqué*. Esta edición exclusiva sobre la expedición de Dupaix está compuesta por dos volúmenes, prologados por Charles Farsi³⁰ y con estudios de Alexandre Lenoir y de Warden, conjuntamente con un trabajo de Chateaubriand. También, en esta edición, se incluye el texto de Juan Galindo –miembro del ejército de la República Mexicana y comisionado por la República

sitio, pero retomó los comentarios y dibujos de Alzate para señalar que se trataba de una edificación de carácter defensivo, coincidiendo con la tesis del polígrafo criollo. Viajeros posteriores como Frédérick de Waldeck o Stephens y Catherwood también lo incluyeron en sus inspecciones arqueológicas, convirtiéndose en uno de los lugares emblemáticos para la historia de la arqueología indígena mexicana.

⁹ Alzate era socio de la Academia de Ciencias de París, corresponsal del Real Jardín Botánico de Madrid y miembro de la Sociedad Vascongada de Amigos de País (Hernández Luna J. J. (s/f): *Estudio Biográfico y selección de Juan Hernández Luna*. Secretaría de Educación Pública, México).

¹⁰ Nacido en San Francisco del Rincón (Guanajuato) el 22 de febrero de 1741; ingresó a la Compañía el 4 de marzo de 1761 y regresó a México restablecida ya la Compañía, siendo el prima maestro de novicios hasta su muerte el 2 de septiembre de 1820.

¹¹ La obra fue publicada en Roma por Presso il Salomoni en 1804.

¹² Quiero resaltar el hecho de que en ese mismo año de 1777 Alzate realizó su visita al sitio de Xochicalco. De si éste tenía o no ya conocimiento de las *Instrucciones* de Ulloa, lo desconocemos; sólo cabe resaltar que las investigaciones de Alzate se ajustaron bastante a los requisitos que Ulloa establecía. (véase: PEDRO de, 2006: 316-323)

¹³ Ulloa había fundado en 1752 un gabinete privado en materia de Historia Natural cuyas colecciones pasaron al Gabinete Real de 1771 (Cabello, 1992: 16-19)

¹⁴ Las ruinas eran conocidas por la población indígena del lugar con el nombre de “Casas de Piedra”.

¹⁵ Paz Cabello señala que hay una variante de esta versión, según se hace eco de una carta del dominico José Miguel de San Juan –ubicada por el investigador Ballesteros (1960: 23)– quien relataría que sería Fernando Gómez de Andrade, alcalde mayor de Chiapa e hijo de un ministro decano de la Audiencia de Quito, el primero en visitar las ruinas, registrándolas y limpiando el terreno de árboles y malezas. Para Paz Cabello lo que realmente pasaría es que Ramón Ordóñez, sobrino del cura de Tumbala, debió dar parte de la existencia de las ruinas al alcalde de Chiapa –Gómez de Andrade– y debió haber una primera visita de este al sitio y una segunda, ya con excavaciones e informe, del teniente de

alcalde Gutiérrez. Visitas que, según Paz Cabello, Ordóñez confundió al no estar presente y ser en la segunda en la que estuvo su hermano; o quizás sintetizó en una sola, la de Gutiérrez, para no restarse protagonismo (Cabello, 1992: 31-32).

- ¹⁶ Los dibujos de Calderón constituyeron la primera muestra gráfica de las ruinas de Palenque. Y, si bien son la obra de un hombre poco dotado para el dibujo, sí son muy ilustrativos de lo que Calderón describía en su informe. Los dibujos se encuentran actualmente en el Archivo General de Indias de la ciudad de Sevilla, bajo la signatura: M y P Guatemala, fol. 256 (1); 256 (2) bis; 256 (3); 256 (4). Están también reproducidos en Cabello, 1992: láminas: 5, 6, 7 y 8.
- ¹⁷ La documentación original se encuentra en el Archivo General de Indias de Sevilla, signatura: m y P Guatemala, 257, 258, 259, 260.
- ¹⁸ Paz Cabello señala que Muñoz debía referirse a las construcciones de la ciudad maya de Copan, ya que ambas pertenecen al Período Clásico Maya (CABELLO, 1992: 36-37).
- ¹⁹ En este sentido, señala Irina Podgorny: "Bernasconi [...] could not ascribe the architecture of the ruins to any of the ancient or modern orders he knew. But he ventured to point out that the vaults were shaped like Gothic arches, while the presence of doors and windows contrasted with the lack of all the other elements of the architecture of an ancient city [...] Bernasconi's testimony, however, discounted the possibility of an ancient Roman settlement in America: the images represented in the statues, the art of construction, and the lack of order in the tracing of streets and blocks led him to conclude that the city had been founded by natives" (PODGORNY, 2007: 220).
- ²⁰ En su afán de cumplir con lo ordenado, Antonio del Río tomaría algunas muestras de frisos y grifos, tal y como había hecho también Bernasconi. Las piezas se conservan hoy en el Museo de América de Madrid (Cabello, 1992: 38).
- ²¹ De ella se hace la primera edición en Londres en 1822, con el título: *Description of the Ruins of an Ancient City. Discovered near Palenque...from de Original Manuscript Report of Captain Don Antonio del Río: Followed by Teatro Crítico Americano... by Doctor Paul Felix Cabrera...* Esta obra fue ilustrada con 15 grabados realizados por Jean F. Waldeck, basándose en los dibujos de Armendáriz. En cambio, la primera española no ocurre

para inspeccionar Palenque-, así como un texto de Alexander von Humboldt en el que trata sobre antigüedades americanas, y otro texto de St. Priest.

La edición incluye las descripciones de Dupaix en francés y castellano, y todos los dibujos de Castañeda reinterpretados y litografiados por diversos artistas franceses: Delaporte: 77 láminas, L. Vitasse: 40 láminas, E. Robillard: 39 láminas, H. Robillard: 29 láminas, Vanderburchi: 9 láminas, Will de Willberg: 7 láminas, C. Farcy: 5 láminas (Alcina, 1969: 33). Los dibujos originales de Castañeda, que sirvieron para confeccionar las litografías y grabados, le fueron entregados al editor Baradère por Isidro Ignacio Icaza –Conservador del Museo Nacional de México– el 7 de diciembre de 1828.

En 1838, cuatro años después de la aparición de esta edición, J. F. Waldeck publicó su viaje a la provincia de Yucatán: *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d' Yucatán (Amerique Centrale) pendant les années de 1834 et 1836*. Obra editada en París por Bellizard Dufour, con 21 láminas y un mapa, y le fue dedicada a Lord Kingsborough, mencionado como su protector³¹.

En esta obra (de importante resonancia en relación con la arqueología del mundo maya, especialmente Palenque, aunque ha tenido numerosos críticos considerando que sus conjeturas forman parte más de la fantasía que de la realidad) Waldeck criticaba las obras de todos sus precursores inmediatos (Alzate, Humboldt, Del Río, Dupaix, Castañeda, Aglio, Galindo). Y criticaba especialmente al nuevo equipo de exploradores de la zona, Stephens y Catherwood, mientras se declaraba como "le premier Américaniste" (Brunhouse, 2000: 69). En todo ello, estaba Waldeck haciendo gala siempre de una egolatría e imaginación interpretativa que la historia de la disciplina ha terminado por desmentir³².

Posteriormente a 1860, parte de los trabajos inéditos de Waldeck sobre Palenque –en concreto 56 dibujos– fueron seleccionados para ilustrar el texto de Charles Étienne Brasseur de Bourbourg de 1866: *Recherches sur les ruines de Palenque*, una vez fueron examinados por miembros de la creada Comisión Científica de México y comparados con las fotografías que sobre el sitio ya había realizado Désiré de Charnay, aprovechando que Napoleón III tenía un espe-

cial interés por las antigüedades mexicanas y que se había desatado en Francia la "fiebre del americanismo" (Mongne, 2005: 41-64).

En 1841 aparecerá la primera publicación en la que colaboran el norteamericano John Lloyd Stephens y el dibujante inglés Frederick Catherwood (Brunhouse, 2000: 83-107). La obra llevó por título (traducido del inglés): *Incidentes de viajes a Centro América, Chiapas y Yucatán*, y tuvo una excelente acogida entre el público europeo, reeditándose en 1843. En ésta, Stephens reconocía que los propios dibujos de Catherwood reafirmaban los objetos y monumentos contenidos en la obra de Dupaix y dibujados por Castañeda. Un año después, en 1844, Catherwood publicaría una obra recopilatoria de sus trabajos, eligiendo un título muy humboldtiano: *Vistas de los monumentos Antiguos de Centro América, Chiapas y Yucatán*, con 25 litografías en color.

Habrà que esperar hasta 1863 para que viese su aparición otra obra emblemática sobre la arqueología maya. En ese año Désiré Charnay, un fotógrafo expedicionario que seguía los pasos de Stephens y Catherwood, fascinado por las ruinas de esta antigua civilización, dio a luz su interesante obra: *Cités et ruines Americaines*. Mitla, Palenque, Izamal, Chichón-Itza, Uxmal, publicada en París en dos tomos (Mongne, 2005). En ella aparecen por primera vez "fotografías" sobre las ciudades visitadas y sus monumentos. Como dato relevante, la obra venía acompañada por un estudio introductorio sobre los monumentos antiguos mexicanos del arquitecto Eugène Emmanuelle Viollet-le-Duc, donde afirma su celebrada tesis de que a cada tipo de sociedad le correspondería una técnica específica de construcción, que le identificaría³³.

El viaje de Charnay a México lo realizó entre 1857 y 1860. En la obra resultado del mismo, ya reconoce el autor una larga tradición previa en el estudio del mundo maya, mencionando las expediciones de Antonio del Río y de Guillermo Dupaix como las más significativas de la etapa colonial española. También resalta toda la tradición inglesa, francesa y norteamericana en el conocimiento de esa cultura, hasta llegar a las aportaciones del abate Brasseur de Bourbourg con la edición en 1866 de los dibujos de Waldeck³⁴.

IV. Los textos y dibujo conservados en España de la R.E.A.M.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra uno de los manuscritos conservados del primer viaje realizado por Dupaix y Castañeda en 1805³⁵. El manuscrito contiene en nueve hojas tamaño folio, las incidencias del viaje y las descripciones de las láminas que acompañan a esta primera salida, así como una copia de las primeras treinta y dos láminas de dibujo realizadas por Luciano Castañeda³⁶.

Por su parte, en el Museo Naval – también de Madrid – aparece otro manuscrito de la expedición; pero, a diferencia del anterior, sólo está el cuadernillo de las treinta y dos láminas atribuidas a Castañeda (Palop y Cerdá, 1997). El volumen aparece con un título adherido a la tapa de cartón, en un trozo de papel recortado en el que se señala: “Real expedición Anticuaria practicada en el Reyno de México por el capitán don Guillermo Dupaix [sic]. Principal”³⁷.

Existe una tercera copia, la ya mencionada de la Universidad de Sevilla, y que Alcina identifica como “Manuscrito de Sevilla”. En este caso aparecen completos tanto el texto como las láminas de los tres viajes realizados por Dupaix y Castañeda³⁸.

Los materiales mencionados constituyen los tres tipos de manuscritos que sobre la expedición han aparecido en España al día de hoy. Ahora bien, en este artículo, nuestro interés principal es el de centrarnos en el estudio de algunas de las imágenes realizadas en el transcurso de la expedición de Dupaix – particularmente, en el material correspondiente al primer viaje – y realizar una comparación primera entre las láminas existentes en España: la Biblioteca Nacional de Madrid, el Museo Naval y la Universidad de Sevilla³⁹. Asimismo, posteriormente compararemos parte de estas láminas con los grabados y litografías de las mismas que aparecen en las publicaciones sobre este primer viaje de parte de Lord Kingsborough y de Baradère. Este análisis comparativo busca no sólo encontrar similitudes y diferencias entre las láminas de las distintas copias existentes en España y atribuidas a Castañeda (manera de dibujar

las piezas, distribución de las mismas en el espacio, rasgos estilísticos, etc.) sino también – al compararlas con los grabados ingleses y franceses – apreciar cómo han ido “alterando” éstos el modelo de representación establecido por Dupaix y Castañeda. Y, establecer en base a qué supuestas intenciones – científicas, estilísticas y estéticas – se justifican estas “alteraciones”.

Lo primero que hay que señalar con respecto a los materiales gráficos depositados en la BN y el MN, es que parecen admitir una misma autoría, es decir, son obras atribuibles a José Luciano Castañeda. En el caso del material de la BN esta afirmación parece confirmada por el mismo Dupaix en el interior del documento manuscrito que las acompaña. Por su parte, el material del MN no cuenta con un apoyo firme de autoría, al menos del mismo nivel del caso anterior. Pero es cierto que tanto el estilo como la manera de concebir la composición, el mismo trazo: “algo brusco”, así como una cierta dificultad para desarrollar los principios de la perspectiva, nos permiten compartir con otros investigadores la opinión de que estas láminas también pertenecen a Castañeda (Palop y Cerdá, 1997).

En relación con las láminas de la US, la cosa no parece tan evidente. Si bien es cierto que Alcina no ha dudado ni un momento en atribuir las al artista mexicano, lo cierto es que las láminas (en número mayor que los otros dos grupos) son imágenes confeccionadas de una manera “distinta”, como analizaré inmediatamente⁴⁰.

Los investigadores Alcina, Palop y Cerdá realizaron una interesante comparación entre los tres grupos de materiales. Sin duda, el estudio ha ayudado mucho a los especialistas a comprender muchas peculiaridades y características de cada grupo y cómo se iban produciendo cambios en el proceso de “copiado”, aunque todavía no se ha podido decidir cuáles son los dibujos originales; o si los tres son, a su vez, “copias” de otro original hoy desaparecido, o por lo menos no identificado. Lo que sí han dejado claro los estudios de estos tres investigadores es que entre los tres grupos de materiales hay algunas diferencias significativas. Y que finalmente el material de Sevilla, en especial, es el que muestra mayores diferencias

hasta 1939, por Manuel Ballesteros. En 1946 Castañeda Paganini realiza otra edición castellana en México, ya mencionada en este artículo; y en 1985 hay una nueva edición de Caballero. La Biblioteca Nacional de Madrid guarda un ejemplar de la obra original de Antonio del Río, con 15 de los 26 dibujos. Hay también una obra completa en la Biblioteca del Palacio de Madrid. El informe original se encuentra en el Archivo del Museo de Ciencias Naturales, pero hay otro manuscrito en la Academia de la Historia, también de Madrid.

²² Del Río insistió en las similitudes góticas y romanas de la arquitectura de Palenque, afirmando la presencia de ventanas en aquellas construcciones, e incluyendo un informe sobre las redes de comunicación de esta ciudad con otras regiones (Podgorny, 2007: 223)

²³ La contribución de los ingenieros militares en el descubrimiento del mundo antiguo europeo y americano ha sido puesta de manifiesto por Peter Burke (2003): “Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe”. *Journal of the History of Ideas*. n.º 64, Vol. 2, pp. 273-296. Igualmente destacable es la contribución del geógrafo hispano Horacio Capel Sáez (1994): “La invención del territorio: ingenieros y arquitectos de la Ilustración en España y América”. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n.º 43, pp. 98-115. Asimismo, véase: Horacio Capel Sáez, Omar Moncada y Joan-Eugeni Sánchez (1988): *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. CSIC, Madrid.

²⁴ Warden fue antiguo Cónsul General de los Estados Unidos en Francia y miembro del Instituto de Francia, refutado experto en materia de restos arqueológicos de las culturas americanas, especialmente de la llamada “culturas de las praderas” norteamericanas.

²⁵ Véase nota 11.

²⁶ En el momento del inicio de la R.E.A.M. ocupaba el cargo de Virrey el controvertido José de Iturrigaray y Aróstegui (1803-1808). A lo largo de su conflictivo virreinato, que terminó en su destitución tras los sucesos de julio y agosto de 1808, se desarrolló la expedición. Ésta también se vio afectada por los acontecimientos en España y México: la invasión de los franceses, el secuestro del sucesor a la Corona y el levantamiento de Hidalgo en Dolores. Iturrigaray fue sustituido provisionalmente por el Mariscal Pedro Garibay y, sin duda ante la incertidumbre, la



Figura 1. Frontispicio. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito del Museo Naval, Madrid.



Figura 2. Frontispicio. Dibujo (grafito y aguada sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito de la Universidad de Sevilla.



Figura 3. Lápida. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito del Museo Naval, Madrid

expedición se dio por finalizada. A causa de esta situación extraordinaria y la precipitada salida de Iturrigaray de México, éste no dejó la consabida *Memoria* de su período de mandato a su sucesor, como venía siendo tradición en el virreinato, y en ese sentido es inexistente la información sobre la *R.E.A.M.* de manos de su patrocinador. De lo que sí tenemos constancia es que en las *Memorias* dejadas por su antecesor, el Virrey Félix Berenguer de Marquina (1800-18003), se hace reseña del interés que tiene la Corona, por medio de “dos reales órdenes, una de 2 de agosto y otra de 6 de noviembre de 1800” de propiciar la recolección de “varias y preciosas producciones de historia natural que se encontraran en esos dominios, y que por su rareza y utilidad merecerán el aprecio de los inteligentes, y añadirse a las interesantes colecciones de este especie, ordenándose su remisión a nuestra península, con la seguridad y brevedad correspondiente” (Navarro De Anda, 1991: Vol. II, pp. 1405-1406). Como se puede apreciar, el interés de España por el coleccionismo americano no decayó en ningún momento y más bien se manifiesta como una política continuada que nutriría de fondos y piezas excepcionales al Real Gabinete de Historia Natural de Madrid.

²⁷ El número de láminas difiere en los distintos casos en que fueron utilizadas por las ediciones tanto la inglesa y la francesa como la realizada en el año 1969 por Alcina Franch. En el estudio introductorio de este último, se da una completa información al respecto. En un estudio comparativo realizado por este investigador español, se señala que en la edición de París de 1844 faltan 18

con los otros dos; incluido con el propio manuscrito atribuido a Dupaix que apareció junto con las láminas. Circunstancia ésta que, en su momento, le llevó a afirmar a Alcina Franch: “[...] el manuscrito de 1820 evita la mención tácita de las medidas de las piezas al incorporar escalas en las láminas, [...] por lo que estaríamos ante una copia manuscrita similar a la que (Baradère) recogió en la Ciudad de México en 1828 junto con las láminas de Castañeda” (Palop y Cerdá, 1997: 148-149).

Esto quiere decir, en pocas palabras: ¿que Alcina estaría admitiendo tácitamente que las imágenes de Sevilla son dibujos más elaborados que los otros dos grupos y que, por tanto, estaríamos ante una copia “definitiva” enviada para su publicación a España?

V. Análisis comparado de las diferentes imágenes

Pueden considerarse como preparatorios de un manuscrito mucho mayor –que albergaría un conjunto de láminas finales– los materiales madrileños, tanto del texto escrito por Dupaix como de los dibujos de Castañeda pertenecientes a la BN y al MN. Afirmar que los materiales de Sevilla fuesen la copia que Dupaix y Castañeda hubiesen decidido enviar al rey como resultado de su trabajo para su impresión, grabación y edición, es un tanto arriesgado y, hasta hoy, no del todo com-

probable. No obstante –y en esto debo coincidir con Alcina– el conjunto de láminas que se encuentran depositadas actualmente en la US, tanto por su número como por intenciones estéticas y artísticas, resulta un conjunto más elaborado formalmente, con ciertas características definitivas para llevarlo a una impresión. Y me atrevo a hacer esta afirmación en función de algunos aspectos relevantes que quisiera analizar ahora.

Si comparamos algunas láminas del manuscrito del MN con el de la US (por ejemplo, las imágenes 1 y 2), en seguida nos percatamos de que en el sevillano hay superadas ciertas “deficiencias técnicas” presentes en el de Madrid⁴¹. Caso más significativo es el uso particular de los principios de perspectiva en las láminas del MN (también en las de la BN), que aquí lo representan torpemente: en la representación de la pirámide (fig.1) se destacan claramente estas dificultades, en especial en la representación de la escalera lateral, que aparece mostrada casi frontalmente. Por su parte, en la lámina de Sevilla (fig. 2) esta dificultad desaparece.

También llama nuestra atención cómo en el de la US se ha producido un ahorro en la representación de los objetos, teniendo como resultado una imagen más austera, menos abigarrada. El autor de estas láminas es como si hubiese querido primar especialmente aquellos elementos simbólicos que consideraba imprescindibles: el águila



Figura 4. Esculturas. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito de la Universidad de Sevilla, Sevilla.



Figura 5. Cabeza. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito del Museo Naval, Madrid.



Figura 6. Lápidas y esculturas. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito de la Universidad de Sevilla, Sevilla.

sobre el nopal encima de la pirámide, el cocodrilo y la cabeza de la escultura en la parte inferior. Deshaciéndose, al mismo tiempo, de todo aquello que consideraba “superfluo”. Aunque, en ambos casos, se mantiene la “cartela” con la inscripción⁴².

Con relación al dibujo de objetos (de piezas como lápidas o esculturas) también encontramos algunas diferencias significativas entre los materiales procedentes del MN y los de la US. En el caso primero el concepto viene a ser el mismo: la muestra de un objeto aislado de cualquier referencia espacial (por ejemplo, en la fig. 3). Es decir, el objeto se presenta de manera frontal, centrado en el espacio de representación, con una ligera indicación del volumen por medio de un sombreado en la parte inferior. Estas representaciones recuerdan, en su manera de emplear los recursos artísticos y de composición, a las imágenes de los “tipos” o “iconos” botánicos empleados por los sistemas de clasificación sistemática desarrollados en el siglo XVIII, en los que el objeto adquiere un valor netamente descriptivo en cuanto a su forma (silueteado), y en las que el espacio de representación es tan sólo una “superficie neutra”, como si el objeto apareciese suspendido en el aire (Pedro de, 1999).

Por su parte, en el caso sevillano (fig. 4) ese sentido de “indefinición espacial” ha desaparecido. Esto no quiere decir que el cambio sea radical, ni mucho menos, sino que el autor trata

de ofrecer una imagen con un mayor efecto de “verosimilitud naturalista”. Es decir, haciendo uso de mayores recursos artísticos: la pequeña sombra sirve ya de referencia –si bien esquemática– del terreno donde se supone hallada la pieza. En este sentido –y esto resulta importante– estamos ante una representación que nos remite a un lugar, a una localización geográfica, aunque de manera muy esquemática; porque, claro está, las referencias informativas son mínimas e indefinidas pero están pensadas para dotar a la imagen de una mayor verosimilitud. Por el contrario, en las láminas del MN y de la BN no existe esa intención sino que estamos ante representaciones que han sido “aisladas” de su entorno: coincidiendo nuevamente con las representaciones de la botánica sistemática. Lo que les confiere una identidad más “abstracta” en ambos casos, acentuando metafóricamente su condición de “piezas recolectadas”, es decir, manejadas a modo de “tipos” o “modelos”, sin concreción situacional.

Por otra parte, las láminas de objetos de la US se caracterizan por combinar la representación de varios objetos en un único espacio. La individualidad y el aislamiento característico de las representaciones de la BN y del MN (fig. 5) han sido suplantados por una imagen compuesta por objetos agrupados (fig. 6). Uno podría preguntarse si esta agrupación fue buscada para poder ofrecer al lector comparaciones entre los objetos: sobre su volumen,

dibujos que sí aparecen en el manuscrito de Sevilla (Alcina, 1969: 34). Por el contrario, diez de esos dibujos ausentes en la edición de París, aparecían en la edición de Lord Kingsborough de Londres. Mientras que en esa misma edición, faltaban 13 dibujos que aparecen en la edición realizada por Alcina (Alcina, 1969: 34). De lo que deduce Alcina que el manuscrito de Sevilla aporta 8 dibujos nuevos no conocidos por las dos ediciones anteriores (Alcina, 1969: 35).

²⁸ Charles Farcy : “Discours Préliminaire. Historique des découvertes, et considérations sur leur importance”. Baradère, H. (1844) : *Antiquités Mexicaines. Relation des trios expéditions du Colonel Dupaix, ordenées en 1805,1806 et 1807, par le roi Charles IV, pour la recherche de antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenque*, p. VI.

²⁹ Por su parte, Brunhouse señala que el anticuario inglés William Bullock, en su visita a la ciudad de México en 1823, conoció a Castañeda cuando todavía tenía en su poder muchos de los dibujos originales. Bullock logró que éste le hiciese una copia de varios de ellos, que parece ser jamás llegó a publicar a su regreso a Inglaterra. Farcy, en el “Discours Préliminaire”, niega esta posibilidad diciendo que “il n’en fait connaître aucun” (Baradère, 1844: VIII). Por su parte, Alcina señala que puede haber un manuscrito del primer viaje de Dupaix y Castañeda perdido en el camino entre 1808 y 1810, y que éste nunca llegó a la Corte por motivo de la invasión de los franceses en España. Posteriormente, Dupaix mandaría una copia triplicada del texto del primer viaje a Madrid, una vez de vuelta Fernando

VII al trono, entre 1814 y 1817, y señala que en este envío no sabe si contenía dibujos o no. Luego habría otra copia, lo que Alcina llama el “manuscrito de México” con fecha dudosa de 1817, de la que saldrían las copias que compró Baradère entre 1828 y 1830; y la copia del norteamericano, Latour Allard. La copia comprada por Baradère serviría para la edición de París de 1844; y la copia de Allard serviría: primero para la edición de Londres de 1823 de Bullock mencionada por Brunhouse y desconocida por Farcy; y la edición de Lord Kingsborough. Por último, Alcina señala que habría una última copia de 1820, que realmente sería un manuscrito más finalizado y con los dibujos completos y ya plenamente puestos en limpio, que sería la que posee la Universidad de Sevilla y que él edita en 1969 (Alcina, 1969: 30-31). Informaciones recientes suministradas por el investigador del INAH mexicano, Leonardo López Luján, a la prensa mexicana producto de una investigación realizada en Francia durante el año 2007, corroboran y desmienten algunas afirmaciones anteriores. Señala López Luján que, tras la muerte de Dupaix en 1817, el entonces director del Tribunal Real de Minas de la ciudad de México, Fausto de Elhuyar, fue comisionado por el Virrey Juan Ruiz de Apodaca, I Conde del Venadito, a realizar una selección de las piezas registradas por Dupaix en sus tres viajes, y trasladarlas hacia la capital de la Nueva España. Esta acción, según López Luján, se llevó a cabo en 1819 y el total de piezas ascendió a 72; que iban a finalmente a ser enviadas a España. Pero Elhuyar abandona el país tras los pasos del virrey y la entrada inminente de Iturbide a la ciudad de México. Lo que hizo que Castañeda se apropiara de los objetos arqueológicos, “mismos que malbarató en una subasta pública”. López Luján afirma que las obras fueron compradas por un ciudadano norteamericano, nativo de Nueva Orleans, de nombre Latour Allard. Éste compró la colección de piezas y más 120 dibujos realizados por Castañeda. Latour Allard los sacó del país rumbo a Francia donde publicitó su venta al rey de Francia, pero sin mucho éxito, por la cantidad de 200 mil francos que luego rebajaría a 60.000. Tras su fracaso, y al parecer necesitado de dinero, vendió la colección por 6.000 francos a un vecino suyo apellidado Melnotte. Éste, años después –siempre según Lopez Luján– tuvo mejor éxito y sí logró convencer al rey del valor de las esculturas. Fue así que las piezas de dicha colección llegaron a exhibirse en el Museo



Figura 7. Pirámide. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito de la Universidad de Sevilla, Sevilla

sus formas, etc. Esta posibilidad no la podemos descartar por ahora, ya que es evidente que la “lectura” de las láminas nos lleva, casi de un modo natural, a establecer rasgos comunes y aspectos diferenciadores entre las piezas allí representadas. Pero también, no es menos cierto que hay otras razones que pueden haberse tenido en cuenta a la hora de tomar esta decisión, como por ejemplo: la necesidad de ahorrar en costos económicos a la hora de hacer las planchas de grabado. Este ahorro podía ser una buena causa si, como pensamos, estas láminas forman parte de un material listo para ser enviado al proceso de grabado. Los costos editoriales de una obra tan ambiciosa y compleja como ésta serían enormes; por lo que la agrupación de objetos en una sola lámina (algo común en estos proyectos editoriales, producto de expediciones) ofrecía una manera eficaz de abaratar la edición⁴³.

En este sentido no era lo mismo grabar una plancha de metal, en la que hubiese tres o cuatro objetos, que una plancha por cada figura, y eso se repercutía en todo el proceso contractual: los grabadores cobraban, de preferencia, por plancha grabada y no por figuras representadas.

No obstante, sea cual fuera la razón de esta agrupación de varias figuras por lámina, el hecho cierto es que no se ven invalidadas una razón y otra; al contrario, la del ahorro y la de la búsqueda de una lectura comparativa entre objetos



Figura 8. Pirámide. Grabado. Edición de Lord Kingsborough. *Antiquities of Mexico*. Vol. V, Londres. 1831-1848.

representados, y ambas son posibles. Lo importante a destacar ahora es que, sin duda, los materiales de Sevilla inducen a pensar que realmente ésta no sería una nueva copia del mismo, sino el original definitivo para el inicio del proceso de estampación. Nuestro estudio tendrá más adelante que confirmar esta teoría, que tan sólo se presenta ahora como propuesta, sugerida solamente por nuestro esbozo comparativo entre los tres grupos de imágenes.

VI. Contraste gráfico de ediciones nacionales. El caso inglés

Los grabados y litografías que componen la obra de Lord Kingsborough fueron imágenes totalmente diferentes a las que había planificado y diseñado para la R.E.A.M. el dibujante mexicano Castañeda. Y lo fueron tanto en su uso de las técnicas de representación y composición como en el fin estético que perseguían. Procedamos ahora al esbozo comparativo entre algunas de las imágenes que aparecen en la obra editada por el filántropo irlandés y algunas láminas previas de la expedición Dupaix, tomadas del manuscrito de la US.

Tenemos dos tipos de imágenes: la primera de Sevilla (fig. 7), y la segunda de la obra de Lord Kingsborough (fig. 8). Como se puede observar en su manera de componer y distribuir luces y sombras, la imagen de Sevilla es una

representación que podíamos denominar “de línea clara”: dibujo “limpio”, nítido y bien perfilado, que permite la identificación de las figuras y de los objetos de una manera “total”, en un solo golpe de vista. Una representación que no hace alarde de grandes contrastes, como sucede, por el contrario, en el caso de la imagen inglesa. En la “sevillana” se mantiene el interés por ofrecer al espectador, con la mayor nitidez posible, la “figura” y “forma” del objeto representado: con claras referencias a su tamaño por medio de la introducción de una escala, al pie de la figura, y con un ahorro de recursos expresivos que afecta preferentemente al paisaje circundante a modo de escenografía.

Por el contrario, en el caso de la imagen de la edición inglesa la situación es bien distinta. El mismo objeto no está concebido con la misma nitidez y limpieza: hay una preponderante intención de que el dibujo evite un “acercamiento directo” a los objetos, y éstos se muestran “difusos” y poco perfilados. De otra parte, aunque aparece en su base una figura humana introducida en la representación a “modo de escala” con respecto al tamaño de la pirámide, ésta aparece muy separada de la misma; con lo cual, si estuvo presente en la mente del artista utilizar este recurso como referente de medida y proporción, el objetivo no se logra satisfactoriamente.

Pero podría haber otra razón para introducir la figura humana. Sería el hecho de poder ofrecer al “lector lejano” (estas imágenes son inicialmente para un lector europeo) la imagen de un típico habitante mexicano con su sombrero y su sarape, lo que tendría por finalidad marcar el carácter “extraño” de esta cultura en comparación con la europea. Como afirma Peter Burke: “Cuando se produce un encuentro entre culturas distintas, lo más probable es que las imágenes que una hace de la otra sean estereotipadas” (Burke, 2001: 158). Los grabadores ingleses que trabajaron en esta obra tomando los dibujos de Castañeda como referencia, actuaban como un viajero trasladado a esos lejanos lugares que, de seguro, muchos de ellos veían por vez primera representados. De manera que su ideal de construcción de una imagen distinta, lejana y hasta cierto punto “exótica”, conllevaba la inclusión de figuras de los posibles

habitantes del lugar. Así lo hizo también tiempo después Charnay cuando fotografió por primera vez las ruinas de Mitla, Palenque o Izamal. En las fotografías recogidas en su obra de 1863, *Cités et ruines américaines*, el fotógrafo y viajero francés introdujo personajes de los lugares visitados haciéndolos posar tal y como iban vestidos: delante de un edificio, al lado de una columna o en el medio de una panorámica. Su objetivo, sin duda: establecer una escala de tamaño, pero también –y en ello podían coincidir ambos modelos– para acentuar ese carácter lejano y exótico de mundo americano.

Habría, no obstante, una tercera interpretación que no podemos descartar para la inclusión de las figuras tanto en los grabados de la edición inglesa de la obra de Dupaix, como en las fotografías de Charnay. Con la inclusión de los habitantes de esas regiones en un tiempo posterior a la construcción de las mismas, dos mundos se ofrecen representados al lector o espectador de estas obras: el pasado remoto, convertido en una ruina inquietante por los misterios desconocidos que encierra, y el mundo del presente de los habitantes de aquellas tierras, que se les supone partícipes cotidianos de un mundo destruido y olvidado. Las imágenes y las fotos juntan en un mismo espacio la posibilidad de referenciar ambos mundos, uno visto como la continuidad de otro; a la vez que uno es incapaz de explicar al otro.

Pero volviendo a retomar nuestro análisis comparativo entre las imágenes de la US y las de la edición inglesa de Lord Kingsborough, hay que destacar que en el caso de la representación de las pirámides, éstas no aparecen representadas de la misma manera. En la imagen de Sevilla se muestra claramente su “forma”, los perfiles de su “figura”, las escaleras de acceso a la cumbre y los elementos del paisaje están ubicados de manera que no entorpezcan la visión “total” del objeto.

Por el contrario, en el caso de la imagen inglesa hay una especial preocupación por la representación paisajista. El artista se ha esmerado en ofrecernos un “repertorio” de las especies vegetales más representativas del paisaje mexicano: cactus, palmeras, nopales. Además, la pirámide aparece “invadida” por estas formas vegetales, lo que dificulta

del Louvre en 1850. Luego pasaron al Musée d’Ethnographie y el Musée de l’Homme, hasta llegar, hace un año, al recién creado Musée du Quai Branly (“Reconstruyen historia de colección prehispánica mexicana resguardada en París”. Declaraciones del investigador del INAH, Leonardo López Luján, 5 de diciembre de 2007. www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/sectors/showPrint.ph). López Luján no señala nada respecto a los 120 dibujos: si éstos fueron vendidos con las piezas o Latour Allard se quedó con ellos vendiéndolos en Londres a un anticuario –como señala Alcina– y teniendo el recorrido señalado más arriba.

³⁰ Véase nota 28.

³¹ Lord Kingsborough se convirtió en su gran apoyo financiero en pleno desarrollo de las labores de este investigador en Palenque, tras la cancelación del proyecto por el presidente de México, Santa Ana. Su mecenas irlandés le concedió 4.387 pesos para continuar sus investigaciones, bajo la única condición de que Waldeck enviase a Oxford todos los medallones que encontrase; Brunhouse señala que Waldeck parece que no envió ninguno (Brunhouse, 2000: 72-73).

³² Aunque a decir de algunos expertos posteriores, la famosa obra de Waldeck estaba llena de “improperos y baldones”, así como “inexactitudes y absurdos” científicos (García, 1994: 107). No obstante, la teorización y la práctica de los dibujos de Waldeck sí tuvieron una enorme influencia durante todo el siglo XIX –y también durante buena parte del siglo XX– en otros científicos y americanistas posteriores. Baste señalar aquí cómo en la famosa controversia sobre la aparición de los elefantes en sus representaciones sobre Palenque eran todavía tomadas muy en serio por los defensores del “difusionismo”, como teoría explicativa del origen del hombre americano y sus contactos con pueblos de Asia y África. Arqueólogos posteriores han identificado las figuras de “nariz larga” –que dieron origen a los “elefantes de Waldeck”– como mascarones del dios de la lluvia; lo que apoyaba la tesis de que los mayas habían desarrollado una cultura cargada de rasgos autóctonos, contrariamente a los temores difusionistas.

³³ Desiré de Charnay y Viollet-le-Duc formarían parte de la *Comisión Científica Francesa a México (1864-1867)*; junto con un nutrido grupo renombrado de científicos e intelectuales de la Francia imperial de Napoleón III, que soñaba en convertir



Figura 9. Pirámide. Grabado. Edición de Lord Kingsborough. *Antiquities of Mexico*. Vol. V, Londres. 1831-1848.

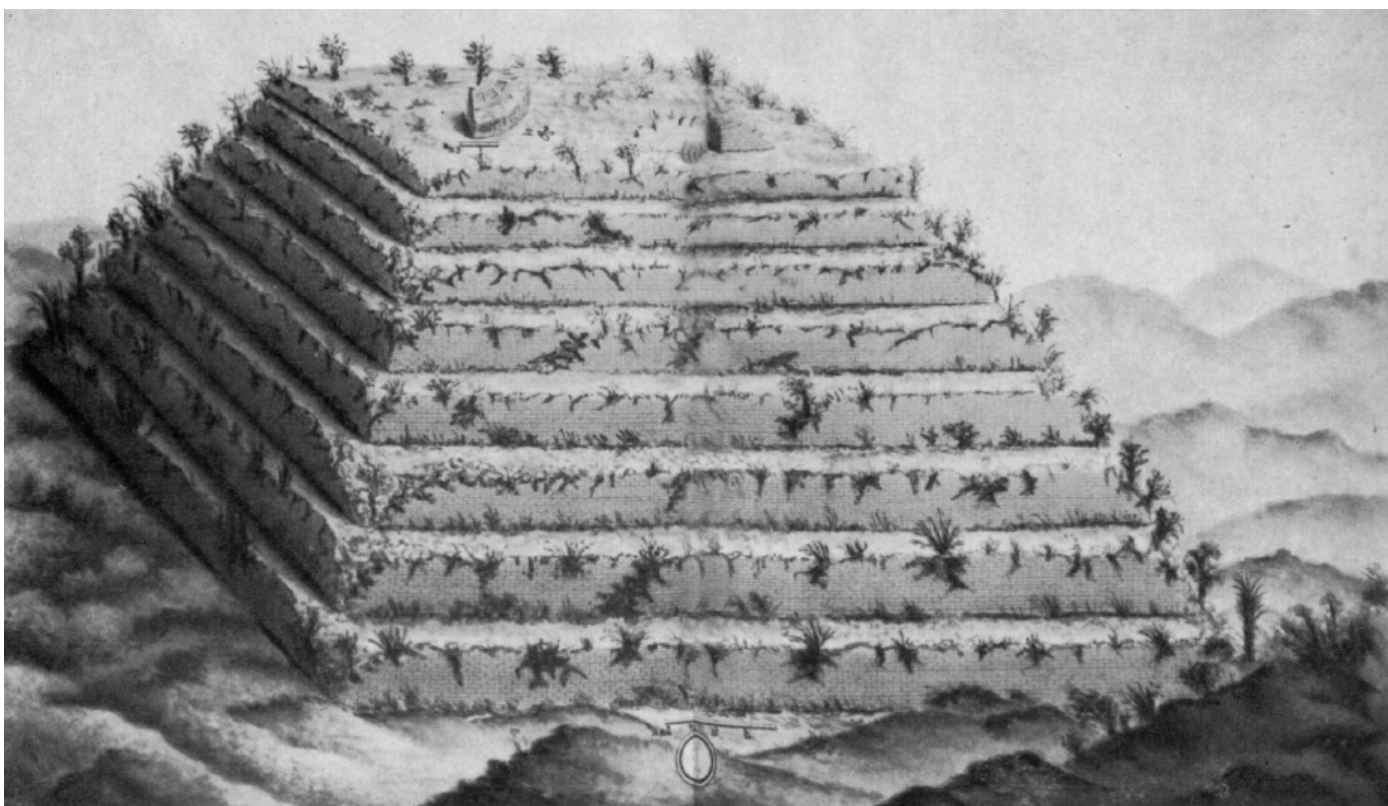


Figura 10. Pirámide. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. REAM. Manuscrito de la Universidad de Sevilla, Sevilla.

intencionalmente percibir con claridad sus formas: es la visión de una “ruina”, rodeada e invadida por la vegetación. El “resto arquitectónico” como “ruina” de un pasado muy remoto, lejano y extraño (el uso de luces y sombras muy contrastadas) ubicado en un paisaje contribuye a reafirmar la triada representativa: monumento/ruina/pasado.

Dos nuevos ejemplos reafirmarán lo dicho: las imágenes 9 y 10. Mientras la imagen de la US (fig.10) tiene una intención evidente por mostrar una representación piramidal, centrada en la descripción del objeto, la imagen inglesa (fig. 9) nos acerca a ciertas representaciones del paisajismo pintoresco decimonónico.

Efectivamente, las relaciones con la estética de la belleza pintoresca están muy presentes en las composiciones de la edición inglesa (Maderuelo, 2004). Además del gusto por los paisajes rurales en los que destacasen ruinas o elementos arquitectónicos históricos, las cualidades destacadas del pintoresquismo (lo áspero, lo rugoso y lo tosco) son aspectos que los artistas de la edición de Lord Kingsborough tuvieron en cuenta a la hora de “recrear” las composiciones originales de Castañeda. Concretamente, William Gilpin (1724-1804), en uno de los tratados más conocidos e influyentes de la teoría pintoresca, señala en relación con la representación de las arquitecturas en el paisaje que, si “deseamos dotarla de belleza pintoresca, deberemos emplear el mazo en lugar del cincel” (Maderuelo, 2004: 59)⁴⁴. Es decir, “lo bello pintoresco” no está en destacar la simetría, la conveniencia de sus ornamentos y la proporción de sus partes, sino, contrariamente, “tendremos que derribar la mitad del edificio, mutilar la otra mitad y tirar los fragmentos amontonados por los alrededores” (Maderuelo, 2004: 59-60). Convertir un edificio cuidadosamente acabado en “una tosca ruina”: “hagámoslo agreste y lo haremos así pintoresco” (Maderuelo, 2004: 60).

Si tomamos en consideración alguna de las imágenes de la edición inglesa (figs. 11 y 12) nos percatamos lo bien que se ajustan estas palabras del pensador y pintor inglés William Gilpin a la manera en que han sido representadas las arquitecturas prehispánicas mexicanas: el artista se ha “deleitado” en acentuar aún más este carácter,

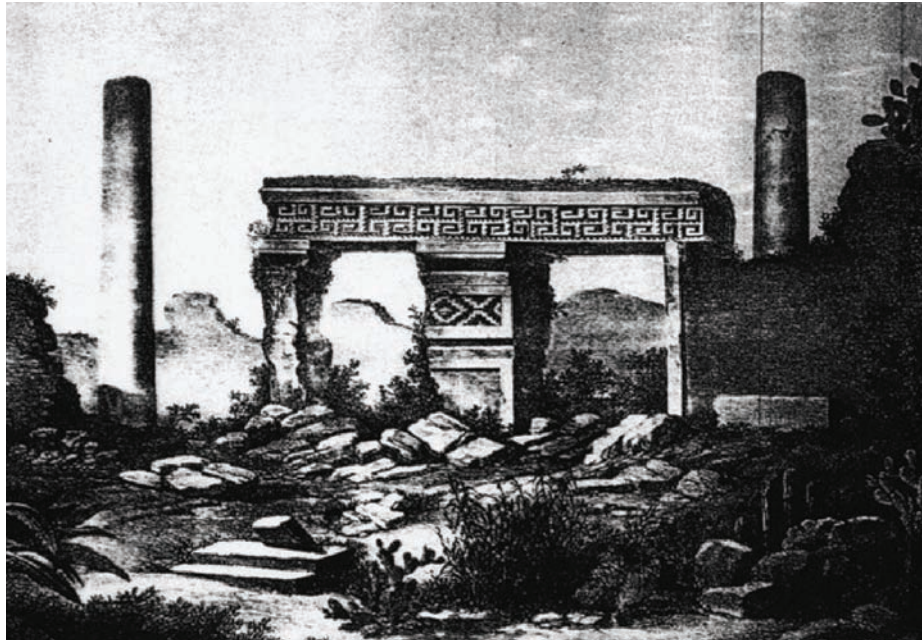


Figura 11. Templo. Grabado. Edic. de Lord Kingsborough. *Antiquities of Mexico*. Vol. V, Londres. 1831-1848.

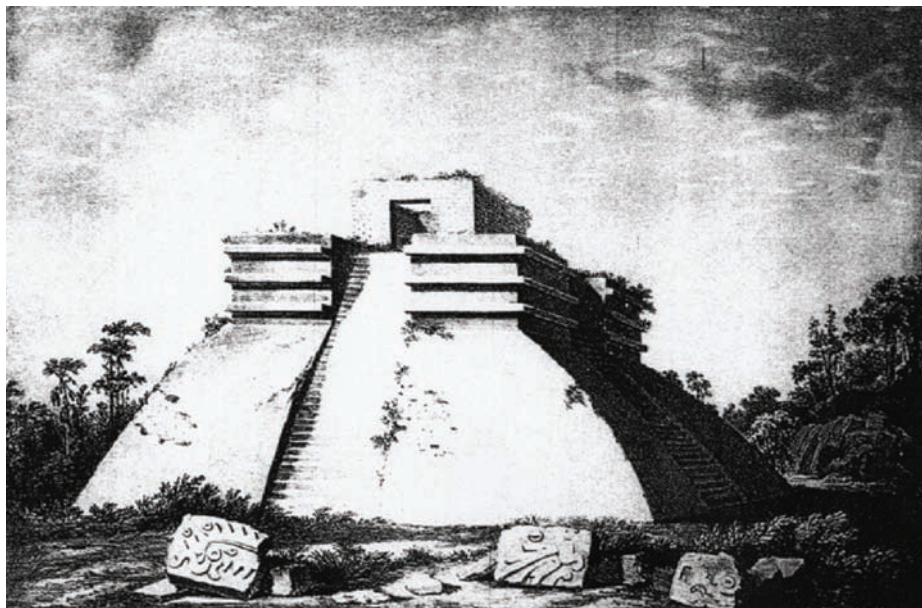


Figura 12. Pirámide. Grabado. Edic. de Lord Kingsborough. *Antiquities of Mexico*. Vol. V, Londres. 1831-1848.

el conocimiento desarrollado por los franceses como un referente fundamental en la construcción del americanismo decimonónico (AA.VV., 1865-1867. *Archives de la Comisión Scientifique du Mexic.* 3 Tomos, Imprimerie Impériale, París).

³⁴ Brasseur era para la época toda una personalidad del americanismo decimonónico. Había publicado ya algunas obras sobre los antiguos pobladores americanos y, sobre todo, había adquirido fama por la publicación de muchos de los manuscritos de la imponente colección de J. M. A. Aubin; labor que realizó desde la recién fundada *Société des Américanistes*. Aunque, en honor a la verdad –y como señala Brunhouse– en el momento que escribió el libro sobre Palenque e incluyó los dibujos de Waldeck, Brasseur todavía no había estado en Palenque, aunque estaba familiarizado con el área y la lengua maya; y sin duda estas imágenes de Charnay debieron ser un referente esencial para sus explicaciones y conclusiones (Brunhouse, 2000: 108-127).

³⁵ Aparece bajo el título: *Investigación de varios monumentos antiguos del Reyno de México descubiertos por el Capitán Don Guillermo Dupaix, y dirigidos por el Virrey de Nueva España*.

³⁶ El cuadernillo de las láminas viene precedido de una lámina introductoria en la que aparece sobre la base de una gran pirámide, a modo de frontispicio, el siguiente lema significativo: “Un edificio y una estatua, muestran el gusto, estilo y conocimientos en las artes de la Nación, que las mando hacer” (fig. 1). Frase clave del programa arqueológico de Dupaix, que precede a la famosa de Violet le Duc, citada en la nota 33.

³⁷ En relación sobre las características de conservación, medidas, tipo de papel, marcas de agua, medidas de las láminas, etc., de este volumen del Museo Naval y de los manuscritos de la Biblioteca Nacional, consúltese: Palop y Cerdá, 1997.

³⁸ Alcina menciona que esta copia posee la forma definitiva del primer viaje y borradores de los viajes segundo y tercero que no le dio tiempo a Dupaix en poner en limpio (Alcina, 1969: 31)

³⁹ A partir de ahora se denominarán estos manuscritos de acuerdo al lugar que están depositados: BN, MN, US.

⁴⁰ No obstante, debo adelantar que no poseo en el momento actual de mi investigación ningún tipo de información que desmienta la autoría de Castañeda; al contrario, todo parece indicar que él es el autor, y que mis

conjugándolo con otros elementos señalados por Gilpin como la naturaleza “áspera” y “accidentada”; los fragmentos amontonados alrededor del monumento; y unos efectos de luz y sombra no uniformes, muy contrastados⁴⁵. Si en relación con la creación de jardines pintorescos Gilpin recomendaba la inclusión de “citas arquitectónicas”, colocando en el mismo jardín columnas, frisos, frontones clásicos o cualquier elemento arquitectónico romano, egipcio o templetes chinos, con el fin de “animar” el lugar y el “carácter de cada posible escena” que se le presentase al paseante, en una reivindicación de la jardinería como hermana de la pintura (Maderuelo, 2004: 19), la naturaleza americana con sus ruinas indígenas insertadas en el paisaje ofrecía, sin duda, una fuente inagotable de motivos para el gusto y la estética europea de finales del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX que se movía entre las categorías de lo pintoresco y lo sublime. De este modo, las imágenes de la edición de Lord Kingsborough, y también en gran medida las composiciones de la edición francesa de Baradère, se convierten en escenas fijadas dentro de estos referentes estéticos. El mismo Humboldt, en la *Introduction* de su obra *Les vues des Cordillères et monuments des peuples de l’Amérique*, señala la necesidad de conjugar el estudio de los monumentos que interesan al estudio filosófico del hombre con las vistas pintorescas de los diferentes sitios: “A la représentation des monumens qui intéressent l’étude philosophique de l’homme sont jointes les vues pittoresques de différents sites, les plus remarquables du nouveau continent” (Humboldt, 1989: I).

De este modo, y como señala Pablo Diener: “Humboldt sugiere una idea de lo pintoresco concebida desde los elementos naturales. Es precisamente en este aspecto que se expresa la innovación en relación con las formulaciones de Gilpin, en cuanto a que confiere carácter pintoresco a un motivo. En un trecho de sus descripciones de viajes, el pastor inglés se detiene en la localidad de Tintern y describe cómo la vegetación se ha ido adueñando de unas ruinas, dándoles lo que él llama de el ornamento del tiempo”. El lenguaje que usa es muy próximo al de Humboldt,

y la sola mención de los eufónicos nombres de las plantas parece querer seducir: “Hiedra en grandes cantidades ha tomado posesión de buena parte del muro, creando un alegre contraste con la piedra grisácea utilizada para la construcción del edificio [...]. Y esto no carece de decoración. Musgo de diversas tonalidades, con líquenes, culantrillo, dalbergia sisso y otras plantas comunes repartidas por la superficie [...] que en su conjunto crean aquellas tonalidades floridas que otorgan el más rico aspecto a la ruina”. Pero aquí el contraste, lo propiamente pintoresco, surge de la oposición entre las ruinas y la vegetación. En Gilpin, esta categoría estética suele plasmarse precisamente cuando descubre el encuentro de elementos pertenecientes a dos o más ámbitos de la realidad, o cuando la concepción pictórica evoca ideas que van más allá de la mera experiencia visual” (Diener, 2007: 185-309).

Ahora bien, ¿a qué se deben unas diferencias tan acentuadas entre las imágenes de la edición inglesa y las imágenes realizadas por Castañeda? ¿Es que acaso las imágenes de Castañeda, tal y como habían sido concebidas, no eran “suficientes” para que el lector inglés tuviese una clara referencia de ese mundo indígena?

Quizás, y en función de las contradicciones reveladas por estas interrogantes, las variaciones “imaginarias” de la recepción de una obra (los artistas de la edición inglesa en relación con las imágenes originales de Castañeda) no deberán verse en base a una “lógica imitativa”, sino más bien –al contrario– creativa y adaptativa, en función de un contexto cambiante y fronterizo entre distintas concepciones estéticas presentes en esta primera mitad del siglo XIX. Lo que es ahora posible destacar a la luz de lo señalado más arriba, es que entre las imágenes de Castañeda (en sus tres referentes manuscritos: BN, MN y US) y las imágenes de la edición inglesa hay una enorme brecha entre “como describir” y “cómo nombrar” el mundo arqueológico novohispano. Las diferencias que se manifiestan de manera formal en la aparición de las formas representadas, son diferencias de carácter estético que afectan a lo que “debe ser” la representación del objeto y por ende a su conocimiento; y lo que se quiere transmitir como tal.

En este sentido, hay que señalar que Castañeda y Dupaix hacen un notable esfuerzo por “presentar” los objetos arqueológicos, como “objetos” observados, descritos, medidos y catalogados. Sus representaciones son las imágenes del “levantamiento” de un enorme Catálogo de la Anticuaria Mexicana que recoge los cientos, los miles de retos desperdigados por la geografía virreinal. Esta “representación de catálogo” convierte el “objeto antiguo” perteneciente a una cultura antigua ya desaparecida, en un “objeto inventariado”; es decir, en un “objeto” que ha pasado a formar parte de un “inventario de posesiones” que tiene como finalidad ofrecer claves “seguras” para la reconstrucción de la historia del “Nuevo Mundo” antes de la llegada de los españoles a América. En ese sentido, para “representarlo”, y “presentarlo” como un objeto antiguo y respetable (que forma parte de esa “historia antigua” desconocida pero en proceso de revelarse), se debe presentar visualmente en “medida” y “proporción”; describir con detalle su “figura” y su “forma” –estableciendo elementos de auxilio visual, como “escalas” que nos ofrezcan una idea más o menos precisa de su tamaño y ubicación–, o al menos las formas de su estructura.

Por el contrario, la intención de la edición inglesa (y también lo será en el caso de la edición francesa) es la de confeccionar una imagen que “represente” un “hallazgo”: es decir, se representa el objeto, hasta entonces desconocido y lejano, como un objeto fascinante y novedoso. Imágenes imperiales, producto de la “mirada del explorador europeo”, que se adentra por mundos lejanos en busca del “hallazgo extraordinario”. Y que, a cada nuevo descubrimiento que se produce en el paisaje, resulta ser un descubrimiento único, excepcional y fascinante.

La mirada de Castañeda no tiene nada de fascinante. Su visión y representación de los monumentos, de las piezas encontradas a lo largo del viaje, constatan e inventarían las obras, los objetos de un mundo con herencias propias y que “justifica” la existencia de un patrimonio cultural. Es esta “apropiación” visual de algo considerado ya patrimonio, lo que hasta cierto punto hace “familiar”, “cotidiano”, lo “no estudiado”. En suma, imágenes de inventario; imágenes para

una “historia” patrimonio de un reino, la Nueva España, que está en busca en el pasado de sus orígenes indios⁴⁶.

VII. El caso francés

Como respuesta y emulación arqueológica a la edición inglesa sobre el mundo antiguo mexicano, surgió la versión francesa conocida como “edición Baradère”⁴⁷. El volumen que contiene la edición de los 145 dibujos de Castañeda –entregados a Baradère en México en 1828 por Isidro Icaza– es obra colectiva de varios autores franceses, expertos en la técnica de la litografía. La obra de Baradère aspiraba en conjunto a convertirse en un referente fundamental para el reconocimiento universal de la anticuaría mexicana, naturalmente marcado por la impronta francesa. Así se precisa en los preliminares, según afirmaba su editor en la dedicación de la obra al Congreso de la Federación Mexicana: “[...] América no tiene nada que envidiar al resto de la tierra [...] a los monumentos de Egipto y la India, y pronto llegarán a verse las relaciones que deben existir entre todos los miembros de la familia humana, de la que México fue separada por demasiado tiempo” (Baradère, 1844)⁴⁸.

En este sentido quería dejar claro Baradère que su edición –incluso en cuanto al carácter de las imágenes que reproducía– constituía la obra más completa de cuantas se habían realizado hasta el momento. A eso se dirigían cuidadosamente los comentarios introductorios de parte de Charles Farsi y el aval por escrito de Humboldt; el estudio en paralelo entre el mundo egipcio, indio y americano realizado por Alexandre Lenoir; la investigación sobre los orígenes del hombre americano realizado por el Sr. Warden –antiguo cónsul general de los Estados Unidos y miembro de la Real Sociedad de Anticuarios Franceses–; la inclusión de algunos textos del viaje de Chateaubriand por América; de Antonio del Río a Palenque (publicados en Londres, 1822), etc. Todos ellos se incluyeron como referentes de una edición inigualable, en un momento histórico que Francia –junto con Inglaterra– aspiraba a ser la primera potencia en ocupar un lugar fundamental como difusora del mundo antiguo americano,

“dudas” al respecto son sólo apreciaciones, resultado del mero análisis comparativo artístico-formal que he realizado de ellas en función de los tres tipos de fuentes documentales de que se trata. Espero, en un momento más avanzado de mis estudios, poder aportar mayor información –si es que la hay– que desmienta o reafirme esta autoría.

⁴¹ Dejo ahora aparcadas mis dudas sobre la autoría de Castañeda, como ya lo mencione en texto, pero sí quisiera señalar que es precisamente esta “superación” técnica que aparece muy evidente en estas láminas, así como en ciertos rasgos del diseño de los objetos, la que me ha hecho dudar de que fuese el autor de esta “copia”. El “artista de Sevilla” –permítanme que por ahora lo identifique así–, parece ser un artista mejor dotado técnicamente que el confirmado Castañeda del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid; y, es un poco dudoso aunque no del todo descartado, que Castañeda hubiese superado sus deficiencias como dibujante en el manuscrito de Sevilla. El “artista de Sevilla” es un artista más hábil, menos naif de cómo lo consideró Farcy en la edición de Baradère (Baradère, 1844: XIII), y más versado en los secretos de la perspectiva de lo que es el artista del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid y también el autor del manuscrito del Museo Naval.

⁴² Con respecto al texto de la cartela, éste recoge sin duda la tradición anticuaría española desarrollada por Antonio de Ulloa, para quien la anticuaría americana tenía un interés especial. Incluyamos aquí las palabras del navegante y coleccionista español al respecto, que se asemejan muy mucho a lo que aparece en la cartela de la primera imagen que sirve como frontispicio de la expedición de Dupaix y Castañeda: “[...] las memorias de la antigüedad son las demostraciones verídicas de lo que fueron las gentes en los tiempos a que se refieren. Por ellas viene a averiguarse lo que alcanzaron, el modo en que se manejaron, su gobierno y economía; y a este respecto lo que han adelantado o perdido, lo numeroso de sus gentes, la industria, el valor y las máximas de manejarse: sin los monumentos, que sin embargo de la ruina de los tiempos se conservan en alguna parte, no habría documentos formales de donde inferirlo” (Ciudad, A. y Iglesias, M.^a J., 2005: 232). Texto tomado de *Noticias americanas* (Madrid, 1772).

⁴³ Comparativamente, en la mayor parte de las expediciones españolas realizadas durante

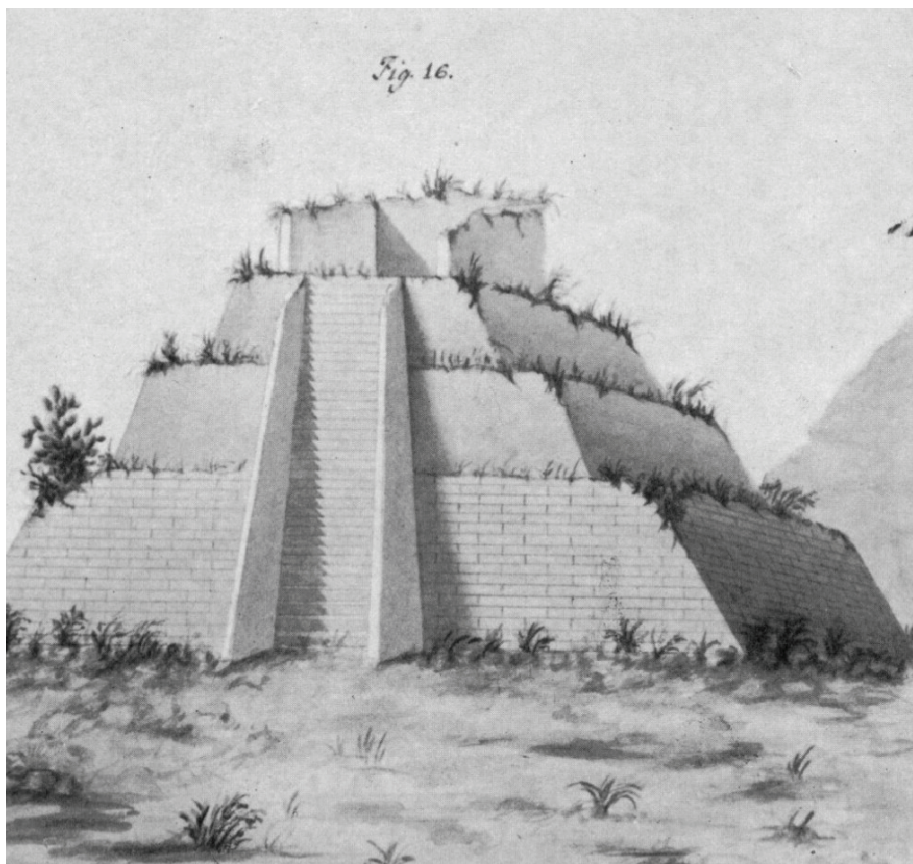


Figura 13. Pirámide. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito de la Universidad de Sevilla, Sevilla.



Figura 14. Pirámide. Grabado. Edición de Henri Baradère, *Antiquités Mexicaines*. Vol., 2, París. 1834.

ocupando un espacio al que España ya había renunciado por razones históricas diversas, entre otras, forzada por el proceso de independencia de las naciones americanas (Podgorny, 2007).

Francia tenía una larga experiencia en la popularización occidental de culturas no europeas, siendo un caso destacado su estudio académico del mundo egipcio promovido por iniciativa napoleónica (en competencia con Inglaterra, nuevamente). Y estaba, en estas primeras décadas del siglo XIX, no sólo en el país que había popularizado por Europa el interés por el orientalismo, sino también en el codificador del método y la teoría para su interpretación y estudio (Ortega, 1995)⁴⁹. En este sentido, la competencia internacional por el estudio del mundo antiguo americano estaba marcada por este antecedente del Viejo Mundo; lo que sin duda nos permite profundizar sobre el hecho de cómo obras como la de Baradère (sin experiencia directa del territorio americano) contribuían a divulgar esta idea de Francia como precursora y pionera del “americanismo” moderno.

Pero vayamos nosotros al análisis particular de algunas imágenes de esta obra francesa tal y como hicimos en el caso inglés. Partamos de su comparación con el manuscrito depositado en la Universidad de Sevilla; así, por ejemplo, tomemos dos representaciones de pirámides: la de la imagen de Castañeda (fig.13), y la 14 de la edición francesa (fig. 14). Como se observa, las diferencias entre ambas son notables. Como ocurría también el caso de la imagen inglesa, la lámina francesa hace una destacada representación paisajística; aunque omite cualquier tipo de referencias a escala del tamaño de la pirámide. Si bien se observa también la inclusión precisa de dos personajes al pie del monumento, que quieren servir de guía en cuanto a la “apreciación visual” del tamaño de la pirámide: en esta ocasión los personajes representados son tres indios (dos delante a la izquierda, y uno detrás a la derecha) ataviados con una supuesta “indumentaria antigua” que —ya por entonces— era difícil de ver en el México del XIX; y, si me apuran, incluso en el México de Castañeda y Dupaix. A pesar de esta “probable inverosimilitud”, son personajes que se ubican en la escena reforzando más bien el carácter

de “anticuaria”, de civilización desaparecida: a modo de “cita histórica”, acentuando en exceso –si se quiere– el carácter ilustrativo que preside toda la obra.

Asimismo, no queda aquí nada, técnicamente, del carácter naif de la obra del Castañeda: la lámina francesa es elegante y preciosista, propuesta desde una factura impecable de luminosidad que no posee la lámina del artista mexicano; pero tampoco la edición inglesa (fig. 9). La luminosidad está emparentada precisamente al uso de líneas puras, claras: lo que evita la confusión de la mancha y se concentra en los detalles⁵⁰. Estas mismas características las podemos encontrar en los próximos tres ejemplos: volvemos a las imágenes 7 y 8, y agregamos la fig. 15. Esta comparación triple nos permite apreciar mejor cómo la obra de Sevilla y la francesa guardan en común una característica: el gusto por la nitidez en la representación del objeto, y su intento por mostrar la forma y volúmenes del objeto representado. Aunque, de otra parte, en la obra francesa hay un claro interés por convertirse en un modelo que podríamos llamar “mixto”: de una parte tiene en cuenta los propósitos informativos de Castañeda, y de otra parte mantiene sus filiaciones estéticas con la edición inglesa. Su propósito es, pues, doble: primero, confeccionar unas representaciones que “mejorarían” los “curiosos dibujos de Castañeda”; y segundo, como el mismo Charles Farsy establece en el Discours Preliminaire: “[...] une publication plus étendue, et aussi compléte que permettent les connaissances actuelles sur un sujet digne de la méditation de tous les savants. [...] voilà sans doute des merveilles capables de frapper vivement l’esprit et d’emflammer l’imagination la moins active [...]. Leurs savantes recherches dissiperont peut-être les nuages qui enveloppent les monuments mexicaines, et révéleront à l’avenir l’histoire du passé” (Baradère, 1834: XI).

En este sentido la obra de Baradère –y sus láminas, en particular, como gran emblema de esta obra lujosa y a todas luces pretenciosa– no podía dejar de dotarse de un cierto sentimiento “científico” que debía estar presente para ser reconocida por los estudiosos europeos⁵¹. Y ello, por más que sus representaciones también estuviesen pensadas a fin “d’emflammer l’imagination la moins



Figura 15. Pirámide. Grabado. Edición de Henri Baradère, *Antiquités Mexicaines*. Vol., 2, París. 1834.

active” de sus posible lectores. Era tan sólo una débil y frágil frontera lo que permitía el equilibrio entre lo que “debía ser” correctamente representado de un lado –según criterios sistematizados por la ciencia francesa desde el siglo XVIII– y, por otro, aquello que se proponía ahora como “licencia artística”, derivada del mero juego preciosista acorde con el gusto de la época. Porque efectivamente tenía un propósito anticuario y científico con estos pocos restos del pasado americano, como el propio Farcy así lo comenta: “[...] Une brique, un fragment de sculpture, pouvaient révéler à des yeux exercés un peuple contemporain des plus anciens de la terre; leurs forme pouvait manifester tout-à-coup des relations antécédentes avec d’autres parties du globe” (Baradère, 1834: XI).

Sin embargo, la representación gráfica de los objetos debía ser producto final de un conjunto de ideas y conceptos –prejuicios y valores morales, referentes culturales y modelos estéticos– a los que ni el propio “lector científico” podían abstraerse. Si ya era difícil decidir finalmente si los referentes reales que se veían al pie de obra eran una “máscara” o un “elefante” (caso de los dibujos de Palenque de Waldeck, que

el siglo XVIII y XIX, llamadas “expediciones científicas”, una vez finalizados los labores de exploración y de recopilación, hay un momento en que se deben reunir y “pasar a limpio” los textos e imágenes: entonces se decide cuál va a ser la manera de trasladar los resultados obtenidos al público por medio de la impresión. Es el momento cuando queda cerrado, y en cierta manera, “oculto” el proceso iniciado en el transcurso del viaje, ya que el lector de la obra impresa es muy probable que jamás llegue a tener conocimiento de todos los otros materiales preparatorios, no incluidos, como las distintas imágenes que se han realizado antes de ofrecer la imagen grabada. Esto ocurre, por ejemplo, en expediciones españolas tan importantes como la expedición *Alrededor del Mundo* dirigida por Alejandro Malaspina; o la *Real Expedición Botánica a los Reinos del Perú y Chile*, comandada por los botánicos españoles Ruiz y Pavón. Incluso se observa en los materiales de la propia *Real Expedición Botánica de la Nueva España* dirigida por Martín de Sessé y, en muchos momentos, contemporánea a la Dupaix. En todas ellas son revisados los dibujos y se hacen nuevas “imágenes” o “dibujos finales”, que pueden o no ser grabados por los artistas que habían formado parte del viaje expedicionario (Pedro de, 1999).

⁴⁴ La obra de William Gilpin se publicó en Londres en 1794, bajo el título en inglés: *Three Essays: on picturesque Beauty, on pictures Travel, and on sketching landscape, to which is added a Poem on Landscape Painting*.

⁴⁵ La utilización de los efectos de luz y sombra también es un aspecto primordial en las composiciones pintorescas. Gilpin señala en su tratado sobre la “belleza pintoresca” que: “Una luz o una sombra uniformes no producen ningún efecto. Son las diferencias superficies de los objetos, a veces dirigidas hacia la luz en una dirección y a veces en otra, lo que permite al pintor posibilidades de elección para concretar y graduar tanto las luces como las sombras” (Maderuelo, 2004: 67).

⁴⁶ El carácter informativo es más que evidente en las imágenes de Castañeda, y concuerda con el mismo texto de Dupaix, ya que en todo momento ambos protagonistas de la expedición se muestran al servicio de un encargo real. Es decir, son prestadores de un servicio a la corona española, y sus trabajos deben responder a este “espíritu” de relato. En ningún momento sus trabajos, tanto escritos como gráficos, tienen la

intención de convertirse en un instrumento de una “imaginación fascinada”.

⁴⁷ Un ejemplar de esta edición se puede consultar en la Biblioteca Nacional de Madrid. Los dos volúmenes de los que consta la edición aparecen con fechas diferentes: el volumen con las láminas, el número dos, aparece con la fecha de 1834; mientras que el volumen uno, con los textos de Dupaix aparece con la fecha de 1844. Josefina Palop y Alejandro Cerdá ya hicieron observación de este detalle, señalando que les parece que la fecha del volumen de los textos “sea producto de una errata de impresión, aunque este extremo no ha podido ser confirmado” (Palop y Cerdá, 1997: 137)

⁴⁸ “[...] l’Amérique n’a rien à envier au reste de la terre [rivalizando con los más célebres] monuments de l’Égypte et de l’Inde, et hâteront les rapports qui doivent exister entre tous les membres de la famille humaine de laquelle le Mexique fut trop long-temps séparé”. Es curioso que para probar esta conexión universal de México, negada supuestamente por el imperio hispano, se acuda a un documento colonial de esa procedencia. ¿No será por esa evidencia –imposible de tapar– que la iniciativa francesa requiere cierta originalidad, cierta “plusvalía”, y que la *Société de Géographie de Paris* haya convocado por varios años un premio prestigioso (uno de cuyos convocantes participa en esta edición de Baradère, Mr. Warden), que nunca se pudo conceder plenamente?

⁴⁹ Para calibrar la importancia del orientalismo sobre el americanismo francés, cf. también el ensayo inédito de Nadia Prevost, “El papel equívoco de los textos escritos en el americanismo francés, o las modalidades de la ciencia etnográfica en búsqueda de su científicidad (1850-1895)”, a publicar en Pino, F. del y Riviale, P. (2009): *Entre textos e imágene: Representaciones antropológicas de la América Indígena*. CSIC, Madrid. Fue presentado al LII Congreso Internacional de Americanistas (Sevilla, en julio del 2005).

⁵⁰ Es precisamente este carácter de la luminosidad, del uso medido de los contrastes clarooscuros, el aspecto más diferenciador con la edición inglesa. En este sentido, si bien ambas imágenes comparten un cierto gusto por la estética “pintoresca”, las imágenes francesas “huyen” de los efectos luminosos que ofrecen tosquedad a las figuras y se consagran en detallar la forma de las piedras, las oquedades

sí estuvo sobre el terreno varios años), ¿qué se podía esperar de unos artistas franceses que jamás habían pisado aquellos lejanos parajes, y cuyo conocimiento personal procedía solamente de los “curiosos dibujos” de un artista mexicano, también para ellos desconocido? Por ello, el problema de la representación de lo “que” era correcto e incorrecto, científico o no científico representar, sólo era posible superarlo a partir del mismo momento en que se decidía “cómo hacerlo”. Pero para ello, todo editor necesitaba el respaldo, lo más amplio posible, de la “comunidad de sabios”. Y de ello Baradère era consciente, tal y como había diseñado su obra con ayuda de las certificaciones y avales que mostraba. A fin de cuentas, lo que se estaba estableciendo para un público europeo, más allá de la validez o no de los dibujos de Castañeda, era la construcción de un nuevo ideario para referirse a otro pueblo no occidental; el “cómo ver” y “cómo debía ser representado” la herencia americana del indio americano. Y en este proceso la competencia directa con Francia ya no era España ni tampoco las naciones americanas, que a la postre se convertirían en consumidoras de lo que los europeos –especialmente franceses e ingleses^{52/53}– “decidiesen mostrar” como tal. La competencia por la hegemonía de la divulgación de ese “americanismo” era Inglaterra. Y la suerte de sus primeros pasos americanistas, de sus primeros momentos de gloria simbólica y global, se decidía no sobre control del terreno selvático de Palenque –en ese mundo desconocido de Mesoamérica– sino en el control de la divulgación del mismo a través de la imagen impresa de este mundo.

VIII. A modo de conclusión dialogante

Para finalizar, quisiera detenerme brevemente en algunas cuestiones que me parecen importantes dejar planteadas, a la vista del análisis comparativo que hemos realizado en este texto.

En primer lugar, debemos preguntarnos: “¿qué se divulga?” Se divulgan imágenes y textos escritos respecto de objetos y monumentos de un mundo

indígena mexicano desaparecido, entendidos taxonómicamente como antigüedades, y realizados por una expedición que actúa por encargo de la Corona española. Las imágenes de esos objetos y monumentos se convierten, a su vez, en objetos preciados de alto valor en sí mismo, tanto estético (objetos artísticos) como científico (antigüedades).

Asimismo, y en relación con aquella realidad americana que pretende significar, las imágenes se presentan en “lugar de”, como un duplicado de “aquello otro” que Dupaix y Castañeda han vivido y visto. En este sentido, son imágenes que también “son ello”, por seguir aquí con la argumentación de la semiótica de Peirce, 1965-1966, y Eco, 1990, dado que toda imagen es, a su vez, “referencia” y “significación” de ella misma y de otras: se parte de ellas en tanto objetos, y culminan en ellas en tanto que mundo construido o significado.

En segundo lugar: “¿quiénes divulgan y cómo?” Quienes divulgan, preferentemente, son ahora autores ingleses y franceses. España, siendo la nación que “inaugura” –por así decir– en el caso maya, este proceso de conocimiento sobre el antiguo mundo mexicano y americano, quedará relegada durante el siglo XIX a un papel secundario. Lo mismo ocurrirá con las naciones independientes hispanoamericanas, quienes se convertirán posteriormente en un continuado campo de exploraciones de viajeros franceses e ingleses (todas subrayan la novedad del fenómeno de apertura territorial del Nuevo Mundo a los europeos, que se inaugura con la excepcional permisividad informativa ofrecida por la Corona española a Alexander con Humboldt). Y más aún, ocurre esta revolución imaginativa delante de los estadounidenses, quienes realizarán su propia reinterpretación del fenómeno, ofreciendo al mundo visiones y explicaciones distintas sobre el origen de sus propias realidades arqueológicas, con claros matices comparativos con otros mundos antiguos dentro de un contexto americanista en construcción.

El americanismo decimonónico originario situó a la América precolombina en el contexto de los discursos culturales ajenos, inevitablemente “eurocentristas”. Haciendo de sus hallazgos una cues-

tión de Estado: de suma importancia para naciones como la inglesa o la francesa, que se nutrían a nivel de identidad de teorías históricas colonialistas y expansionistas, propias de una Europa que deseaba mantener su hegemonía civilizatoria. Y a la que el expansionismo norteamericano se sumará, a lo largo del siglo, como un ya franco competidor y heredero aventajado en la lucha por controlar la difusión del conocimiento científico.

En ese sentido, se divulga su propia imagen haciendo circular impresos materiales de enorme valor artístico y científico, conseguidos a veces fuera y reelaborados en casa. Y este proceder es interesante, en tanto que estamos ante una circulación preferente de textos e imágenes propias sobre el “otro”, antes que de objetos físicos puros. Dado que el tipo de material sobre el que se trabaja y las circunstancias en que se obtiene dicho material (ajeno al entorno inglés, francés y norteamericano), imposibilita –la mayoría de las veces– su traslado a los grandes museos y colecciones de dichos países. Esto no quiere decir que no se haya producido expolio o compras “dudosas” en el caso americano –cuando no claramente fraudulentas–, como ocurrió durante este siglo con otras culturas (persa, griega o egipcia). Pero en el caso americano estas circunstancias, aún llevándose a cabo, no adquirieron la magnitud de los otros casos. El americanismo europeo del siglo XIX se nutrió preferentemente de imágenes reproducibles, más que de objetos: una manera ampliada de la anticuaria tradicional y del coleccionismo del siglo anterior que a ella va emparentado. De manera que lo define no es tanto lo que se “poseía” físicamente sino aquello de lo que “nos apropiamos”, en tanto que conocimiento, presentado como “hallazgo” o “descubrimiento”. Algo menos tangible, pero más efectivo, en tanto que la “apropiación intelectual” de ese mundo antiguo americano aspira a ser hegemónica en la explicación del “otro”. Así, por tanto, se llega a la concepción de un referente visual nuevo del mundo antiguo americano. Un referente nuevo que desplaza y niega la anterior tradición como un paradigma superado, obsoleto: los dibujos de Castañeda, y también las interpretaciones de Dupaix, se consideran, en parte, superados por

los requerimientos de una nueva estética que va incidiendo sobre el gusto del lector europeo.

Por otra parte, también vemos cómo muchos de los logros atribuibles a la expedición y a las labores de Dupaix y Castañeda, son asumidos por los propios trabajos de las ediciones posteriores, en especial la francesa. De todas maneras, la expedición de Dupaix y Castañeda se convierte en un “hito histórico” en el descubrimiento y conocimiento de las culturas amerindias. Un “hito” al que los ingleses y franceses no se abstraen; por el contrario, se convierten en sus mayores propagadores.

En el siglo XIX, este nuevo “aparato visual” propuesto por las nuevas ediciones franco-británicas conlleva una revalorización del objeto representado y de la “anticuaria” como una actividad en transformación; de las formas y métodos de representación, incluyendo la litografía como el medio máximo de la divulgación, y del sujeto receptor. Es decir, en tanto este sujeto receptor (el lector) queda “instruido”; enmarcado en un nuevo referente de “reconocimiento” y conocimiento de la “historia universal”.

En definitiva, las ediciones inglesa y francesa se proyectan como instrumentos de propaganda de un nuevo paradigma conceptual y explicativo sobre la antigüedad americana, insertada ahora en un proyecto de características universales que posee una tradición española, que curiosamente queda nuevamente revalorizada. En este proceso, las imágenes deben ser capaces de “ilustrar” dicho nuevo paradigma, persuadiéndonos y legitimando su veracidad. Asumiendo como pretérita, asimismo, una tradición iconográfica (la que representan las imágenes de la expedición Dupaix) e inaugurando otra. Asistimos, por tanto, a la culminación expansionista de un “saber” –el “anticuario”– y la aparición de un “nuevo saber” –el arqueológico científico– que busca una cierta concreción de su programa y su discurso especializado. Las imágenes actúan dentro de estas coordenadas: de una parte, expandiendo lo ya existente; y de otra, provocando “nuevos juicios” y reflexiones que sirven a su vez para el cuestionamiento de lo anterior. El mundo “creado” y “re-significado” tiene intenciones de proyectar ahora nuevas categorías universales de conocimiento.

que se presentan en las construcciones generando irregularidad, etc. En una especie de variante más detallista por ofrecer un carácter más “naturalista” de la representación.

⁵¹ Este empleo de un “sistema mixto” de composición entre la edición inglesa y las obras de Castañeda, supone un reconocimiento implícito de la obra del artista mexicano. Ya que el mantener en las composiciones el gusto por el detalle, presente en Castañeda, es una manera de afirmar que la interpretación científica necesita de este detallismo. En apoyo de esta idea, es interesante comprobar cómo en el reporte que ofreció M. L. Angrand al Ministère de l’Instruction Publique en relación con la posibilidad de comprar la colección de dibujos de F. Waldeck, en 1860, relacionadas con sus investigaciones en Palenque, Angrand resalta que un mérito de las imágenes confeccionadas por Waldeck es precisamente este carácter de ejecución “trés-soignée” y perfectamente “nette” presentado en el conjunto como en los detalles, señalando que todos los detalles y los caracteres son de una fidelidad que llega incluso a la minuciosidad que, si bien éste podría ser un defecto al ojo del arte, son de una cualidad inapreciable en los trabajos destinados a servir de base a los estudios arqueológicos, procurando la reconstrucción y la restitución de las partes mutiladas o ausentes (cf. en: Brasseur De Bourbourg (1866) : *Monuments anciens du Mexique*. París).

⁵² Más tarde llegará la fotografía arqueológica que comenzará a competir con la imagen gráfica como paradigma de fiabilidad. No obstante, la fotografía no desplazó del todo al dibujo y al grabado, dado que el valor artístico y estético de éste se hallaba ligado ya al propio desarrollo del coleccionismo anticuario.

⁵³ La Historia Universal es el gran marco conceptual donde se va insertar el mundo americano antiguo. A partir de este momento, las culturas precolombinas formarán parte de un “patrimonio común de la humanidad”. Patrimonio de la que los europeos, particularmente ingleses y franceses –pero también los españoles–, se han hecho “responsables”, como custodios y divulgadores de una herencia, de un pasado y de una historia cuya realidad presente más excelsa sigue siendo la “civilizada Europa”.

Bibliografía

- AA.VV. (1865-1867): *Archives de la Comisión Scientifique du Mexico*. Imprimerie Impériale, 3 Tomos, París.
- ALCINA, J. (1988): *El descubrimiento científico de América*. Anthropos Editorial, Madrid.
- (1969): *Guillermo Dupaix. Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España 1805-1808*. 33. Vols. 27 y 28, Ediciones José Porrúa, Madrid.
- (1965): "Los viajes de exploración arqueológica por México de Guillermo Dupaix". *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla, 12.
- ALZATE Y RAMÍREZ, J. A. (1831): "Del origen de los indios mexicanos". *Gaceta de Literatura de México*. Tomo 1, n.º 11, pp. 280-284. Hospital de San Pedro, Puebla.
- BARADÈRE, H. (Ed.) (1844): *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du Colonel Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807, par le roi Charles IV, pour la recherche de antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenque*. Jules Didot. 2 Vols. París
- BERNAL, I. (1979): *Historia de la Arqueología en México*. FCE, México.
- BRASSEUR DE BOURBOURG, Ch. É. (1866). *Monuments anciens du Mexique*, París.
- BRUNHOUSE, R. (2000): *En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*. FCE, México.
- BURKE, P. (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, Barcelona.
- (2003): "Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe". *Journal of the History of Ideas*. Vol. 2, n.º 64, pp. 273-296.
- CABELLO, P. (1992): *Política investigadora de la época de Carlos III en el área Maya. Descubrimientos de Palenque y primeras excavaciones de carácter científico*. Según documentos de: Calderón, Bernaconi, Del Río y otros. Ediciones de la Torre, Madrid.
- CAPEL, H. (1994): "La invención del territorio: ingenieros y arquitectos de la Ilustración en España y América". *Anthropos, Boletín de información y documentación*, n.º 43, pp. 98-115.
- CAPEL, H; MONCADA, O; y SÁNCHEZ, J-E. (1988): *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. CSIC, Madrid.
- CASTAÑEDA, R. (1946): *Las ruinas de Palenque. Su descubrimiento y primeras exploraciones en el siglo XVIII*. Guatemala.
- CHARNAY, D. de. (1863): *Cités et ruines américaines. Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal. Recueillies et photographiées par Désiré Charnay avec un texte par Viollet-Le-Duc, Architecte du gouvernement suite du voyages et des documents de l'auteur*. Gríde Editeur, París.
- CIUDAD, A y IGLESIAS, M.ª J. (2005): "La Arqueología Americana en la tradición arqueológica española", *Complutum*. Universidad Complutense de Madrid, Vol. 16, p. 232.
- DIENER, P. (2007): "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros: apuntes para la obra de Rugendas", *Historia* (Santiago). [on line]. dez. 2007, vol. 40, n.º 2 [citado 03 Marzo 2008], pp.185-309.
- ECO, U. (1990): *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Lumen, Barcelona.
- ESTRADA, G. (1935): *Algunos papeles para la historia de las Bellas artes en México*. Documentos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, relativos a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, de México. México.
- HERNANDEZ, J. J. (s/f): *Estudio Biográfico y selección de Juan Hernández Luna*. Secretaría de Educación Pública, México.
- HUMBOLDT, A. von (1989): "Vues pittoresques des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique". MINGUET, Ch. y SEGALA, A. (eds.) (1989): *Colección Memoria Americana*. Editorial Erasme, Nanterre.
- GARCÍA SAIZ, C. (1994): "Antonio del Río y Guillermo Dupaix. El reconocimiento de una deuda histórica". *Revista Anales del Museo de América*, pp. 99-109. Museo de América, Madrid.
- GERBI, A. (1993): *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*. FCE, México.
- KING KINGSBOROUGH, L. E. (Ed.) (1831-1848): "Viaje de Guillermo Dupaix sobre las antigüedades Mexicanas. The Monuments of New Spain", en: *Antiquités of Mexico*. Havell and Colnaghi, Son and Co. 9 Vols. Vols. IV, V (pp. 207-343) y VI (pp. 468). Londres.
- LEÓN Y GAMA, A. (1978): *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras*. Reproducción facsímil de las primeras ediciones mexicanas. (Primera parte 1792, segunda parte 1832). Miguel Porrúa, México.
- LEONARD, I. A. (1984): *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVII*. FCE, México.
- LÓPEZ, L. (2007): "Reconstruyen historia de colección prehispánica mexicana resguardada en París". www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/sectons/showPrint.php.
- MADERUELO, J. (Ed.) (2004): *William Gilpin. 3 ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada Editores, Madrid.
- MATOS, E. (1998): *Las piedras negadas. De la Coatlicue al templo Mayor*. CONACULTA, México.
- MÁRQUEZ, P. J. (1804): *Due Anticbi Monumenti di Architettura Mexicana*. Roma, Presso il Salomoni.
- MONGNE, P. (2005): "Désiré Charnay y la imagen fotográfica de México". LÓPEZ-OCÓN, L; CHAUMEIL, J. P; VERDE, A (eds). *Los americanistas del siglo XIX. La construcción de una comunidad científica internacional*. pp. 41-64. Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- NAVARRO DE ANDA, R. (Compilador) (1991): *Instrucciones y Memorias de los Virreyes Novohispanos*. 2 Vols. Editorial Porrúa, México.
- ORTEGA, M.ª L. (1995): "Visión de los otros y visión de sí mismo entre Oriente y Occidente. El caso de Egipto" en, PINO, F. del y LÁZARO, C. (coord.). *Visión de los otros y visión de sí mismos. ¿Descubrimiento o invención entre el Nuevo Mundo y el Viejo?* pp. 235-250. CSIC, Madrid.
- PALOP, J y CERDÁ, A. (1997): "Nuevos documentos sobre las expediciones arqueológicas de Guillermo Dupaix por México. 1805-1808". *Revista Española de Antropología Americana*, n.º 27, pp. 129-152. UCM, Madrid.
- PEDRO, A. E. de (2006): "Dos miradas, un pasado: la cuestión de las antigüedades mexicanas". *Revista de Antropología Experimental* (RAE) Universidad de Jaén, 6: 312-338. (Revista electrónica: <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2006/depedro06.pdf>).
- (1999): *El diseño científico: ss. XV-XIX*. Akal, Madrid.
- PEIRCE, Ch. L. (1965-1966): *Collected papers*, Vols. I-VIII, The Belknap Press of Harvard University Press.
- PODGORNY, I. (2007): "The reliability of the ruins". *Journal of Spanish Cultural Studies*. n.º 2, vol. 8, July, pp. 213-233

THIEMER-SACHSE, U. (2003): "El Museo histórico indiano de Lorenzo Boturini Benaduci y los esfuerzos del erudito alemán Alexander von Humboldt para preservar sus restos para una interpretación científica". *HIN. Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien*. Universität Ptsdam, IV, 6. (Versión electrónica: <http://www.unipotsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/index.htm>).

ULLOA, A. (1777): "Cuestionario para la formación del completo conocimiento de la geografía, física, antigüedades, mineralogía y metalurgia de este reino de Nueva España e instrucciones sobre el modo de formarlas. Veracruz 22 de enero de 1777" en SOLANO, F. de. (1979): *Antonio de Ulloa y la Nueva España*. pp. CXLIV-CL (Apéndice Documental). UNAM, México.

VILLASEÑOR, R. (1978): *Atlas de las Antigüedades Mexicanas balladas en el curso de los tres viajes de la Real Expedición de Antigüedades de la Nueva España, emprendidas en 1805, 1806 y 1807*. San Ángel Ediciones, México.

Manuel A. Hermann Lejarazu
Centro de Investigaciones
y Estudios Superiores en
Antropología Social, D.F.

La serpiente de fuego o *yahui* en la Mixteca prehispánica: iconografía y significado

The fire serpent or *yahui* in the prehispanic Mixteca: iconography and meaning

Resumen

La serpiente de fuego es conocida en el mundo prehispánico de Mesoamérica con el nombre náhuatl de *xiuhcōatl*. Sin embargo, forma parte de un complejo simbólico que tuvo una distribución más amplia. En la Mixteca antigua se le conoce como *yahui* y es a través de los códices y de la iconografía, principalmente, como podemos tener acceso a su significado y al profundo simbolismo que aún hoy en día mantiene en diversas comunidades mixtecas. El *yahui* forma parte de la religión y de un sistema de creencias todavía poco trabajadas en esta porción del sur de México.

Palabras clave: Mixteca, códices, serpiente de fuego, *yahui*, *xiuhcōatl*, nagualismo.

Abstract

The *xiuhcōatl* is the Nahuatl name of the well known “Fire Serpent” of the prehispanic Mesoamerican culture. Nonetheless, the Fire Serpent belongs to a symbolic complex with an extensive distribution in other regions of Mexico. In the ancient Mixteca it is known as *yahui*, and it is through the iconography and the codices that shows its deep symbolism, which nowadays remains in several Mixtec communities. The *yahui* belongs to the Mixtec religion and a system of beliefs poorly studied in this part of the South of Mexico

Keywords: Mixteca, codices, fire serpent, *yahui*, *xiuhcoatl*, nagualism.

I. Introducción

Conforme al registro de algunas fuentes pictóricas de la antigua Mixteca, los primeros gobernantes, fundadores o ancestros de algunos pueblos eran hombres sagrados que habían nacido por instancia de los dioses o por medio de un hecho sobrenatural en el que la intervención divina había dejado su profunda huella. Las extensas líneas genealógicas registradas en los códices mixtecos así parecen sugerirlo: generaciones y generaciones de gobernantes descendieron por línea directa de una pareja primordial que tuvo como origen un árbol, un río o una montaña. Sin embargo, según lo mencionan estos documentos, en algunas ocasiones llegaron a interrumpirse o a quedar truncas las líneas dinásticas de descendencia, lo que motivaba una refundación del linaje por parte de una nueva pareja de gobernantes.

De acuerdo con los códices *Bodley* (1960 y 2005), *Nuttall* (2006 y 2008) y *Vindobonensis reverso* (1974) existieron un total de tres interrupciones en la línea de descendencia de los señores de Tilantongo que vivieron en la época prehispánica. Lo que se conoce históricamente como la Primera Dinastía de Tilantongo (Caso, 1949) llegó a su final con la muerte del señor 2 Lluvia “20 Jaguares”, lo que trajo como consecuencia el advenimiento del señor 8 Venado “Garra de Jaguar” y la fundación de un nuevo linaje. La dinastía del señor 8 Venado perduró a lo largo de diez generaciones, pero concluyó, a su vez, con la muerte del señor 4 Águila “Águila Sangrienta” y de su único hijo heredero al trono. Una tercera dinastía se estableció en Tilantongo con la llegada de un señor llamado 9 Casa “Jaguar *Sami nuu*”, descendiente por línea materna del linaje de Tilantongo y cuya genealogía perduró hasta el momento de la conquista española e, incluso, hasta el Período Colonial Temprano.

Según el *Códice Selden* (1964) únicamente se sucedieron tres dinastías distintas a lo largo de toda la historia Posclásica de Jaltepec. Una de las cuales, la segunda, mantuvo una línea ininterrumpida de 19 generaciones. En el caso de Teozacoalco, a pesar de no estar bien documentada su genealogía temprana, existieron alrededor de tres dinastías,

la última de las cuales sobrevivió varias décadas a la conquista española.

Como podemos apreciar, fueron escasos los momentos en los que las líneas de descendencia entraron en crisis cuando algunos de sus gobernantes murieron sin sucesión directa, por lo que tuvieron que entrar otros mecanismos para refundar las genealogías y establecer nuevos linajes. Pero creemos que estas interrupciones no afectaron del todo la naturaleza divina de los nuevos fundadores, ya que, si bien no participaban directamente de la esencia sagrada de la pareja primigenia, al menos recurrieron a una serie de símbolos y rituales que les dotarían del poder necesario para legitimar su ascenso al poder. Otra solución, quizá, provino a través de la fuerza de las armas a las que algunos señores tuvieron que recurrir para hacer coercitiva su legitimación como gobernantes. Y otra más derivó, tal vez, del ámbito religioso que los condujo a su sacralización antes de poder ascender al trono.

Es, precisamente, en este último punto donde queremos ahondar un poco más en el presente artículo. Es decir, trataremos de abordar el ámbito religioso del gobernante a través del análisis de una figura muy especial dentro de la iconografía de los códices: la “serpiente de fuego” o *xiuhcōatl* como se conoce en el mundo náhuatl o el *yabui* o *yaba yabui* como se le denomina en lengua mixteca.

Desde luego, no pretendemos agotar en este estudio el tema del *yabui*, sino que únicamente queremos destacar los aspectos más interesantes de esta representación que aparece estrechamente relacionada a los gobernantes y a los sacerdotes mixtecos. Estamos de acuerdo con Maarten Jansen (1997: 76) en que hay un cercano vínculo entre la serpiente de fuego y el concepto de “nagual” ampliamente distribuido en varias partes de Mesoamérica y, como veremos a continuación, existen en los códices mixtecos numerosos ejemplos iconográficos que nos llevan a asociar a los gobernantes con la figura del *yabui*. Pero antes de profundizar en el concepto de nagualismo será necesario explorar la naturaleza religiosa de los gobernantes y comprender de qué manera se relacionaron los altos dignatarios con la religión.

II. Gobernantes, religión y nagualismo

Sabemos que los gobernantes tuvieron una participación muy activa en los aspectos religiosos de su comunidad: por ejemplo, en varias páginas de los códices mixtecos se puede observar a un buen número de soberanos realizando prácticas de autosacrificio y penitencia dentro de los templos; o bien, entregando ofrendas a las deidades en diferentes rituales y ceremonias. Incluso, los vemos efectuando sacrificios de hombres y animales en diversos contextos religiosos. No obstante, es necesario señalar, que si bien algunos gobernantes llevaron a cabo funciones sacerdotales, no quiere decir que se dedicaran a tiempo completo a las tareas religiosas ya que desde luego había individuos que desempeñaban formalmente todo este tipo de actividades.

En realidad, queremos fijar nuestra atención en un tipo de sacerdote, hechicero o mago cuyas prácticas mágico-religiosas fueron ejercidas también, con toda probabilidad, por varios gobernantes de la Mixteca. Nos referimos a la facultad de desprender voluntariamente el espíritu y de poder dirigirlo libremente hacia cualquier ámbito sobrenatural, particularmente hacia los animales o hacia algún fenómeno atmosférico. Estamos hablando, en términos generales, sobre el “nagualismo”.

Desde luego, no es nuestra intención discutir aquí sobre los conceptos y definiciones de “nagual” y “nagualismo” que han ocupado en las últimas décadas a un buen número de investigadores y especialistas expertos en el tema¹. Pero al menos, tendremos que quedarnos con alguna definición para entender la capacidad que tuvieron algunos gobernantes mixtecos en tomar la forma de un animal o de un fenómeno meteorológico con el fin de realizar algún ritual en particular o, quizá también, como una manifestación de su poder.

Alfredo López Austin (1996 I: 429) considera al nagualismo como una toma de posesión que pueden realizar hombres, dioses, muertos y animales al remitir una de sus entidades anímicas, en este caso el *ihíyotl* o *nabualli*, dentro de la cobertura de diversos seres. Esta facultad de exteriorizar el *ihíyotl* o *nabualli*

derivaba de la influencia calendárica de acuerdo con el día de nacimiento, lo que implicaba una predestinación para todos aquellos que nacían en días específicos. A su vez, la práctica nagualística podía adquirirse por medio de rituales particulares o incluso a través del aprendizaje (López Austin, 1996 I: 431).

Alessandro Lupo (1999: 17) se refiere al nagualismo como “la creencia de que determinados individuos (los cuales a menudo ocupan puestos sociales importantes) están investidos de poderes espirituales particulares, que les permite transformarse asumiendo a su gusto semblanzas de animales (o también, en raras ocasiones, de fenómenos naturales como rayos, viento, nubes, bolas de fuego), y realizar bajo tales ‘disfraces’, acciones prodigiosas”.

Con base en la experiencia etnográfica, Luigi Tranfo e Italo Signorini (Signorini *et. al.*, 1991: 191) encontraron que entre los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca, el concepto de nagual evoca dos palabras que no son coincidentes entre sí: *neombasiik* y *neawineay*. El *neombasiik* es un hombre que puede transformarse pero únicamente lo hace a través de la mente, pues su apariencia corpórea permanece inmutable. Por el contrario, el *neawineay* sólo sabe transformarse corporalmente sin realizar ningún tipo de viaje místico. Las diferencias entre ambos tipos de naguales son importantes para los huaves, pues mientras que el *neombasiik* se ocupa del bien de la gente y del pueblo, vuela sobre las cosas y viaja en espíritu por facultad innata, el *neawineay* es casi un brujo menor, no malvado, que se dedica a deambular por la noche y cuyo conocimiento fue adquirido por medio de la enseñanza (Signorini *et. al.*, 1991: 193).

Por su parte Roberto Martínez (2006: 7-8) comenta que el término *nabualli* es una palabra de origen náhuatl cuyo significado, aún desconocido, parece aproximarse a las nociones de “cobertura” o “disfraz”; y que esta palabra se refiere tanto a una especie de hechicero transformista como a una suerte de *alter ego* o doble, generalmente animal, que se encuentra tan estrechamente ligado a la identidad de la persona que todo mal que afecte al *nabualli* tendrá una repercusión en su contraparte humana.

Definitivamente no es posible, por los límites naturales del presente trabajo,

¹ La bibliografía existente sobre nagualismo excede, por mucho, el limitado espacio de una breve nota al pie de página, pero mencionaremos a continuación algunos trabajos recientes que se han publicado sobre el tema como, por ejemplo, Italo Signorini y Alessandro Lupo (1989); Federico Navarrete (2000); Carmen Valverde (2004) o Roberto Martínez (2006).

continuar con la discusión de opiniones sobre el significado del nagualismo, sin embargo, retomaremos dos planteamientos centrales. El primero, expuesto por Signorini y Lupo (1989), es el relacionado a que el nagualismo no es una transformación en el sentido estricto sino que refiere a la proyección de una de las entidades anímicas (la que preside la conciencia y la percepción del mundo circundante) desde el interior del ser humano al interior del animal compañero. Esto es, mientras que el cuerpo permanece inerte, la capacidad de sentir y la voluntad se transfieren al *alter ego* (*tonalli*), permitiéndole realizar a distancia actos prodigiosos (Lupo, 1999: 23).

Por otro lado, existen algunas diferencias que podemos percibir entre los conceptos explicados por los investigadores italianos y aquellos ya trabajados anteriormente por Alfredo López Austin. Por ejemplo, para este autor la entidad anímica que puede separarse y exteriorizarse en otro ser de manera voluntaria es el *ihiyotl* (hígado), lugar donde residen los sentimientos y pasiones (López Austin, 1996 I: 430). Además, López Austin señala como diferencias entre nagualismo y tonalismo que cada *nabualli* puede tomar muy distintas formas, es decir, puede introducir su *ihiyotl* en distintos seres (hasta trece según la región de estudio) y no solamente en su propio *alter ego* animal. Además, la relación entre el mago nagual y el ser en el que introduce su *ihiyotl* puede ser transitoria y no es definitiva como en el caso del vínculo que establece el individuo y su *alter ego* zoomorfo a lo largo de toda su vida como sucede en el “tonalismo” (López Austin, 1996 I: 430 y 431).

Pero no podemos seguir ahondando más sobre este tema pues, al parecer, la problemática actual se centra ya en la precisión de hasta qué punto se pueden llegar a tocar mutuamente el nagualismo y el tonalismo, o hasta qué momento resultan estar ligados entre sí. Por lo tanto, pasaremos ahora a analizar la información que los códices mixtecos nos proporcionan sobre el tema del nagualismo en los gobernantes. Es decir, queremos observar de qué manera la iconografía de los códices puede llegar a aportar algo sobre las definiciones de nagualismo.

Para poder abordar adecuadamente dicho planteamiento, nos limitaremos

aquí al análisis de solamente una figura que representa una posesión nagualística por parte de gobernantes y sacerdotes mixtecos. Es muy probable que existan otras representaciones que nos muestren una transfiguración de un individuo en una entidad zoomorfa como una serpiente o un jaguar, pero la imaginería del *yahui* o serpiente de fuego está plagada de diversos simbolismos en los códices que no han sido apropiadamente estudiados por los especialistas. De esta manera, buscamos descubrir qué elementos del nagualismo están presentes en los códices mixtecos y de qué manera aparecen.

III. El *yahui* y la *xiuhcōatl*

La serpiente de fuego, *xiuhcōatl* o *yahui* es un complejo iconográfico que aparece comúnmente en el Posclásico mesoamericano, sin embargo, tuvo una mayor distribución entre los grupos nahuas del Centro de México y en los mixtecos de las zonas altas.

En los códices mixtecos se le representa como un animal fantástico dotado de diversos elementos que caracterizan a otros seres de la naturaleza: 1) Tiene una gran cabeza de serpiente con las fauces abiertas de modo similar al icono conocido en la literatura mesoamericana como “el monstruo de la tierra” (fig. 1). 2) Dentro de sus fauces surgen grandes dientes y colmillos que se prolongan en forma de curva. 3) La parte superior del hocico se alarga en forma de trompa tomando un diseño cuadrangular que culmina en la parte posterior de la nariz. En otras representaciones, se le dibuja más bien con una nariz alargada o redondeada con una hoja de cuchillo de pedernal en la punta (fig. 2). 4) El cuerpo de este animal fantástico es muy alargado, pues se compone de una cadena de rectángulos colocados en forma sucesiva. 5) La cola viene rematada con un largo cuchillo de pedernal flanqueado por dos volutas y dos vírgulas enroscadas que a veces tienen forma circular.

Según las imágenes que vemos en los códices, el animal es un cuadrúpedo pero debido a las convenciones de la escritura mixteca, que da preferencia a las figuras dibujadas en perfil, regularmente aparece la serpiente de fuego con



Figura 1. Cerro de la Serpiente de Fuego (Códice Nuttall, 2006: 46-III).



Figura 2. Imagen de Yahui con pedernal en la nariz (Códice Nuttall, 2006: 64-I).



Figura 3. Yahui o Serpiente de fuego (Códice Nuttall, 2006: 79-l).

dos patas alargadas o tres, provistas de enormes garras semejantes a las de un águila (fig. 3).

Como podemos observar, no se trata definitivamente de un ser que exista en la naturaleza, sino de un animal fantástico que toma elementos de otros conformando uno diferente.

Mercedes de la Garza (1999: 180), que ha trabajado con mayor detenimiento estos animales sobrenaturales, los ha denominado “dragones”, debido a que precisamente combinan rasgos de diversos animales predominando el carácter serpentino, del mismo modo que los dragones europeos y asiáticos. La autora nos dice: “El término proviene del sustantivo latino *drácon*, ‘serpiente’, que deriva a su vez del verbo *dercomai*, el cual define la intensidad de la mirada, fija y paralizante de la serpiente”.

La representación de la serpiente de fuego que estamos analizando, presenta una iconografía que combina elementos de diferentes animales: cabeza y cuerpo de serpiente, fauces del monstruo de la tierra o de un lagarto y extremidades con garras de águila o cocodrilo. Por lo tanto, a este ser también lo identificamos como un dragón en el que predominan rasgos serpentinos. Estamos, entonces, frente a un animal fantástico que ha tomado rasgos de otros animales para conformar un nuevo ser con una constitución propia.

Ya en 1909, Eduard Seler (2004: 241) había identificado a la serpiente de fuego en los códices nahuas y mixtecos con el nombre de *xiuhcōatl*, “serpiente turquesa”, a la que consideró una imagen del dios del fuego, *Xiubtecubtli*. No obstante, en los textos de fray Bernardino de Sahagún hay referencias de la *xiuhcōatl* bajo otras características. Efectivamente, bien conocido es el pasaje acerca del nacimiento de Huitzilopochtli en el que mata a su hermana Coyolxauhqui y vence a los Centzonhuitznahuah. Pues bien, el arma con la que hiere y hace pedazos a Coyolxauhqui es descrita por Sahagún como: “una culebra hecha de teas que se llamaba *xiuhcōatl*”, que fue encendida para ser usada por Huitzilopochtli y matar con ella a los enemigos de su madre (Sahagún, 2002, lib. III: 302).

Otra referencia sobre esta arma la encontramos en la *Historia de las Indias* de fray Diego Durán (2002 II: 27), quien

la describe como un báculo labrado en forma de serpiente y pintado en color azul. Esta misma iconografía aparece registrada en el *Códice Ramírez* (1979: 124) y en los *Primeros Memoriales* de Sahagún (León-Portilla 1958: 115), quien la representa como un *coatopilli* (bastón de serpiente) empuñada por el dios Huitzilopochtli (fig. 4).

Sin embargo, la descripción más elocuente y vívida sobre el poder y fuerza de la serpiente de fuego se encuentra narrada en los textos indígenas del *Códice Florentino*; justamente, en los momentos finales del sitio impuesto por los españoles a los mexicas. De acuerdo con esta relación, Cuauhtemoc designó a un gran capitán mexica llamado Opochtzin para que vistiera los ropajes del “Tecolote de quetzal” que habían pertenecido al *tlabtoani* Ahuitzotl. Lo singular de este traje era una insignia en la que estaba colocada la voluntad de Huitzilopochtli, pues era nada menos que la serpiente de fuego. El texto dice: “Era un largo dardo colocado en vara, que tenía en la punta un pedernal... Dijo el Cihuaóatl Tlacutzin: ‘Mexicanos tlatelolcas, ¡Nada es aquello con que ha existido México! ¡Con que ha estado perdurando la nación mexicana! ¡Se dice que en esta insignia está colocada la voluntad de Huitzilopochtli: la arroja sobre la gente, pues es nada menos que la serpiente de fuego (Xiuhcōatl), el perforador del fuego (Mamalhuaztli)! ¡La ha venido arrojando contra nuestros enemigos! Ya tomáis, mexicanos, la voluntad de Huitzilopochtli, la flecha. Inmediatamente la haréis ver por el rumbo de nuestros enemigos” (León-Portilla, 1984: 123-124).

Si bien es verdad que con esta arma los mexicas no pensaban derrotar a los españoles, al menos sí conseguirían un poco de tiempo para escapar y tomar las fuerzas necesarias para resistir. No obstante, a pesar de haber conseguido algunos prisioneros, la *xiuhcōatl* no surtió el efecto esperado.

La idea de la serpiente de fuego como un arma mortífera se encuentra también en el *Códice Azcatilán* (1995, lámina 8) pues durante la peregrinación, los mexicas sostuvieron una gran batalla contra los del pueblo de Tzompanco, de la cual salieron victoriosos gracias a la intervención directa de Huitzilopochtli quien aparece empuñando su serpiente de fuego.



Figura 4. Huitzilopochtli con atavío de Xiuhcōatl (Primeros Memoriales 1993: 261r).

De esta manera, para los mexicas la *xiuhcōatl* era el arma letal de Huitzilopochtli, que parece contrastar con la imagen del animal fantástico que hemos analizado en los códices mixtecos. Sin embargo, la figura del dragón a la que hicimos referencia, sí se encuentra en muchas imágenes del mundo mexica.

Efectivamente, la gran cabeza de serpiente con fauces del monstruo de la tierra y cuya mandíbula se alarga hacia la parte de arriba, la hemos encontrado en diversos códices como el *Borbónico*, el *Vaticano A-Ríos*, el *Telleriano-Remensis* y en la Piedra del Sol, junto con otros monolitos que sobrevivieron a la conquista española como el relieve conservado en el Museo Británico (fig. 5).

Los ejemplos del *Códice Borbónico* (1991) son muy claros, pues en la página 20 (fig. 6) se observa la cabeza de serpiente con la mandíbula superior alargada en forma semirredondeada y con un grupo de ojos estelares sobre la encía del animal. Además, el cuerpo de la *xiuhcōatl* está compuesto de tres diseños rectangulares o trapezoidales que terminan con la punta en forma de rayo o trapecio. Esta serpiente de fuego está colocada en la nuca y espalda del dios Xiuhtecuhtli como parte de su vestimenta o atavíos que lo identifican.

Otras láminas del *Códice Borbónico* (1991: 9, 22, 23, 26, etc.) muestran a la serpiente de fuego acompañando a Tezcatlipoca pero, sobre todo, a Xiuhtecuhtli, señor del fuego. Estas imágenes coinciden con los datos de Sahagún, pues de acuerdo con el franciscano la figura del dios del fuego tenía auestas “un plumaje hecho a manera de una cabeza de un dragón, labrado de plumas amarillas, con unos caracolutos mariscos” (Sahagún, 2002, lib. I: 89).

La descripción de Sahagún de la serpiente de fuego como un dragón, nos corrobora la idea de que se trata del mismo ser fantástico analizado en los códices mixtecos pero, sobre todo, nos llama la atención la designación que el fraile registró en los *Primeros Memoriales*. En dicho documento, Sahagún señala que uno de los atavíos de Xiuhtecuhtli es el *xiuhcoanaual*, que se encuentra dibujado precisamente como una gran cabeza de serpiente cuya trompa se levanta en la parte superior (fig. 7). Según la traducción de León-Portilla (1958: 126) *xiuhcoanaual*

significa “su doble: una serpiente de turquesa”, esto es, que el término alude indudablemente al concepto de *nahualli* que tratamos anteriormente. No solamente la *xiuhcōatl* aparece como el nagual del dios del fuego, sino también de Huitzilopochtli, pues en las imágenes y textos de los *Primeros Memoriales* también se encuentra la serpiente de fuego acompañando a la deidad patrona de los mexicas (véase fig. 4).

En la *Historia general* Sahagún (2002, lib. I: 69) claramente menciona la facultad de transformación que tenía Huitzilopochtli pues lo califica de “nigromántico o embaidor, que se transformaba en figura de diversas aves y bestias”.

De esta manera, el poder de transformarse en otros seres, sobre todo animales, era una de las características inmanentes de Huitzilopochtli, por lo que la práctica nagualística de la deidad era parte de su esencia. Aunque las fuentes que hemos consultado no lo dicen expresamente, es muy probable que el arma conocida como *xiuhcōatl* haya experimentado la posesión completa de la deidad, pues si recordamos los textos indígenas del *Códice Florentino*, en el enorme dardo estaba “colocada la voluntad de Huitzilopochtli” por lo que, al parecer, ambas entidades fueron consideradas una misma cosa.

Es posible, entonces, que la práctica del nagualismo ejercida por la deidad no haya sido únicamente para tomar la forma de algunos animales, sino también para introducirse en varios objetos, en este caso, en un arma que se convertía en una *xiuhcōatl*.

Un ejemplo que parece mostrarnos la transfiguración de las deidades en una serpiente de fuego, se observa claramente en la denominada Piedra del Sol. En este conocido monolito se hallan en bajo relieve dos gigantescas serpientes de fuego que enmarcan el perímetro de la piedra circular. Ambos cuerpos de la serpiente rodean al gran disco solar, cuyas cabezas se colocan una frente a la otra en la parte inferior de la piedra. Las dos enormes fauces de las serpientes de fuego muestran su mandíbula superior alargada y redondeada en forma de rosca, tienen grandes dientes y colmillos además del colmillo curvado en la comisura de la boca. El cuerpo de las serpientes está conformado por once diseños rectangulares colocados



Figura 5. Relieve de piedra de una serpiente de fuego. Pieza del Museo Británico de Londres.



Figura 6. Serpiente de fuego en la espalda y nuca del dios Xiuhtecuhtli (*Códice Borbónico*, 1991: 20).



Figura 7. La Xiuhcōatl como atavío del dios Xiuhtecuhtli-Ixcozauhqui (*Primeros Memoriales*, 1993: 262v).

a modo de cadena en cuyos interiores están elementos flamígeros. Las colas de ambas serpientes terminan en forma de rayo o trapecio de las que parecen salir unas bandas rectangulares (Matos y Solís, 2004). De las fauces de las serpientes de fuego se asoman dos rostros humanos con las bocas abiertas cuyas lenguas terminan en forma de cuchillos de pedernal.

Es muy probable que, en este contexto, las serpientes estén estrechamente relacionadas con el Sol y podrían, quizá, simbolizar los rayos o el fuego del Sol. Los rostros que aparecen en las fauces, tal vez, representen a las dos deidades mexicas que podían transfigurarse en una serpiente de fuego, Huitzilopochtli y Xiuhtecuhtli, cuyo poder nagualístico hemos podido cotejar en las fuentes.

Por lo tanto, es posible que para los mexicas la serpiente de fuego o *xiubcōatl* haya representado el fuego solar o los rayos del sol que tomaban la forma de un animal fantástico al momento en que descendían del cielo a la tierra. También, la *xiubcōatl* fue concebida como un arma, la más poderosa de todas, que podía recibir la posesión de Huitzilopochtli en forma de nagual para colocar en ella su voluntad.

No obstante, estas características observadas entre los mexicas, no parecen coincidir con las creencias de los mixtecos que quedaron plasmadas en los códices. Efectivamente, desde los elementos iconográficos y hasta el significado mismo de la serpiente, los grupos mixtecos parecen haber desarrollado su propio complejo simbólico en torno a este peculiar animal.

IV. El *yahui* como nagual

Iconográficamente, la serpiente de fuego mexica se distingue de la mixteca en algunos rasgos; por ejemplo, en la trompa redondeada de la serpiente mexica se encuentran sobre la encía numerosos círculos u ojos que representan estrellas. La cola termina en una especie de punta o rayo-trapecio a diferencia de la cola del animal en la mayoría de las representaciones mixtecas. Por último, en las imágenes de *xiubcōatl* en el *Códice Borbónico* (1991) aparece un tipo de tocado o yelmo en forma

de pectoral de concha colocado en la cabeza del animal (véase fig. 6).

Estos elementos, que difieren en ambas tradiciones, nos muestran distintas concepciones sobre un mismo ser fantástico al que se le añadieron nuevos símbolos bajo perspectivas particulares.

Para los mixtecos, la serpiente de fuego o *xiubcōatl* no fue un arma poderosa de alguna deidad, sino que aparece como un nombre personal o sobrenombre de numerosos gobernantes; también la hemos encontrado como un título o cargo sacerdotal que podía ser desempeñado por algunos soberanos; incluso, parece haber sido objeto de culto debido a la dedicación que se le hace en un templo; finalmente, la serpiente de fuego llegó a ser una de las entidades favoritas para tomar su forma por parte de los naguales o de aquellos que practicaban el nagualismo.

En primer lugar, el nombre mixteco de la serpiente de fuego es *yahui* o *yauui*, vocablo que fue identificado por Mary Elizabeth Smith (1973: 62) al realizar la paleografía de las glosas escritas en los códices *Muro* y *Sánchez Solís*.

La palabra *yahui* no tiene el mismo significado que el de la *xiubcōatl* o “serpiente de turquesa” para los nahuas, pues el término parece señalar el nombre o apelativo de un tipo de mago o chamán que existía entre los mixtecos. En efecto, Smith (1973: 63) encontró que en el diccionario de Alvarado (1962) la entrada para “hechizero, otro embaidor que por los ayres bolava”, es *yahui*, *yaba yahui*, que parece referir al nombre de una clase específica de mago que tenía la facultad de poder volar.

Este nombre registrado por Alvarado coincide con otro que se encuentra en la gramática de Antonio de los Reyes (1976: 79), pues el dominico señala en su lista de los nombres reverenciales que “Nigromántico señor” se dice (entre otros vocablos), *yaba yauui*.

Sin embargo, en ninguna de estas fuentes fundamentales para estudiar la lengua mixteca del siglo XVI se puede hallar el significado preciso de la palabra *yahui*, que indudablemente refiere, como lo demostró Smith, a la imagen de la serpiente de fuego que se conoció entre los nahuas como *xiubcōatl*.

Únicamente he encontrado una referencia en el propio *Vocabulario* de Alvarado que, quizá, pudiera relacionarse

con la imagen de este animal fantástico. Se trata de la entrada “cometa errática que corre” concepto que el fraile dominico registró como *yabuinduwua* (Alvarado, 1962: 49v). Esta noción coincide con el término *xiuittl* anotado por fray Alonso de Molina para “año, cometa, turquesa y hierba” (Molina 2001: 159v).

Si la glosa *xiuittl* significa también cometa, entonces, la palabra *xiubcōatl* de los nahuas sería la “serpiente-cometa” y el *yahui* de los mixtecos también simbolizaría un cometa dibujado en la forma de nuestro animal fantástico. No obstante, reconocemos que este nombre no se encuentra bien documentado en las fuentes, ya que Sahagún, por ejemplo, da el término bien conocido de *citlalpopoca*, “estrella que humea” a los cometas. Incluso, en el *Vocabulario* de Alvarado (1962: 49v) “cometa encendida” se escribe como *teñooyocanañuma*, que significa “estrella que saca humo”.

Pero nos llama también la atención que Molina (2001: 27v) mencione que “cometa grande o gran llama” es *xiuittl* en náhuatl; de la misma forma que *yabuinduwua* es “cometa y flecha” en el mixteco de Alvarado (1962: 49v y 111v).

Si, efectivamente, la serpiente de fuego es una representación simbólica de un cometa, entonces el nombre adjudicado por algunos magos al *yahui*, indudablemente refiere a este astro luminoso bien conocido por los antiguos mesoamericanos. Pero el problema es que tenemos pocos datos para cerciorarnos sobre el significado que los propios mixtecos daban al nombre *yahui* o a la imagen del dragón-animal fantástico que hemos analizado.

Por lo pronto, vamos a explorar la noción de *yahui* como un apelativo o nombre de una clase de mago cuya característica principal es la transfiguración o la práctica nagualística.

Si bien, existen en los códices mixtecos numerosos señores y gobernantes con el sobrenombre de *yahui*, entonces creo que podemos pensar que para ellos dicho término evocaba a una entidad más de su amplia cosmovisión. El nombre personal de *yahui* fue tan recurrido y solicitado como los sobrenombres de jaguar, águila, coyote, quetzal y serpiente que ilustran abundantemente las denominaciones dadas a los gobernantes a lo largo de los códices.

El icono de *yahui* aparece, por ejemplo, en el nombre del señor 4 Viento, hijo de la célebre señora 6 Mono, que perteneció a la familia real de Jaltepec (fig. 8). El señor 4 Viento “*Yahui*” gozó de un poder semejante al de 8 Venado “Garra de Jaguar”, pues se convirtió en el fundador de un sitio llamado Lugar de Pedernales y fue de los pocos gobernantes capaces de recibir la nariguera de turquesa de manos de un señor tolteca.

También dentro de la segunda y tercera dinastía de Tezoacoalco existieron varios gobernantes que llevaron el sobrenombre de *Yahui*. Como el señor 8 Conejo “*Yahui-Fuego de Tlaxiaco*”; el señor 12 Casa “*Yahui* que Traspasa el Cielo”; el señor 2 Agua “*Yahui-Sami nuu*” y el señor 10 Zopilote “*Yahui de Fuego*” (fig. 9). Incluso, en el poderoso señorío de Tilantongo, hubo un soberano que llevó el nombre de *Yahui*, 13 Viento “*Yahui de Fuego*”, a pesar de que en su dinastía había una gran preferencia por tener sobrenombres vinculados al jaguar.

Lo interesante sería saber si todos aquellos gobernantes que ostentaban el sobrenombre de *Yahui* también adquirirían la facultad del nagualismo por nacimiento o era simplemente una denominación sin mayores implicaciones. Desafortunadamente, la información en los códices no es, en la mayoría de las ocasiones, muy detallada como para poder resolver este punto. Sin embargo, tenemos algunos datos que se desprenden de las biografías de ciertos gobernantes que se destacaron por su singular papel en la historia de la Mixteca. Nos referiremos, en concreto a la vida del señor 4 Viento “*Yahui*”. Así, en el *Códice Bodley* (1960 y 2005), se menciona de forma más o menos detallada la vida de 4 Viento, por lo que quizá este manuscrito pueda proporcionarnos información acerca de las prácticas de nagualismo en la Mixteca prehispánica.

Después del nacimiento de 4 Viento, el señor 8 Venado “Garra de Jaguar” ataca sorpresivamente al sitio llamado Lugar del Bulto de Xipe, en el que vivían los señores 11 Viento y 6 Mono (padres de 4 Viento). De los hijos de esta pareja de gobernantes únicamente sobrevivieron 4 Viento y 1 Lagarto, pues tanto sus padres como sus medios hermanos murieron sacrificados a manos de 8 Venado. A lo largo de una extraor-

dinaria narración que se registra en varios códices, 4 Viento logra forjar una serie de alianzas que lo llevaron a conseguir la muerte del propio 8 Venado, por lo que logró consolidar su posición como único soberano en la Mixteca. Sin embargo, la muerte del importante señor de Tilantongo trajo a 4 Viento una serie de conflictos contra los antiguos aliados de 8 Venado. Efectivamente, el señor 4 Jaguar, destacado gobernante-sacerdote de Cholula, había sido un gran aliado y compañero de armas de 8 Venado, por lo que al enterarse del sacrificio del señor mixteco, emprende una gran persecución contra 4 Viento.

Las páginas 33 y 34 del *Códice Bodley* (1960 y 2005) narran con detalle esta persecución que emprende 4 Jaguar contra el hijo de la célebre señora 6 Mono. En primer lugar, el señor 4 Jaguar persigue a 4 Viento hasta que éste logra esconderse en un temazcal. Después, aparece la imagen de una especie de lagartija subida sobre un cerro que lleva en la nariz un cuchillo de pedernal acompañada del nombre 4 Viento (fig. 10).

Posteriormente, 4 Jaguar logra sujetar de los brazos a 4 Viento en señal de su captura. Pero, nuevamente 4 Viento se escapa y parece refugiarse dentro de un tipo de planta, pues solamente se le ven los pies y la cadera como si se estuviera sumergiendo en ella.

Toda esta persecución culmina con la directa intervención de los dioses ya que el señor 1 Muerte, dios del Sol, intercede por 4 Viento y obliga a ambos personajes a forjar una alianza entre sí. 4 Jaguar no tiene más remedio que reconocer a 4 Viento y a otorgarle la nariguera de turquesa en el mismo lugar donde se la colocó a su antiguo aliado 8 Venado, esto es, en Cholula. Con el máximo símbolo de legitimación entregado por los toltecas, 4 Viento regresa a la Mixteca cargado de todos los elementos de poder que lo consolidarán como nuevo soberano absoluto.

Lo extraordinario de toda esta descripción que hemos procurado resumir, es el papel nagualístico que seguramente trató de ejercer 4 Viento para escapar de su captor. Es decir, he interpretado algunas de las escenas que acabamos de describir en el *Bodley* como ejemplos de nagualismo representado en los códices. En concreto, el tipo de animal que se encuentra sobre el cerro del dios de



Figura 8. Imagen del señor 4 Viento, “*Yahui*” como gobernante de Lugar de Pedernales (*Códice Bodley*, 1960: 31-III).



Figura 9. 8 Conejo, “*Yahui-Fuego de Tlaxiaco*”, señor de Tezoacoalco (*Códice Nuttall*, 2008: 30).



Figura 10. 4 Viento convertido en iguana y subiendo por el Cerro de la Lluvia (*Códice Bodley*, 1960: 33-III).



Figura 11. Captura de 4 Viento y su transformación en una lagartija (Códice Bodley, 1960: 33-III).

la lluvia lleva sobre su nariz un cuchillo de pedernal semejante al icono del *yabui* que ya conocemos, además de estar acompañado del nombre 4 Viento (véase fig. 10). Pensamos, de este modo, que el señor 4 Viento se convirtió en una especie de iguana o lagartija para escapar de las manos de 4 Jaguar, pues la relación entre el nombre calendárico y el animal representado en el códice es tan estrecha que el signo del día parece referirse directamente a la iguana.

En otro de los pasajes de esta historia, 4 Viento huye de 4 Jaguar y parece que se convierte en otro tipo de lagartija que se sube a un árbol arriba de un templo. El nombre de 4 Viento, que se encuentra a la derecha del animal, está unido por medio de un lazo gráfico a la cola de la lagartija que está subida en el tronco del árbol. A pesar de que la línea negra está borrada en la escalinata del templo, parece ser que sí existió una sola línea, lo que comprobaría la transformación de 4 Viento en otro animal (fig. 11).

Reconocemos el carácter meramente hipotético de la serie de lecturas que hemos ofrecido en la vida de 4 Viento, pero al menos dejamos constancia de la relación que bien pudo existir entre los gobernantes que llevaban el nombre de *yabui* y su posible implicación con alguna práctica nagualística.

Esta descripción que aparece en los códices acerca de gobernantes que

tienen la facultad de transfigurarse en otros seres, no es exclusiva de la Mixteca. Entre los quichés, por ejemplo, es bien conocido el pasaje del *Popol Vuh* (2002: 125) que habla del señor Gucumatz como un rey prodigioso que tenía el poder de subir siete días al cielo y descender después a Xibalbá, y por períodos de siete días cada uno se convertía en culebra, en águila, en jaguar y en sangre coagulada (Garza, 1987: 198). O también el muy famoso pasaje del rey Tzutzumatzin de Coyoacán cuyos asombrosos poderes nagualísticos espantaron a los emisarios de Ahuizotl. Según refiere fray Diego Durán (2002 I: 427-433), el rey Tzutzumatzin de Coyoacán sabía “artes mágicas y hechicerías”, y como “brujo” realizó algunos encantamientos que puso en práctica contra los enviados de Ahuizotl que iban a ahorcarlo por su desobediencia ante el *Huey tlaboani* mexica. El señor Tzutzumatzin puso gran resistencia a su captura al transformarse en águila, jaguar, serpiente y llamaradas de fuego, que evitaron momentáneamente su sacrificio. Sin embargo, Ahuizotl lo amenazó con atacar su ciudad y devastar a toda la población si no se entregaba. Tzutzumatzin finalmente se dejó ahorcar por los mexicanos pero profetizó una enorme inundación que destruiría a la ciudad de México.

De esta manera, podemos apreciar cómo algunos gobernantes tuvieron la

facultad de practicar el nagualismo en situaciones que para ellos eran necesarias. Es probable que el señor mixteco 4 Viento haya tenido que echar mano de su habilidad para transformarse en otros seres y poder escapar así de sus enemigos que amenazaban con matarlo. Pero una vez que se vio librado de tales peligros, pudo convertirse en un poderoso soberano cuyas facultades de transfiguración seguramente le sirvieron como arma política y le ayudaron a legitimar su nueva posición.

Ya habíamos señalado, al principio del apartado, que buscaríamos los elementos iconográficos que pudieran darnos alguna luz sobre la manera en que se presenta el fenómeno del nagualismo en los códices mixtecos. Pues bien, el caso del señor 4 Viento que acabamos de analizar creo que es bastante ilustrativo, pero no es el único. En efecto, si alguno de los gobernantes que ostentaba el nombre de *Yabui* desde su nacimiento implicaba su predisposición o facultad innata al nagualismo, ¿qué sucedía con aquellos dignatarios que no habían recibido este sobrenombre? ¿Era posible que ellos también practicaran el nagualismo? Según la información vertida en los códices esto parece que sí. Es decir, es factible pensar que a través del aprendizaje y los rituales ascéticos, el gobernante haya llegado a dominar la práctica del nagualismo que le era necesaria para adquirir el poder.

En los códices vemos a numerosos personajes que incorporaron a su imagen la iconografía del *Yabui*, sin que esto signifique un sobrenombre dado desde su infancia o nacimiento. Hemos encontrado a varios señores que tienen un nombre personal distinto y que adquirieron la vestimenta o transfiguración del *Yabui*, después. Un buen ejemplo lo tenemos en el caso del señor 3 Lagartija “Atado de Pedernales”, nieto del gran fundador de Suchixtlán, 8 Viento “Águila de Pedernales”. Según el *Códice Nuttall* (2006 y 2008), 3 Lagartija nació como un guerrero, pero en algún momento de su vida logra adquirir el nombre o título de *Yabui*. Precisamente, en la página 44 del *Nuttall* vemos a 3 Lagartija transfigurado con la vestimenta del *Yabui* y encabezando una visita mágica a la diosa 9 Hierba “Cráneo” en el Lugar de la Muerte (fig. 12). Según vemos en esta escena del *Códice Nuttall*, la imagen del *Yabui* ha incorporado algunos elementos que no estaban presentes en las primeras representaciones que analizamos del dragón o animal fantástico. En efecto, el traje o vestimenta del señor 3 Lagartija añade al icono de la serpiente un gran caparazón o concha de tortuga colocada en todo el tórax del personaje; además, está dibujado detrás de su cabeza un caracol marino del cual pende, por medio de cuerdas, un objeto redondo que parece sujetar a un diseño trapezoidal con una punta de pedernal flanqueada por volutas, muy semejante a la cola del animal fantástico ya ampliamente analizada. Un poco más adelante regresaremos sobre estos nuevos elementos que han sido incorporados a la figura del *Yabui*. Por lo pronto, únicamente queremos destacar aquí un cargo o título sacerdotal que era adquirido por algunos personajes a través de un aprendizaje.

Otro ejemplo de un personaje que no tuvo por nacimiento el sobrenombre de *Yabui*, pero que pudo haberlo adquirido por medio de prácticas sacerdotales, es el señor 9 Flor “Flecha-Copal”, hermano del señor 8 Venado “Garra de Jaguar”. A lo largo de la vida de 8 Venado, 9 Flor fungió como una especie de sacerdote personal de su hermano mayor, pues lo vemos llevando a cabo una serie de actividades vinculadas a este cargo. Una de las más significativas se encuentra en la página 69 del *Códice Nuttall*, donde rea-

liza varios sacrificios en un ritual propiciatorio para una campaña guerrera (fig. 13). Según esta escena 9 Flor se encuentra pintado completamente de negro, del mismo modo como lo hacían los sacerdotes, lleva sobre su brazo izquierdo un anillo que está sujeto por medio de una cuerda para detener el diseño trapezoidal con punta de pedernal y volutas que asemejan la cola del *yabui*, y realiza un sacrificio de extracción de corazón a un ser con características humanas y animales. A un lado del señor 9 Flor, desciende una figura de *yabui* que toma el corazón del pecho de un perro sacrificado con la sangre que emana por el frente. Por último, en el lado derecho de la imagen, están un jaguar y un águila en actitud de enfrentamiento o combate entre sí.

Una interpretación plausible a esta compleja imagen estaría precisamente relacionada con el poder nagualístico del señor 9 Flor quien, al realizar los sacrificios, utiliza sus animales naguales para completar el ritual. Uno de ellos,



Figura 12. 3 Lagartija, “Atado de Pedernales” ataviado como Yabui (*Códice Nuttall*, 2006: 44-II).



Figura 13. 9 Flor realiza un sacrificio de extracción de corazón acompañado de sus naguales: el águila y el *yabui* (*Códice Nuttall*, 2006: 69-I).



Figura 14. El señor 9 Casa realiza un sacrificio humano mientras sus naguales (el águila y el yahui) alimentan al Sol (Códice Selden, 1964: 12-I y II).



Figura 15. Nacimiento del señor 2 Hierba del árbol de Achiutla (Códice Selden, 1964: 2-I).

el *yahui*, desciende del cielo y toma el corazón del perro sacrificado; mientras que su otro nagual, el águila, parece combatir las fuerzas nocturnas del jaguar que se oponen a la culminación del rito (véase Hermann 2006: 70).

Otra escena muy semejante a esta aparece registrada en el *Códice Selden* (1964) donde un importante gobernante llamado 9 Casa, señor de Tilantongo y Teozacoalco, realiza por sí mismo un sacrificio humano a un personaje de nombre 13 Venado (fig. 14). El señor 13 Venado fue un guerrero capturado en batalla por el propio 9 Casa quien realiza el sacrificio en el patio o adoratorio del templo del bulto de Ñuhu en Jaltepec. Lo interesante de la representación que comentamos es el hecho de que al momento en que 9 Casa penetra el cuchillo en el pecho del hombre sacrificado, suben al cielo para alimentar al Sol la figura de un individuo con el cuerpo del caparazón de tortuga y un águila llevando, los dos, corazones en sus manos y garras en medio de chorros de sangre que llegan a la boca del Sol que se encuentra unido a la banda celeste.

Esta singular imagen la interpretamos nuevamente como una manifestación nagualística del señor 9 Casa, quien al momento de realizar uno o probablemente varios sacrificios humanos, su poderoso nagual se encarga de alimentar al Sol en forma de águila y *yahui*. Esta combinación de águila y *yahui* coincide con el nombre dado por Alvarado (1962) al "otro embaidor o hechizero que por los aires volaba" como *yaba yahui*. *Yaba* significa "águila", y parece ser el otro animal que junto con el *yahui* conformaban el complejo iconográfico del nombre o título del sacerdote sacrificador.

Precisamente, tanto 9 Flor como 9 Casa, llevan a cuestas la cola del *yahui* y un calabazo o tocomate que los identifica como sacerdotes (véanse figs. 13 y 14). Por lo tanto, proponemos que el título o apelativo de *yahui* refiere también a un cargo específico dentro de la religión mixteca vinculado a los sacrificios humanos. Varias imágenes en los códices parecen corroborar la estrecha relación entre *yahui*, águila y sacrificio.

En la página 2 (fig. 15) del *Códice Selden* (1964) el señor 2 Hierba nacido del árbol sagrado de Achiutla, bien parece haber llevado como cargos o títulos

adicionales los apelativos *yaba yabui*, pues a un lado de la banda celeste, están dibujados sobre dos vasijas las figuras de un águila y un *yabui* con las características añadidas del caparazón de tortuga. Además, unidos por medio de una línea o lazo gráfico, están relacionados un cuchillo de pedernal, una soga y una mano, que probablemente evocan el significado de sacrificio. Otra representación de un *yabui* con connotaciones sacrificiales (fig. 16), aparece en la página 19 del *Códice Nuttall* (2008) en la que un individuo ataviado con los iconos ya conocidos y con un caparazón de tortuga sostiene dos cuchillos de pedernal en el momento de atravesar una formación rocosa.

Escenas de personajes que se introducen en cuevas o penetran en peñas y acantilados se encuentran en otros manuscritos como el *Vindobonensis* (1974) y el *Rollo Selden* (1955) que muestran la figura de un sacerdote *yabui* en su ascenso y descenso de la tierra al inframundo con cuchillos de pedernal en sus manos (fig. 17).

Esta interesante asociación del *yabui* con cuevas y piedras llevó a Maarten Jansen (1997: 88) a pensar que se trataba de un ritual específico o una experiencia visionaria que se realizaba en fechas asociadas a los días 6-Zopilote y 7-Movimiento, de manera que para este autor (Jansen 1997: 76) el *yabui* es un símbolo general del poder nagualista del sacerdote y que hoy en día se le identifica con las bolas de lumbré que vuelan por los aires, cuya facultad de perforar paredes de piedra es un poder especial para penetrar con la vista las superficies duras y ver hacia adentro de montes, casas, etc.

Si bien, son muy innovadoras las propuestas de Jansen sobre el significado del *yabui* para los mixtecos, creemos, por otro lado, que el complejo simbólico es mucho más rico y significativo según la información analizada en los códices. El hecho de que los *yabui* aparezcan entrando en cuevas o montañas quizá refiere al dato expresado por Alejandra Cruz (1998: 85), en que los lugares que ocupan los brujos para transformarse son precisamente las cuevas. Ya vimos, por ejemplo, que el nombre de *yabui* refiere a un apelativo de un tipo de mago o chamán que tenía la facultad de transfigurarse en otro ser.

El señor 4 Viento había nacido bajo este sobrenombre, razón por la cual podía transformarse en cualquier animal y en cualquier objeto.

En el caso de los individuos que no habían nacido con el nombre de *yabui*, llegaban a adquirirlo tras una preparación especial, al término de la cual podían adoptar la forma de la propia serpiente de fuego o de cualquier otro animal. Tal es el caso precisamente del señor 9 Flor "Flecha-Copal", hermano de 8-Venado, quien podía convertirse también en una serpiente, según se observa en el *Códice Bodley* (1960), página 12-IV, en el que recibe de manos de la señora 10 Zopilote un corazón para alimentarse (fig. 18).

El caso del señor 8 Venado es también muy sintomático, pues se trata de un individuo que no pertenecía al linaje real de Tilantongo, ni era descendiente por línea directa de los antiguos fundadores de la dinastía, por lo que, para poder tener acceso al trono vacante de Tilantongo, tuvo que realizar una serie de rituales y actos de guerra en constantes ritos y prácticas sacerdotales para llegar a ser un hombre sacralizado. Lo vemos así entrando en cuevas, realizando ofrendas, visitando deidades y, sobre todo, tomando el cargo de sacerdote sacrificador para poder adquirir el nombre de *yaba yabui* que le permitía transfigurarse en cualquier ser o fenómeno natural (fig. 19).

Las representaciones de sacerdotes-sacrificadores en los códices son numerosas. Estos personajes aparecen completamente pintados de negro llevando sobre sus espaldas u hombros un anillo del que cuelga el cuchillo de pedernal con volutas o "cola de *yabui*" (fig. 20). Ellos suelen realizar una gran diversidad de actividades sacerdotales tales como entregar ofrendas, quemar tabaco, sacrificar codornices y otros animales, encender fuego, llevar hojas de abeto y, sobre todo en un grado o nivel superior, ejecutar los sacrificios humanos. Por esto pensamos, regresando a la vida de 8 Venado, que este personaje tuvo que pasar por una serie de iniciaciones antes de convertirse en gobernante y legitimar su posición ante los dioses.



Figura 16. Personaje ataviado de *yabui* atravesando una formación rocosa (*Códice Nuttall*, 2008: 19b).

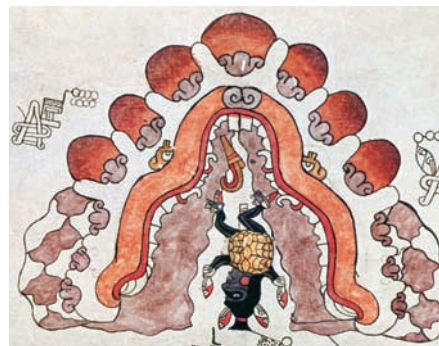


Figura 17. Sacerdote-*yabui* que entra y sale del monte de las Siete Cuevas (*Rollo Selden* 1955: lámina II).



Figura 18. Transformación de 9 Flor en serpiente (*Códice Bodley*, 1960: 12-IV).



Figura 19. 8 Venado "Garra de Jaguar" como *yaha-yabui* (*Códice Nuttall*, 2006: 44-III).



Figura 20. Sacerdote-sacrificador con insignia de "cola de yahui" en la espalda (Códice Nuttall, 2006: 82-III).



Figura 21. 8 Venado transfigurado como yahui (Códice Nuttall, 2006: 50-I).



Figura 22. 8 venado transfigurado como yahui (Códice Colombino-Becker I, 1996: 10-I).

² En el *Códice Vindobonensis* (1974) se muestra claramente el poder nagualístico de los dioses, como es el caso del señor 9 Viento "Quetzalcóatl", quien desciende del cielo acompañado del *yaha yahui*, nagual águila-serpiente de fuego. Atinadamente, Maarten Jansen (1980: 28) identificó a Quetzalcóatl y a su nagual con un mito registrado por Gregorio García (1981: 328) que habla de unos gemelos que tenían el poder de transformarse en águila y en serpiente voladora y a los que atribuye el origen del mundo como hijos de la primera pareja sagrada.

Precisamente, en el *Códice Nuttall* (fig. 21) y en el *Códice Colombino* (fig. 22) vemos a 8 Venado completamente pintado de negro y llevando en sus espaldas la insignia o atributo de la "cola de *yahui*" que le daba el título de sacerdote-sacrificador y con el cual podía realizar una serie de ofrendas y sacrificios a los dioses.

Es factible pensar, por lo tanto, que a través del aprendizaje, los rituales ascéticos, las prácticas sacerdotales y el trance extático, 8 Venado pudo llegar a dominar el ámbito religioso y adquirir el poder nagualístico de un *yahui*. Así, en la página 50 del *Códice Nuttall* (véase fig. 21) encontramos a 8-Venado ataviado ya con la vestimenta del *yahui* entregando unas ofrendas a la diosa 9 Caña, con lo cual podemos pensar que la propia diosa le ha otorgado el título de *yahui* en recompensa a sus actividades sacerdotales para culminar así su preparación religiosa.

Es posible detectar a lo largo de la vida de 8 Venado, según los datos registrados en el *Nuttall* (2006 y 2008), *Bodley* (1960) y *Colombino-Becker I* (1996), dos etapas importantes por las que tuvo que pasar. Primero, un período de actividades religiosas y conquistas que le permitieron llegar a ser soberano de Tututepec, adquirir el título de *yahui* y recibir la nariguera de turquesa de manos de los toltecas. Segundo, una etapa en la que imperó la actividad guerrera y de conquista que lo llevó a consolidar su posición como gobernante de Tilantongo y a realizar una de las sagas militares jamás igualada por algún otro gobernante.

Pensamos que la vida de 8 Venado es el mejor ejemplo de un individuo que llega al poder sin haber pertenecido a un linaje de gobernantes. Fue un personaje que supo combinar muy bien la actividad guerrera con el ámbito religioso.

A través de sus conquistas logra dominar a un gran número de pueblos en la esfera política, y por medio de sus prácticas rituales adquiere poderes mágico-religiosos que le permitieron dominar diferentes áreas del mundo sacro y conseguir su legitimación como nuevo soberano ante las deidades.

V. Conclusiones

Si bien la práctica nagualística no fue determinante para la conquista de un pueblo o para subir a un trono vacante, al menos sí fue fundamental para allegarse un poder ideológico o religioso que sustentaba una serie de prácticas y un sistema de creencias que formaba la base de toda una cosmovisión. Para los mixtecos, el hecho de que sus gobernantes pudieran adquirir poderes mágico-religiosos los acercaba o equiparaba con los dioses, y los convertía en seres sobrenaturales con facultades muy diferentes a las del resto de los humanos. Por ello, era muy importante que el soberano diera demostraciones de su fuerza sobrenatural por medio del nagualismo con el cual dejaba muy en claro su papel como un ser sagrado². En este sentido, los códices prehispánicos recogieron muy bien esta creencia en torno a los gobernantes, al mostrárnoslos como individuos cercanos a los dioses y dotados de poderes especiales.

Finalmente, en lo que toca al concepto de *yahui* profundamente analizado aquí, llegamos a las siguientes conclusiones:

Existen, de acuerdo a lo analizado en las fuentes etnolingüísticas y en los códices mixtecos, tres distintos usos de la palabra *yahui*:

1. Como nombre o apelativo de una clase de mago o brujo que tenía la facultad de transfigurarse en otro ser de naturaleza animal o de fenómeno celeste como un cometa o estrella fugaz. En este sentido pensamos que la serpiente de fuego era en realidad una representación de un cometa o una estrella fugaz como lo analizamos según la analogía vista en vocablos del náhuatl y con base en la tradición oral de los pueblos mixtecos actuales de la Costa quienes consideran a la estrella fugaz como un poderoso nagual en que pueden transformarse algunos brujos (Cruz, 1998: 85-89).

2. Como cargo sacerdotal o sacerdote-sacrificador. Es el caso de algunos personajes que visten el atuendo de la serpiente de fuego al que se le han añadido cuchillos de pedernal en sus garras y de aquellos individuos pintado de negro realizando varias actividades rituales. Parece ser que el empleo del nombre de *yahui* conllevaba también la práctica de realizar sacrificios humanos, en los cuales intervenía el nagual del sacerdote-sacrificador. Esta doble

actividad del *yahui* nos recuerda a los primeros gobernantes quichés según el *Título de Totonicapán* (1983: 177-178), pues eran tanto jefes políticos como sacerdotes. De acuerdo con este texto Balam Q'uitsé, Balam Ak'ab, Majucotaj e Iquí Balam son señalados como sacrificadores y grandes naguales, por lo que seguramente entre los mixtecos existieron varios gobernantes que llegaron a desempeñar también la función de sacerdotes y sacrificadores.

3. Como sobrenombre o nombre personal de un gobernante que nacía con la facultad de transfigurarse. Es muy probable que todo aquel gobernante que tuviera como sobrenombre un *yahui*, le fuera natural la capacidad innata de practicar el nagualismo y llegar a convertirse en cualquier animal o fenómeno de la naturaleza.

En suma, creo que a través de la iconografía y de los datos provenientes de los códices, es posible percibir los elementos que existieron sobre el nagualismo en

los mixtecos prehispánicos y descubrir la forma en cómo se representaban, esto es, que el nagualismo era una práctica llevada a cabo por sacerdotes y gobernantes en los que, al parecer, ocurría una transformación completa del individuo en otro ser o en la que también únicamente se revestía de la piel de ese ser sin llegar a perder del todo su forma humana. Pero serán necesarias muchas más investigaciones sobre esta materia para llegar a posiciones más concluyentes.

Bibliografía

- ALVARADO, F. de (1962): *Vocabulario en lengua mixteca*. Instituto Nacional Indigenista/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- CASO, A. (1949): "El Mapa de Tezoacoalco". *Cuadernos Americanos* VIII (5): pp. 145-181.
- CÓDICE AZCATITLAN (1995): *Codex Azcatitlan*. Bibliothèque Nationale de France / Société des Américanistes, París.
- CÓDICE BODLEY (1960): *Codex Bodley*. Interpretación de Alfonso Caso. Sociedad Mexicana de Antropología, México.
- (2005) M. Jansen y Gabina A. Pérez Jiménez: *Codex Bodley. A Painted Chronicle from the Mixtec Highlands, Mexico*. Bodleian Library, Oxford.
- CÓDICE BORBÓNICO (1991): *Libro explicativo de F. Anders, M. Jansen y L. Reyes*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica y Akademische Druck und Verlagsanstalt. Madrid, México y Graz.
- CÓDICE COLOMBINO-BECKER I (1996): *Códice Alfonso Caso. La vida de 8-Venado, Garra de Tigre (Colombino-Becker I)*. Patronato Indígena, AC, México.
- CÓDICE NUTTALL: véase HERMANN 2006 y 2008.
- CÓDICE RAMÍREZ (1979): *Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España según sus historias*. Editorial Innovación. México.
- CÓDICE SELDEN (1964): *Codex Selden*. Interpretación de Alfonso Caso. Sociedad Mexicana de Antropología, México.
- CÓDICE VINDOBONENSIS (1974) *Codex Vindobonensis Mexicanus I*. Vollständige faksimile-ausgabe im original format. Akademische Druck-und Verlagsanstalt. Graz, Austria.
- CRUZ, A. (1988): *Yakua Kutia. El nudo del Tiempo. Mitos y leyendas de la tradición oral mixteca*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.
- DURÁN, D. (2002): *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme* (2 tomos). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- GARCÍA, G. (1981): *Origen de los indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales*. Fondo de Cultura Económica, México.
- GARZA, M. de la (1987): "Jaguar y nagual en el mundo maya". *Studia Humanitatis. Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño*: (pp. 191-207). UNAM, México.
- (1999): "El dragón, símbolo por excelencia de la vida y la muerte entre los mayas". *Estudios de Cultura Maya*, XX: pp. 179-204.
- HERMANN LEJARAZU M. A. (2006): *Códice Nuttall*. Lado 1: La vida de 8 Venado. *Arqueología Mexicana*, 23. México.
- (2008): *Códice Nuttall*. Lado 2: La historia de Tilantongo y Tezoacoalco. *Arqueología Mexicana*, 29. México.
- JANSEN, M. (1980): *Tnubu niquidza yya. Temas principales de la historiografía mixteca*. Gobierno del Estado de Oaxaca. Oaxaca, México.
- (1997): "Símbolos de poder en el México antiguo". *Anales del Museo de América*, 5: pp. 73-102.
- LEÓN-PORTILLA, M. (1958): *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*. UNAM, México.
- (1984): *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. UNAM, México.
- LÓPEZ AUSTIN, A. (1996): *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nabuás* (2 Tomos). UNAM, México.
- LUPO, A. (1999): "Nahualismo y tonalismo". *Arqueología Mexicana*, VI (35): pp. 16-23.
- MARTÍNEZ, R. (2006): "Nabualli, imagen y representación", *Dimensión antropológica*, 13 (38): pp. 7-47.
- MATOS MOCTEZUMA, M. y SOLÍS F. (2004): *El Calendario Azteca y otros monumentos solares*. Azabache. 2004.
- MOLINA, A. de (2001): *Vocabulario en lengua Castellana y Mexicana, y Mexicana y Castellana*. Porrúa, México.
- NAVARRETE, F. (2000): "Nahualismo y poder: un viejo binomio mesoamericano". En F. Navarrete y G. Olivier (coords.), *El héroe entre el mito y la historia*: (pp. 155-179). UNAM /CEMCA, México.
- PRIMEROS MEMORIALES (1993): *Primeros Memoriales by fray Bernardino de Sabagún*. University of Oklahoma Press, Patrimonio Nacional y Real Academia de la Historia, Norman.
- POPOL VUH (2002): traducción de A. RECINOS. Editorial Época, México.
- REYES, A. de los (1976): *Arte en lengua Mixteca*. Vanderbilt University, Nashville-Tennessee.
- ROLLO SELDEN (1955): *The Selden Roll. An Ancient Mexican Picture Manuscript in the Bodleian Library at Oxford*. Verlag Gebr. Mann, Berlín.
- SAHAGÚN, B. de (2002): *Historia general de las cosas de Nueva España* (4 Tomos). CONACULTA, México.
- SELER, E. (2004): *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*. Casa Juan Pablos, México.
- SIGNORINI, I. et. al. (1991): *Los buaves de San Mateo del Mar; Oaxaca*. INI/CONACULTA, México.
- SIGNORINI, I. y LUPO, A. (1989): *Los tres ejes de la vida. Almas, cuerpo, enfermedad entre los nabuás de la Sierra de Puebla*. Universidad Veracruzana, Jalapa, México.
- SMITH, M. E. (1973): "The Relationship between Mixtec Manuscript Painting and the Mixtec Language: a Study of some Personal Names in Códices Muro and Sánchez Solís". En E. BENSON (ed.), *Mesoamerican Writing Systems*: (pp. 47-98). Dumbarton Oaks, Washington.
- TÍTULO DE TOTONICAPÁN (1983): edición facsimilar, transcripción y traducción por R. CARMACK y J. MONDLOCH. UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, México.
- VALVERDE, C. (2004): *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*. UNAM, México.

María Castañeda de la Paz
Instituto de Investigaciones
Antropológicas (UNAM)

Filología de un “corpus” pintado (siglos XVI-XVIII): de códices, techialoyan, pinturas y escudos de armas

Philology of a painted “corpus”
(16th-17th centuries): about codices,
techialoyan, paintings and coats
of arms

Resumen

En el presente trabajo se analizarán varios documentos íntimamente relacionados. Gracias al análisis filológico y codicológico ha podido determinarse que algunos de estos documentos fueron copias realizadas en la segunda mitad del siglo XVII, a partir de pictografías del siglo XVI, o quizás más tempranas. Estas copias, y otros manuscritos que desconocemos, fueron entonces usados para elaborar nuevos documentos, los cuales se caracterizan por contener unos discursos históricos muy alejados de los del siglo XVI. Estos discursos son resultado de ciertos objetivos legitimadores por parte de las personas que tenían en su poder estos documentos de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII: familias de caciques del Estado de Hidalgo.

Palabras clave: filología, códices, escudos de armas, reelaboraciones históricas, falsificaciones, centro de México.

Abstract

In this essay a variety of intimately related documents will be analyzed. Due to a philological and codicological analysis it has been possible to determine that some of these documents are copies that were made in the second half of the 17th C., based on 16th C. or earlier pictorials. These copies and other unknown documents were then used to produce new documents which are characterized by historical discourses utterly different from that of the 16th C. original texts. These discourses are the result of certain legitimating objectives of the owners of these late 17th C. and early 18th C. documents: cacique families in the State of Hidalgo.

Keywords: Philology, codices, coats of arms, historical reelaboration, falsifications, Central Mexico.

I. Introducción

Durante el período Colonial Temprano, y en el caso del centro de México, se llevó a cabo una intensa actividad de investigación histórica apoyada en el relato oral de los ancianos y en la documentación que sobrevivió a la conquista. Esto dio como resultado la creación de nuevos documentos, donde las pictografías fueron perdiendo su protagonismo frente a unos textos alfabéticos que les ganaban terreno. Sin embargo, como en muchas partes de Mesoamérica, en algunos pueblos del actual Estado de Hidalgo vemos el resurgir del antiguo arte de la *tlacuillo* (escritura o pintura) a partir de la segunda mitad del siglo XVII y primera del siglo XVIII.

Ahora bien, lo que este fenómeno tiene aquí de particular es que las nuevas pictografías que se van a elaborar están hechas en base a documentos de origen tenochca y tlazolco, pero también de Azcapotzalco y otras partes del centro de México. Un fenómeno que históricamente podemos enmarcar en el empeño de ciertas familias, que trataban de demostrar que eran descendientes del cacique D. Diego de Mendoza, gobernador de Tlatelolco entre 1549-1562. Pero mientras en Tlatelolco vivían los descendientes legítimos del cacique tlazolco, en algunos pueblos del Estado de Hidalgo estaban aquellos que decían serlo. Por ello, será el anhelo de esta vinculación el que explique que nos encontremos con una abrumadora documentación pictográfica y alfabética, entre la que se encuentran varios códices, escudos de armas, pinturas y hasta un códice techialoyan.

El objetivo de este trabajo será demostrar el parentesco documental de este gran corpus, cuyas pictografías no sólo han sido objeto de determinadas reelaboraciones históricas sino que también han sido utilizadas para realizar nuevas composiciones¹. Los documentos en cuestión son: el *Códice Azcatitlan*, el *Códice Cozcatzin* y el *Códice Ixhuatepec*. Trataré de demostrar la relación que existen entre ellos, sin olvidar el vínculo de los dos últimos con el *Título de Santa Isabel Tola*. Un apartado se dedicará también al *Códice Techialoyan García Granados*, cuyo pintor tenía, entre otros, el mismo manuscrito que sirvió para pintar algunos temas

de los códices arriba citados. De estas relaciones de parentesco documental no pueden excluirse las *Genealogías de la familia Mendoza Moctezuma* y algunos escudos de armas con iconografía tipo códice². Debido a que el contexto en el que se elaboraron estos documentos es muy importante para entender su contenido histórico, comenzaremos este trabajo señalando a algunos de los personajes que estuvieron interesados en hacerse con antiguas pictografías, las cuales usaron para elaborar otras que se ajustaran más a sus intereses.

II. Los herederos de D. Diego de Mendoza versus los pretendientes a su cacicazgo

En el año de 1700, una tataranieta de D. Diego de Mendoza dejaba hecho su testamento, en el cual hablaba de unas cédulas que tiempo atrás había empeñado y que compraron unos vecinos de las Minas de Pachuca: Roque García, Joseph de Morales y Sebastián Rivas, cacique, este último, del pueblo de Tepozotlan³. Los tres personajes tenían estrechos lazos de parentesco, pero además estaban unidos por un interés común: tornarse en los herederos legítimos del cacique tlazolco, D. Diego de Mendoza.

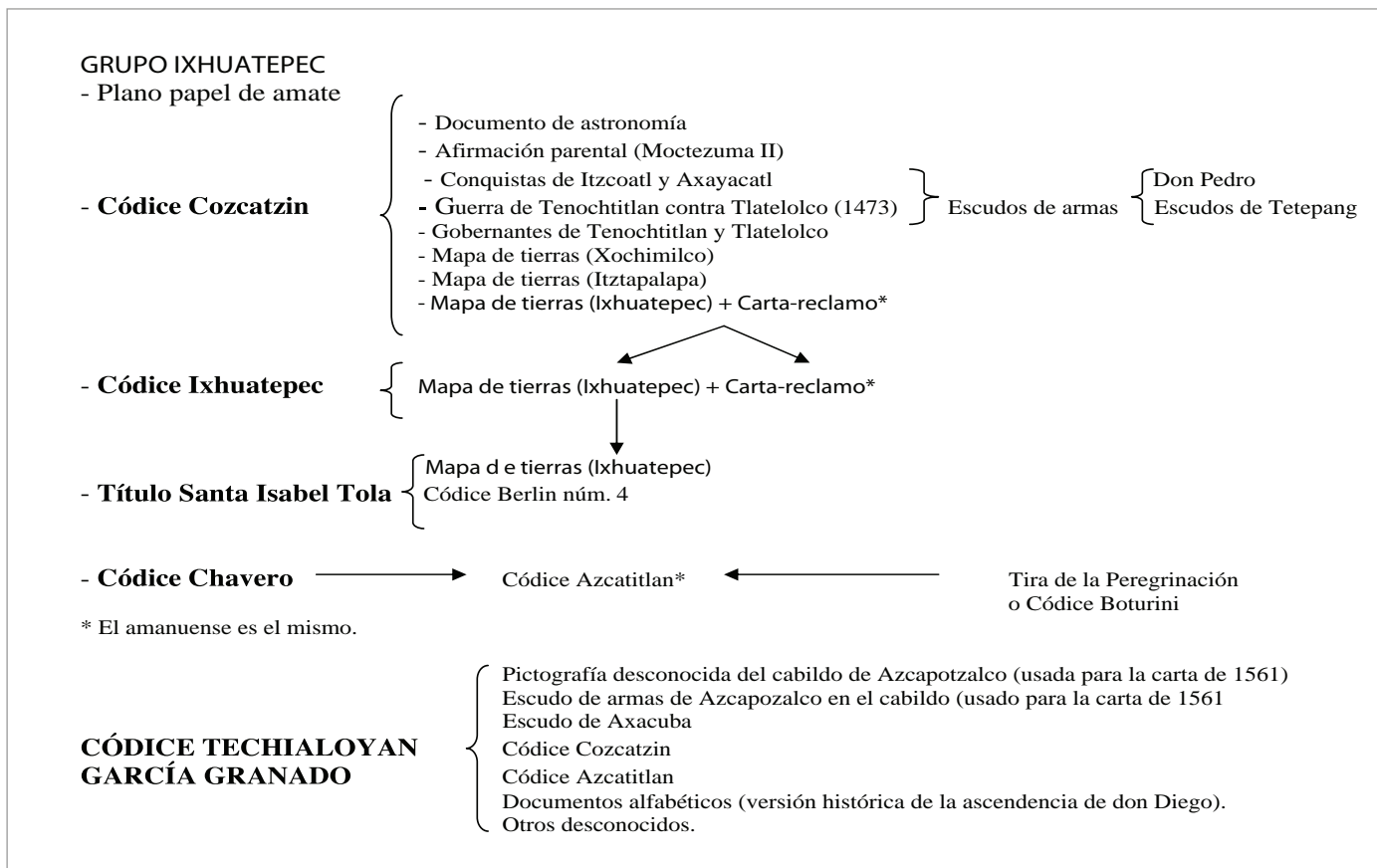
Gracias a la documentación alfabética que acompaña a muchos de estos documentos pictográficos hoy podemos establecer que D. Roque García, que decía ser cacique de Otumba, y su mujer, doña Magdalena Morales (de Mendoza), que decía ser cacica de Axacuba y descendiente de los señores de Azcapotzalco, Tlatelolco y Tacuba, tuvieron un papel fundamental en la recolección de antiguos manuscritos y la realización de varias copias. Probablemente también en la elaboración de nuevas composiciones pictográficas⁴. La cuestión es que en base a ese lazo parental, el cual se argumentaba con pictografías y numerosos documentos alfabéticos, D. Roque reclamaba ante la audiencia su derecho a la gobernación de los pueblos de Azcapotzalco, Tlatelolco y Tacuba.

¹ Un avance de este trabajo fue presentado en el 52 Congreso Internacional de Americanistas celebrado en julio de 2006 en la ciudad de Sevilla, España.

² Los dos primeros códices están en la Biblioteca Nacional de Francia (BNF). El *Códice Techialoyan* se encuentra en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH) en México. El *Título de Santa Isabel Tola* y el *Códice Ixhuatepec* se hallan en el Museo de Historia Natural de Nueva York. De las Genealogías de los Mendoza Moctezuma hay cuatro copias: una en la Sociedad Hispánica de Nueva York, otra en la BNAH y otras dos copias en el Archivo General de la Nación (AGN). Aquí se hablará de una de las que está en el AGN. En cuanto a los escudos de armas, los del siglo XVI están en el Archivo Ducal de Alba (ADA) y los de los siglos XVII y XVIII se encuentran en la BNAH y en el AGN.

³ Rebeca López Mora (2005: 250, 281-286) transcribe el testamento y codicilo de D.^a Juana de los Reyes Bravo de Mendoza Moctezuma, descendiente legítima del cacique tlazolco. En ese testamento encontramos todo este asunto relativo a las ventas. Véase asimismo, AGN (Tierras, vol. 1783, exp. 1, fols. 48r-49v, 50v-52v, 55v) y BNAH (A.H., Col. Antigua núm. 223, fols. 3r, 18r-18v) y Oudijk y Castañeda de la Paz (en prensa a) sobre la documentación en posesión de los padres de Diego García.

⁴ Muchos de sus documentos se encuentran en la BNAH, Archivo Histórico, Colección Antigua, núm. 223. Entre éstos todavía se conserva una partida de casamiento, un memorial, peticiones, ejecutorias, copias tardías de dos escudos de armas del siglo XVI y tres copias de los retratos de la segunda parte del *Códice Ixtlilxochitl* (los de Nezahualpintzintli, Cuauhtlatzucitlitzin y Tocuepotzin).



Cuadro. Relación del corpus documental

Conviene saber que D. Roque y D.^a Magdalena también fueron los padres de D. Diego García Morales (Mendoza Moctezuma), a quien Stephanie Wood (1989: 245) identificó como un arriero itinerante que pintaba códices techialoyan por encargo de los pueblos. Es decir, que él fue, verdaderamente, el autor de otros varios documentos, motivo por el cual fue sometido a un juicio y terminó siendo arrestado⁵.

Empero, en estas actividades también estaba involucrado el hermano de D.^a Magdalena Morales, Joseph Morales y Mendoza, quien al parecer tenía los documentos probatorios del estatus de su hermana⁶. Lo estaba, asimismo, D. Sebastián Rivas, el cacique del pueblo de Tepozotlan, casado con la hermana de D.^a Magdalena, llamada D.^a Lara de Morales. Lógicamente, este cacique también afirmarí que a su mujer le pertenecían los papeles de hidalguía y, por tanto, a sus hijos y descendientes⁷.

En mi opinión, todo esto explica que existan varias copias de un mismo documento (ya sea alfabético, ya sea pictográfico) entre los legajos de los archivos. Pero también, que fueran ellos quienes dieran origen a una nueva documentación inspirada en papeles más antiguos, en la que desarrollaron un nuevo discurso histórico. Por otro lado, hay que tener presente que estas personas y sus descendientes vivieron entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Esto es importante porque cierta documentación que creíamos relativamente temprana es más tardía de lo que en un principio pudiéramos pensar.

Comenzaremos, pues, con la documentación que creemos que fue elaborada en la segunda mitad del siglo XVII, aunque a la temática de la datación también se le dedicará un apartado.

⁵ Pero ¡cuidado! Es importante no confundir a D. Diego de Mendoza del siglo XVI, a quien en el período colonial tardío comenzaron a denominar como D. Diego de Mendoza Austria Moctezuma, con D. Diego García, más conocido como D. Diego de Mendoza Moctezuma (sin el Austria), de finales del siglo XVII. Obviamente, son dos personajes distintos.

⁶ BNAH, A.H., Col. Antigua, num. 223, fols. 9r, 10r, 11v.

⁷ BNAH, A.H., Col. Antigua núm. 223, fols. 13r-14v.

III. El *Códice Cozcatzin* y su relación con el *Códice Ixhuatepec*

Estos dos códices pertenecen a un grupo de documentos conocidos como el *Grupo Ixhuatepec*, conformado también por el *Plano en papel de amate*, el *Códice Chavero* y el *Título de Santa Isabel Tola* (véase Cuadro)⁸. En este apartado nos centraremos en el *Códice Cozcatzin* y el *Códice Ixhuatepec*, aunque como ahora veremos, del primero de estos documentos deriva el segundo.

Comenzaremos diciendo que lo que hoy conocemos como *Códice Cozcatzin* es en realidad un documento formado por manuscritos de diferente procedencia que cierto pintor copió, de ahí que sus diferentes secciones no estén relacionadas temáticamente unas con otras (véase Cuadro). Estas secciones son: una afirmación parental de Moctezuma Xocoyotzin como padre de D.^a Isabel y D. Pedro; un mapa de las tierras de los tenochcas, propiedad de Juan Luis de Cozcatzin, alcalde de uno de los barrios de Tenochtitlan; la representación de dos *tlatoque* tenochcas: Itzcoatl y Axayacatl, acompañados de un largo texto alfabético en español, donde se explican sus hazañas guerreras; una relación de los señores de Tenochtitlan y Tlatelolco, estos últimos entremezclados con señores de Azcapotzalco y Coatlinchan; la derrota de Tlatelolco por Axayacatl en 1473; un plano con los barrios de Xochimilco y sus señores gobernantes, emparentados con el linaje de Moctezuma II; un mapa de tierras en la zona de Itztapalapa, donde varios pueblos del sur de la cuenca de México, además de Tenochtitlan, poseían parcelas de tierras⁹, y, finalmente, un documento alfabético sobre astronomía en nahuatl.

Aunque de temática diversa, puede concluirse que el material que forma el *Códice Cozcatzin* es de origen tenochca por las reiteradas alusiones a Axayacatl y sus guerras, la referencia a su hijo Moctezuma II y a los descendientes de éste, o por los mapas relacionados con tierras que Tenochtitlan tenía más allá de su frontera natural. Es precisamente en uno de estos mapas en el que me voy a centrar en este apartado. Me refiero al que representa las tierras que los tenochcas tenían en San Juan Ixhuatepec y que

también se registró en el *Códice Ixhuatepec* y el *Título de Tola*¹⁰.

En este caso, cada parcela está representada por una franja dividida en dos compartimentos (fig. 1). En el primero se da el nombre del lote de tierra y en el compartimento mayor el nombre del propietario, además de algunos datos de la parcela en cuestión. Los nombres de la parcela y del propietario aparecen de forma glífica y alfabética. Ahora bien, sólo el *Códice Cozcatzin* y el *Códice Ixhuatepec* incluyeron una carta a continuación de dicho mapa, de cuyo contenido se concluye que ésta había sido elaborada por los indios naturales de la Ciudad de México contra su gobernador D. Diego, quien se había apoderado de unas tierras que habían sido repartidas por Itzcoatl a varios guerreros tiempos atrás.

Ana R. Valero (2004: 41-42) vinculó el *Códice Cozcatzin* con Tlatelolco en base a la carta que escribieron los naturales de la Ciudad de México contra su gobernador D. Diego, deduciendo que ese D. Diego era D. Diego de Mendoza, el cacique de Tlatelolco entre 1549 y 1562. Sin embargo, más tarde, Rebeca López Mora (2005: 230-232) señaló que ese D. Diego podía ser D. Diego Tehuetzquititzin, gobernador de Tenochtitlan entre 1541 y 1554. Esta segunda propuesta es más que probable, pues si la acusación venía de los naturales de la Ciudad de México –como así suelen referirse las fuentes para hacer referencia a los tenochcas y no a los tlatoquecas– éstas debían ir contra su gobernador. O sea, el de Tenochtitlan. De este modo, R. López Mora (2005: 231) también sustentó su argumento en base a la glosa del fol. 8v, donde D. Diego de Mendoza aparece como uno de los perjudicados por la usurpación de tierras, en este caso las tierras de Acatliacapan (véase fig. 1a, línea inferior). Que su nombre figurara en esa parcela contradecía los argumentos de Valero porque él no podía ser reclamante y usurpador a la vez. El texto dice: “don diego de mendoza mauhanchi sus tierras son de sus hijos nietos visnietos y herederos de mill y ducientos braças don baltasar de mendoza heredero don gaspar de mendoza y don melchor de mendoza quaquhpichahuac” (*Códice Cozcatzin*, 1994: fol. 8v).

Sin embargo, este argumento no contribuye a probar si la acusación



Figura 1. Parcelas de tierras en: a) el *Códice Cozcatzin* (fol. 8v) (Cortesía de la BNF); b) *Códice Ixhuatepec* (pág. 11) (Cortesía American Museum of Natural History Library).

⁸ El *Grupo Ixhuatepec* fue estudiado por Ana R. Valero (2004) incluyendo en el mismo fotografías a color de los documentos que lo componen.

⁹ Para un estudio detallado, véase Castañeda de la paz (2006). Debo decir que en 1996 Carrasco ya había observado que esta sección era un mapa de tierras en el área de Itztapalapa. No lo mencione en mi trabajo porque entonces no conocía la referencia de este autor (Carrasco 1996:172-173)

¹⁰ Valero (2004: 264) ya observó que mientras el *Códice Ixhuatepec* incluía 60 lotes de tierra (pp. 1-16), el *Códice Cozcatzin* sólo registraba 55 (fols. 3r, 4r-9v, 10v) y los *Títulos de Santa Isabel de Tola* únicamente 16 (foja 18-23).

iba dirigida contra el cacique tlatelolca (interpretación de Valero) o si él era uno de los afectados por la usurpación (interpretación de López Mora), porque lo que hasta ahora no se había observado es que alguien manipuló la información que había en la parcela de Acatliacapan, borrando su texto original y añadiendo otro donde era importante poner el nombre de D. Diego de Mendoza (véase fig. 1a, línea inferior). El cambio de letra es patente. Además, si comparamos esta parcela de tierra con la misma de la página 11 en el *Códice Ixhuatepec* (véase fig. 1b), veremos que allí dice que su propietario era Huitzilatl. Sin duda, podría argumentarse que estas diferencias venían motivadas por el largo conflicto agrario (Valero 2004, en el título de su obra) y, por tanto, por el cambio de nombre de los propietarios, pero como en un momento veremos, a ambos documentos los separan muy pocos años¹¹. Por ello, y en mi opinión, lo que esta alteración sí ayuda a comprender es la vinculación del *Códice Cozcatzin* con familias descendientes de D. Diego de Mendoza o de aquellos que decían serlo¹².

La temática del *Códice Cozcatzin* permite entonces afirmar que los documentos que lo conforman son de origen tenochca. Sin embargo, y en base a la manipulación del fol. 8v, puede sugerirse que en cierto momento cayó en manos de D. Diego o sus descendientes y, por ello, de familias tlatelolcas. Es muy probable que D. Diego mismo o algunos de sus hijos hubieran accedido a esta documentación, aprovechando su posición de gobernadores en el cabildo de Tlatelolco. En cierto momento la mandaron copiar y más tarde alguien la utilizó para legitimar tierras a través de su parentesco con D. Diego, de ahí la manipulación de la comentada glosa. Es difícil saber si este proceso lo llevaron a cabo los descendientes legítimos del cacique tlatelolca o aquellos que decían serlo. Pero lo que no podemos obviar es que en la segunda mitad del siglo XVII ya puede detectarse a D. Roque (cacique de Otumba) y a su esposa D.^a Magdalena (cacica de Axacuba), comprando cédulas que avalaban a los descendientes legítimos al cacicazgo tlatelolca¹³. Con estos y otros documentos se pasaron gran parte de su vida haciendo reclamaciones, siempre en base a ese parentesco.

IV. El *Códice Azcatitlan*

El documento trata del origen de la historia de los mexicas, desde su vida en Aztlan hasta la fundación de Tenochtitlan y Tlatelolco (primera sección); del gobierno de los señores tenochcas y tlatelolcas con sus conquistas (segunda sección); y de la llegada española y los primeros años de vida colonial (tercera sección)¹⁴. Aunque el documento no tiene relación aparente con los comentarios en el apartado anterior, iremos viendo que se elaboró dentro del mismo contexto histórico y que sus autores tenían acceso a algunas pictografías relacionadas con el *Grupo Ixhuatepec*. Lo que sucede es que lo que hoy conocemos como *Códice Azcatitlan* es una reelaboración basada en documentos de distinta temática, que se detecta de manera más evidente en su primera sección, donde apreciamos el uso de los siguientes documentos:

La Tira de la Peregrinación (1964)

Su versión es evidente en la ruta de Aztlan a Tenochtitlan, pues salvo algunas interferencias u omisiones es prácticamente la misma. Los pintores copiaron, además, los siguientes aspectos iconográficos¹⁵:

- La salida de Aztlan y la llegada a Teoculhuacan, expresada a través de un personaje en barca, cruzando las aguas (figs. 2a y 2c), aunque en el *Códice Azcatitlan*, Teoculhuacan estaría en la siguiente lámina (lám. III).

- La presencia en Teoculhuacan de los ocho pueblos que acompañan a los aztecas. Son los mismos y en idéntico orden (aunque en otra disposición) en ambos documentos (lám. III).

- Los cuatro sacerdotes o *teomamaque* de la Tira, que en el *Códice Azcatitlan* aparecen intercalados con otros personajes, seguramente tomados de otra pictografía que desconocemos (lám. III).

- La representación del templo del dios Amimitl en el origen de la historia. Creo que éste es un detalle muy significativo porque son los dos únicos documentos de la peregrinación que registran dicho templo (véase figs. 2a y 2c). Esto indica que el pintor del *Azcatitlan* tenía consigo la *Tira* (o una copia desconocida) de donde tomó esa imagen¹⁶.

- ¹¹ En las fojas 18-19 del *Título de Santa Isabel Tola* se indica que su propietario también es otro (Mixquiahucatl). Sin embargo, este título se elaboró mucho tiempo después, por lo que es probable que en este caso el cambio de nombre sí se deba a un cambio de propietario.
- ¹² La alteración en el *Códice Cozcatzin* también se observa en el personaje propietario de la tierra, al cual ya no se le representó como un simple guerrero, sino que se le añadió una *xihhuitzollí* (diadema preciosa) para con ello identificar su estatus. O sea, el de *tlatoani* (ahora gobernador), D. Diego de Mendoza. Asimismo, se tuvo el cuidado de especificar que sus tierras eran de 1.200 brazas, medidas que —a diferencia de las otras parcelas—, vienen indicadas pictográficamente a través de tres espigas que señalan la cantidad de 400 cada una (400x3). Y como caso único, también se indicó que la parcela estaba sembrada de magueyes.
- ¹³ Para un análisis filológico de la abundante documentación que existe en los archivos del período colonial tardío sobre este personaje véase Castañeda de la Paz (2008a), quien establece que D. Diego de Mendoza fue la persona que comenzó a forjar su imagen con prácticas ciertamente dudosas.
- ¹⁴ El estudio más reciente del documento, acompañado de una edición facsimilar, es el de Michel Graulich (1995).
- ¹⁵ Muchos de estos aspectos ya fueron notados por Castañeda de la Paz (1997, 1999, 2005 y 2008b) y Boone (2000: 214-215).
- ¹⁶ La identificación de este templo como el del dios Amimitl ya fue propuesta por Barlow (1949: 104) y retomada por Castañeda de la Paz (2005: 18-20 y 2007: 186-188).

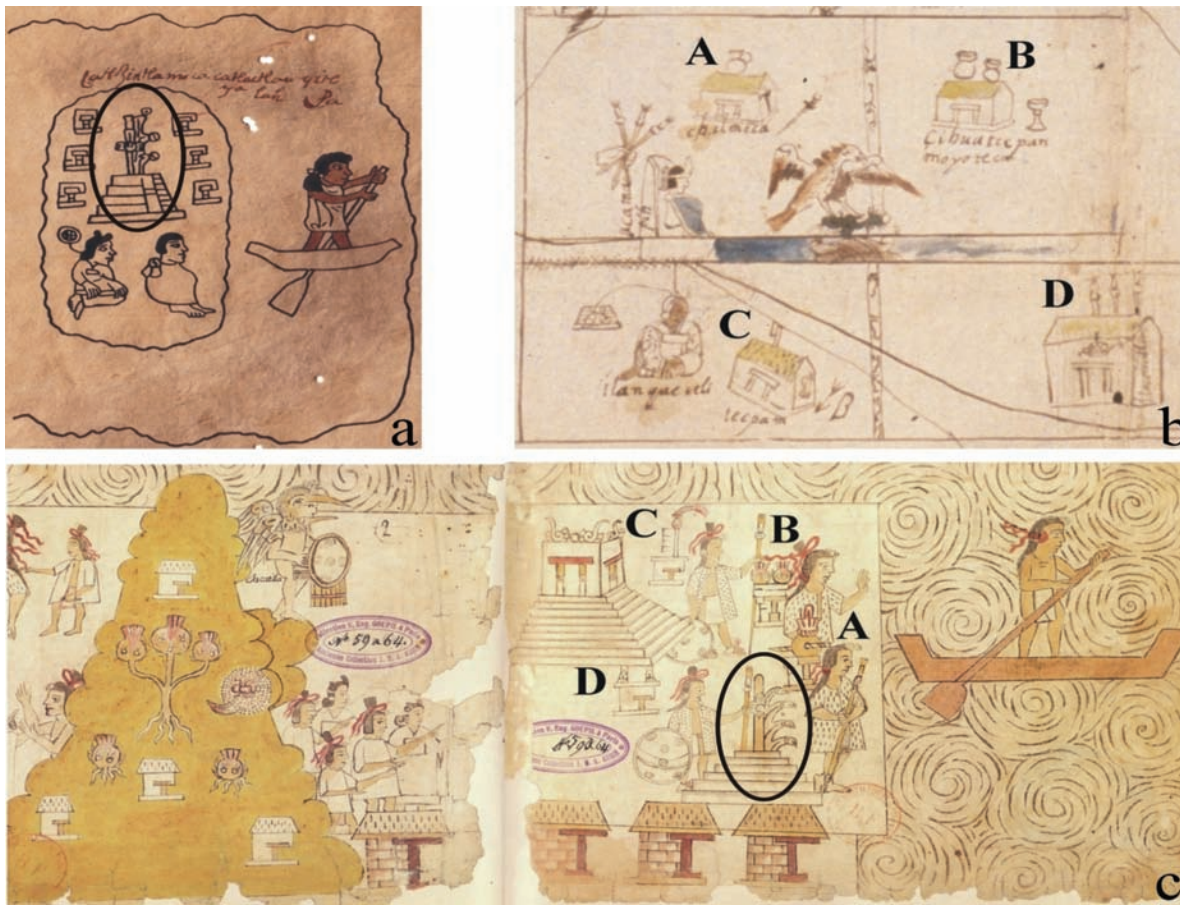


Figura 2. a) Aztlan en la *Tira de la Peregrinación* (facsimilar de la autora); b) Tenochtitlan en el *Códice Chavero* (Cortesía American Museum of Natural History Library); c) Aztlán en el *Códice Azcatitlan* (lám. II) (Cortesía de la BNF).

El *Códice Chavero* (Grupo Ixhuatepec, véase Cuadro)

En este códice se representa la ciudad de Tenochtitlan, dividida en cuatro parcialidades, con el águila sobre un nopal (topónimo de Tenochtitlan) en el centro (véase fig. 2b). En cada parcialidad se dibujó un barrio, reconocible a través de un elemento glífico y una glosa que permitía corroborar su identificación. Michel Graulich (1995: 42, nota 8) ya observó que esos cuatro barrios del *Códice Chavero* eran los que estaban en el *Códice Azcatitlan*, al principio de la historia y por tanto en Aztlan. Eran los barrios de Tlacoachcalco, Tecpanecatl, Tzihuactecpan y Chalmecatl.

Lo interesante es que la página 22 del *Códice Berlin*, núm. 4 (*Grupo Ixhuatepec*, véase Cuadro), que no es más que una traducción del texto en nahuatl del *Título de Santa Isabel Tola*, se nos dice

que esos cuatro barrios de Tenochtitlan fueron los que recibieron las tierras que repartió Itzcoatl en San Juan Ixhuatepec. No obstante el *Códice Berlin* es un texto tardío y presenta algunos cambios que el lector mismo podrá notar: “[...] que fue cuando se les repartio y dio las Tierras a los Mexicanos en Ixhuatepec, y por eso se señala y Escribe que fueron a quienes se les dieron dichas Tierras, las cuales pertenecen a los quatro Barrios, que el primero es la Parcialidad o barrio de *San Juan (sic: San Sebastián) Atzacualco*, el segundo es la Parcialidad o barrio de *San Pablo Chalmeca*, el Tercero es *San Juan Zihuatepec*, el cuarto es la Parcialidad de *Tlacoachcalco*. Todo esto se hizo en el tiempo de gobernó nuestro rey Itzcohuatzin, quien les dió y repartió dichas tierras, y adjudicó y señaló a cada Parcialidad” (*Códice Berlin*, núm. 4, en Valero 2004: 309. La cursiva es nuestra)¹⁷.

¹⁷ Es interesante notar que para reproducir el nombre de Tzihuactecpan o Zihuatepec, en el *Códice Azcatitlan* se utilizaron unos cactus globulares, cuyas espinas son las que proporcionan el sonido tzihuac. En el *Códice Chavero* sólo se pintaron dos cántaros, que originalmente debían ir acompañados de la figura de una mujer (cihua), para reproducir el mismo sonido. Lo sabemos porque así aparece en el fol. 15r del *Códice Cozcatzin*, documento estrechamente ligado al *Códice Chavero*. Véase también el fol. 7r del *Códice Cozcatzin* donde aparece sólo la cabeza de la mujer, sin cántaros.



Figura 3. Cuadro comparativo de glifos en el *Códice Azcatitlan* –franja superior– (láms. XXI, XII, III y XIII) y el *Códice Cozcatzin* –franja inferior– (fols. 16v-17v, 8r, 10v). Las imágenes de ambos documentos son una cortesía de la BNF.

La existencia de fuentes desconocidas

Como ya señaló Robert H. Barlow (1949: 103), un detenido análisis de las imágenes de los códices *Azcatitlan* y *Cozcatzin* muestra que aunque los pintores de ambos documentos no fueron los mismos, éstos sí tuvieron al alcance las mismas fuentes o modelos iconográficos. La prueba es que en varias ocasiones utilizaron los mismos topónimos, glifos onomásticos u otros detalles iconográficos. Los ejemplos son muchos (fig. 3). Uno de ellos lo tenemos con el glifo del señor Itzcoatl, “Serpiente de obsidiana” (fig. 4). Para pintar a este *tlatoni* los *tlacuiloque* contaban al menos con dos imágenes a elegir: una serpiente de cuerpo ondulado con flechas negras saliendo de su cuerpo, o sólo la cabeza de la serpiente con su lengua bífida y el clásico hocico que distingue a la *xiuhcōatl* (serpiente de fuego). Los pintores decidieron incluir a ambas en sus diferentes escenas, dando como resultado un dibujo tan similar que huelga decir que las estaban copiando de documentos compartidos. Un caso similar es el del glifo de Tlatelolco conquistado. Si comparamos ambos topónimos no hay duda de que tenían ante sí una misma

fente, aunque cada pintor optó por pintar el cerro arenoso de manera distinta.¹⁸ Lo mismo ocurre con el glifo onomástico de Moctezuma Ilhuicamina, “Cielo flechado”. Un artista prefirió usar un modelo basado en los cánones prehispánicos y el otro un dibujo más europeizado. Pero esto no sólo se ciñe a los documentos que aquí mencionamos sino que también será visible en el *Códice Techialoyan García Granados* como más adelante veremos.

Antes es necesario comentar otro aspecto muy importante: el del mensaje contenido en el *Códice Azcatitlan*, el cual se transmitió mediante el glifo de Azcapotzalco en los orígenes de la historia (véase fig. 2c). Mediante una hormiga (*azca-tl*) dentro de su hormiguero (*azcapotzal-li*) y una cuerda (*mecatl*), elemento que en nahuatl también tiene la acepción de linaje, sus *tlacuiloque* expresaron que el origen de los mexica –tenochca y tlatelolca– tenía principio en el linaje tepaneca de Azcapotzalco¹⁹. Un mensaje que además está en consonancia con la lámina XIII del documento, donde no sólo se representaba la fundación de Tenochtitlan –que era lo habitual–, sino también la de Tlatelolco, ambas en igualdad de importancia (véase fig. 11).

¹⁸ Deseo añadir que el pintor del *Códice Chavero*, que también incluyó un glifo de Tlatelolco en su manuscrito, tomó el mismo modelo de topónimo que el que usó el pintor del *Códice Cozcatzin*.

¹⁹ Debo decir que en el pasado sugerí, en base al glifo de Azcapotzalco en Aztlan, que el *Códice Azcatitlan* era un documento tlatelolca porque su casa real procedía de la de Azcapotzalco. Es decir, excluí a los tenochcas porque según sus fuentes, su casa real procedía de Culhuacan. Sin embargo, entonces no observé que el *Códice Azcatitlan* estaba dentro de un discurso tardo-colonial que también incluía a Tenochtitlan (CASTAÑEDA DE LA PAZ, 1997: 279 y 1999: 41).



Figura 4. Cuadro comparativo de glifos en el *Códice Azcatitlan* –franja superior– (láms. XVII, XIX, XVIII) y el *Códice Cozcatzin* –franja inferior– (fols. 3v, 10bis v, 14v, 10r, 10bis r). Las imágenes de ambos documentos son una cortesía de la BNF.

En consecuencia tenemos que Tezozomoc, señor de Azcapotzalco, cobra especial relevancia, legitimando el inicio de las dos casas reales²⁰. Este mensaje convierte al *Códice Azcatitlan* en el precedente de un discurso que se reiterará constantemente en la documentación alfabética y pictográfica más tardía, relacionada con los supuestos descendientes de D. Diego de Mendoza. Así lo tenemos en la *Genealogía de la familia Mendoza Moctezuma* y en el *Códice Techialoyan García Granados*, documentos de los que más adelante hablaremos. Primero es necesario discutir el tema de la datación de los códices *Azcatitlan*, *Cozcatzin* e *Ixhuatepec*.

V. La datación de los documentos: una difícil tarea

El tema de la datación de los documentos hasta ahora comentados me parece fundamental porque sobre su datación nadie se ha puesto de acuerdo. Asimismo, porque terminará de estrechar el tema de la relación entre este género documental, cuyo estilo pictográfico tan diverso ha desorientado a muchos.

Una incógnita ha sido la datación del *Códice Azcatitlan*. Por su estilo, tan similar al *Códice Cozcatzin*, fechado por Boban en 1572 (en Barlow 1949: 103), R. H. Barlow señaló que ambos procedían de una misma escuela de pintores. No obstante, para él no estaban elaborados por la misma mano y de su estilo deducía que el *Códice Cozcatzin* era más tardío. En base a ello, M. Graulich (1995: 16) optó por mantener que el *Códice Azcatitlan* estaba dentro del último tercio del XVI y la que aquí suscribe (Castañeda de la Paz, 2005: 28-29) siguió esa línea. Por su parte, D. Robertson (1994: 184-185) se debatía tratando de determinar si el *Códice Azcatitlan* era una copia del original elaborada en el siglo XVII o del siglo XVIII. Un período que también barajaba J. Batalla Rosado (2007: 46-47), incluyendo al *Códice Cozcatzin*.

Ana R. Valero (2004: 24) estuvo de acuerdo con la fecha de 1572 propuesta por Boban para el *Códice Cozcatzin*. Aclaraba que el documento original debía remitirse a esos años porque en la carta de los habitantes de la Ciudad de México contra su gobernador se decía que habían pasado 133 años desde que en 1439 Itzcoatl había hecho el reparto de tierras, situándonos así en 1572.

²⁰ También Acacitli, un principal chichimeca tepaneca según la *Crónica Mexicayotl* (1992: 80), aunque su papel no es tan relevante porque no vuelve a aparecer en la documentación tardía.

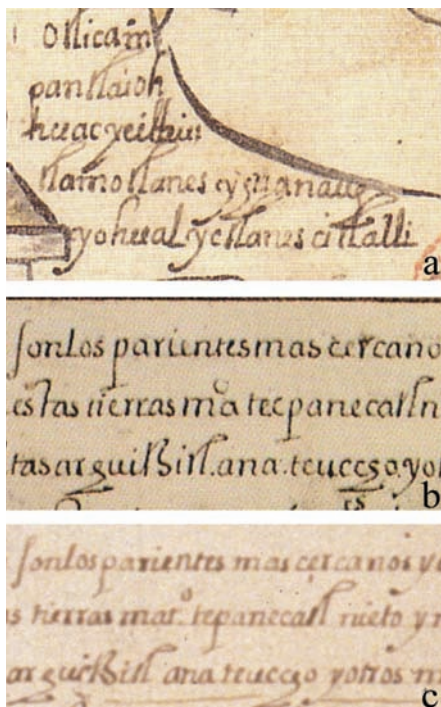


Figura 5 (Arriba). Detalle de la letra del escribano en: a) *Códice Azcatitlan* (lám. VI) (Cortesía de la BNF); b) *Códice Cozcatzin* (fol. 8v) (Cortesía de la BNF); c) *Códice Ixhuatepec* (pág. 11) (Cortesía American Museum of Natural History Library).



Figura 6 (Derecha). a) Detalle de la Genealogía de la familia Mendoza Moctezuma (Reproducción autorizada por el INAH); b) Representación de gobernantes en el *Códice Azcatitlan* (fols. XXII, XXIV) (Cortesía de la BNF).

El problema con esta conclusión es que ese mismo dato estaba en la página 14 del *Códice Ixhuatepec* (Valero 2004: 196) y a pesar de ello la autora determinó –por el estilo del documento– que el *Códice Ixhuatepec* se hizo a mediados del siglo XVII (Valero 2004: 150).

La cuestión es que al comparar las glosas de los códices *Azcatitlan*, *Cozcatzin* e *Ixhuatepec*, fue evidente que el escribano de los tres documentos era el mismo. Pudiera argumentarse que primero se hizo la pictografía y en cierto momento alguien añadió las glosas a ambos manuscritos. Sin embargo, no parece que fuera este el caso porque, a excepción del *Códice Azcatitlan*, los documentos se diseñaron para que un amanuense hiciera directamente la parte de su trabajo. Lógicamente esto obligó a cuestionar nuevamente la datación de

los documentos, pues era imposible que el escribano hubiera tenido una larga vida de siglos.

Entonces, si observamos con cuidado, veremos que la letra del *Códice Azcatitlan* es idéntica a la del *Códice Cozcatzin* (fig. 5). También a la del *Códice Ixhuatepec*, aunque ahora esa letra se hace algo más apretada e inclinada, e introduce algunas variaciones. Por ejemplo, la “h” en el nombre del lote de tierra denominado Huitzilán (véase fig. 1b). Por lo demás, la letra es prácticamente la misma en los tres documentos (véase particularmente la “tl”, “y”, “p” o la abreviación “dho”).

Lo anterior indica que, aunque los pintores fueron distintos, el amanuense del *Códice Azcatitlan* y el *Códice Cozcatzin* escribió el texto en estos documentos sin que hubiera pasado un largo

período entre un trabajo y otro, mientras que cuando escribió el texto en el *Códice Ixbuatepec* debió haber transcurrido más tiempo, de ahí la variación en el trazado de su mano. De todas maneras, no debió pasar más de 30 o 40 años porque no se percibe temblor en su pulso o cambios significativos en la letra, lo cual hubiera sido sinónimo de un prolongado paso del tiempo por él. Pero hay algo más: cuando el escribano hizo su trabajo sobre el *Códice Ixbuatepec*, con esa letra más inclinada y apretada, aún tenía consigo el *Códice Cozcatzin*, pues para entonces también volvió a añadir algunos párrafos donde se ven los rasgos de su caligrafía aquí señalados (véanse fols. 10r, 14v-15r, 18r).

Todo lo anterior obliga a replantearnos la cronología de los manuscritos y determinar, entonces, si los documentos se hicieron en la segunda mitad del siglo XVI o en la segunda mitad del siglo XVII. Pero difícil es contextualizar un documento por su estilo, porque la cuestión del estilo no siempre está asociada a la influencia que ejerce el paso del tiempo sobre el artista, sino que también depende de la formación o la destreza del pintor²¹. Por ello, dada la asociación de los documentos con Tlatelolco, se decidió comparar el *Códice Azcatitlan* con documentos tardíos y, asimismo, relacionados con los pretendientes al cacicazgo tlatelolca.

Un primer resultado demostró cierta similitud pictográfica entre el *Códice Azcatitlan* y una de las *Genealogías de la familia Mendoza Moctezuma*, incluso en su tipo de letra, aunque no eran idénticas²². Hoy no hay duda de que estas Genealogías fueron elaboradas en la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII, dentro del estilo techialoyan²³. Un género documental definido por D. Robertson (1994: 190-195), al observar que los personajes de esos documentos tenían, entre otras características, un incipiente bigote y barba, vestían tilmas o pieles de animales, portaban arcos, flechas o macanas, y tenían poses o actitudes similares a las del arte barroco (fig. 6a).

La cuestión es que en el *Códice Azcatitlan* hay algunos señores que ya llevan barba y bigote, además de que su vestimenta es muy similar a la de esta Genealogía en particular (véase a

Moctezuma Ilhuicamina de la fig. 4 o a Acamapichtli de la fig. 10). Pero lo más sorprendente fue observar que el mensaje que estaba implícito en el *Códice Azcatitlan*, donde se decía que el origen de los tenochcas y tlatelolcas estaba en el imperio de Tezozomoc de Azcapotzalco, se manifestaba ya abiertamente en dichas Genealogías. Empero, en éstas se hizo mediante la selección de los personajes más emblemáticos del pasado, uniéndolos a través de líneas. Esto explica que todas comiencen con Tezozomoc de Azcapotzalco (junto al glifo de la hormiga en su hormiguero), personaje que se une a su hijo Cuacuauhuitzahuac (señor de Tlatelolco), quien a su vez se conecta con Moctezuma II (señor de Tenochtitlan). Por su parte, Moctezuma II se enlazaba con Cuauhtemoc, éste con D. Diego de Mendoza y, finalmente, D. Diego lo hacía con su hijo D. Baltasar de Mendoza. Personajes, algunos de ellos, a los que luego vamos a ver en el *Códice Techialoyan García Granados*.

Entonces, partiendo de la gran semejanza estilística del *Azcatitlan* con un documento que claramente se puede fechar en el período Colonial Tardío, por un lado, y la presencia de un mismo discurso histórico en ambas pictografías, por el otro, es más que probable que el *Códice Azcatitlan* se elaborara en la segunda mitad del siglo XVII. Y si bien el *Códice Azcatitlan* no pertenece al género techialoyan, puede sugerirse que es la raíz de un estilo en transición hacia ese género documental, donde también comenzaba a desarrollarse un discurso sobre el origen de la casa real mexicana. En consecuencia, y aunque de temática muy diferente, los códices *Cozcatzin* e *Ixbuatepec* también deberían de ser de ese período.

Por último, y en relación con el tema del estilo, creo que es importante comentar que el hecho de que los códices *Azcatitlan* y *Cozcatzin* se mantengan tan fieles al siglo XVI no es más que debido a la existencia de documentos coloniales tempranos que fueron copiados por pintores muy ortodoxos, frente a aquéllos que en el mismo tiempo no dejaron de experimentar poses y gestos, como hizo el pintor del *Códice Ixbuatepec*²⁴. A continuación se tratarán los documentos más tardíos de este corpus documental.

²¹ Véase el plano parcial de la Ciudad de México (mal denominado plano en papel de Maguey), donde los señores pintados sin mucha destreza son más antiguos que los otros pintados en un estilo más próximo a la tradición prehispánica (Castañeda De La Paz, 2008c).

²² La conservada en el AGN (MAPOTECA, número de catálogo 1.126); véase también en (*Cultura y derechos*. 1997: 97-98).

²³ Para un estudio y análisis de las Genealogías de la familia Mendoza Moctezuma y sus respectivas copias véase Castañeda de la Paz (en prensa).

²⁴ Lo mismo sucede con la Ordenanza del Señor Cuauhtemoc que Perla Valle (2000) fechó como un documento del siglo XVI. El documento se realizó en el siglo XVIII, copiando directamente partes de documentos alfabéticos del siglo XVI que los tlatelolcas poseían, de ahí que su apariencia textual sea la de un documento colonial temprano, mientras que su pictografía puede ubicarse claramente en la de los "Títulos Primordiales" (Oudijk y Castañeda De La Paz, en prensa b).



Figura 7. Escudo de armas otorgado a D. Diego de Mendoza de Axacuba: a) Escudo del ADA (cortesía del ADA); b) Escudo en la BNAH (Reproducción autorizada por el INAH); c) Detalle del *Códice Techialoyan García Granados* (Reproducción autorizada por el INAH).

VI. Los escudos de armas

Entre los documentos tardíos de Tlatelolco tenemos varios escudos de armas. Algunos de ellos están dentro de los papeles de los descendientes del cacique D. Diego de Mendoza, pero otros están en los legajos de los pretendientes a su cacicazgo. Son en total cinco escudos, aunque todos ellos son tardíos y de origen diferente: dos son copias de blasones del siglo XVI y tres son de nueva creación.

Escudos de armas tardíos

Las copias que en la segunda mitad del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII se hicieron de los escudos de armas van también acompañadas de su correspondiente cédula real, donde se dice que el rey de España le concedía a D. Diego de Mendoza dichos blasones por su participación en la conquista de los territorios del norte de la Nueva España. Sin embargo, hoy sabemos que estos escudos no estaban destinados al cacique tlatelolca, sino al cacique de Axacuba –también llamado D. Diego de Mendoza–, y al cacique de Tlaxcala llamado Luca Ponce de León²⁵. Esto implica que en algún momento, alguien se apropió de esos escudos, de ahí que existan reiteradas referencias (incluso copias) de la cédula y del escudo mismo entre los papeles relacionados con el

cacicazgo de Tlatelolco. Pero el motivo de referirme aquí a estos blasones es porque el de D. Diego de Mendoza (de Axacuba) se terminó plasmando en el *Códice Techialoyan García Granados* que luego analizaremos (fig. 7).

Escudos de nueva creación

La temática común de estos escudos va a ser la guerra que Axayacatl de Tenochtitlan entabló con Moquihui de Tlatelolco en 1473. Las consecuencias de esta guerra fueron nefastas para Tlatelolco porque a partir de entonces su casa real fue apartada del poder y pasó a estar bajo el control de los señores de Tenochtitlan. Sin embargo, no parece que este acontecimiento del pasado fuera una desventaja a partir de la segunda mitad del siglo XVII por sus reiteradas referencias, no sólo en los escudos sino en los códices analizados.

Sea como fuere, en las glosas que acompañan a estos blasones se dice que estos escudos fueron otorgados a Moctezuma II o a su hijo D. Pedro, descendientes de Axayacatl. Ahora bien, excepto el escudo atribuido a D. Pedro, ninguno de los otros está entre los papeles de los descendientes de Moctezuma II, sino que se encuentran entre los documentos de los aspirantes al cacicazgo tlatelolca. Unos aspirantes que debían conocer el *Códice Cozcatzin*, o documentos similares, de donde tomaron

²⁵ Es muy probable que el escudo de Axacuba lo heredara o usurpara doña Magdalena, que como ya vimos, se decía cacica de Axacuba. Para el análisis sobre la apropiación indebida de estos dos escudos y sus cédulas véase Castañeda de la Paz (2008a). Los escudos del siglo XVI se hallan en el Archivo Ducal de Alba (en adelante ADA), carpeta 238, no 2, doc. 45 y doc. 57. Las copias tardías del primero de estos escudos están en el AGN (Tierras, 1586, no 1, f. 1r) y la BNAH (AH, Col. Antig. 223, f. 132r). La reproducción a color del escudo del AGN está en *Cultura y derechos*. (1997: 99-100). Las del segundo escudo se encuentran también en el AGN (Tierras, 1593, no 1, f. 1r) y la BNAH (AH, Col. Antig. doc. 223, f. 123r). Referencias a la existencia del cacique de Axacuba véase en AGN (Tierras, 2354, exp. 1).



ciertas imágenes que incorporaron en los distintos cuarteles del escudo, los cuales se leerán de izquierda a derecha y de arriba abajo (fig. 8).

Escudo atribuido a D. Pedro de Moctezuma (fig. 8a)²⁶

El escudo está dividido en nueve cuarteles. Los tres de la derecha hacen alusión a Tenochtitlan (cuarteles 3, 6, 9), mientras que los tres de la izquierda no está muy claro si hacen referencia a Tlatelolco (cuarteles 1, 4, 7)²⁷. Por esto mismo, comenzaremos comentando los del lado tenochca.

Gracias a su texto alfabético sabemos que lo que se representó en el tercer cuartel era un *teponaxtle* (tipo de tambor) con cacaxtles incrustados, que quizás hagan referencia a rituales relacionados con la guerra, temática prin-

cipal de estos escudos. Así lo corrobora el sexto cuartel, donde queda patente cómo su pintor se inspiró en el *Códice Cozcatzin*, o un documento similar, para dibujar la imagen del nopal vestido, la cual es muy próxima a la del fol. 3v de dicho documento (fig. 9b). El texto alfabético que acompaña a la imagen dice que el vestido del nopal era un traje de guerra (*yaotlatqui*), como de hecho confirma el *Códice Cozcatzin* al dibujar ese mismo nopal vestido junto a un escudo con flechas (símbolo de conquista) y un texto que precisamente habla de las conquistas de Axayacatl. En el noveno cuartel, y bajo el nopal, el *tlacuilo* pintó un escudo o rodela con la decoración de un brazo del que cuelga una mano, además de otros elementos. El texto dice: “[...] otra rodela de color leonado guarnecida de cuero de tigre y oro y en ella un brazo con

Figura 8. a) Escudos de armas atribuido a D. Pedro de Moctezuma (Reproducción autorizada por el INAH); b) Escudos de los caciques de Tetepango (Cortesía del AGN).

²⁶ BNAH (Col. Antigua, núm. 196, fojas 313-327).

²⁷ En los cuarteles centrales (2, 5, 8) están los elementos relacionados con la nobleza. En el cuartel 2 una *xiuhhuiztli* que ya parece una tiara de obispo y una corona real sobre ella. En el 5 está el escudo de los Moctezuma y en el 8 un león.

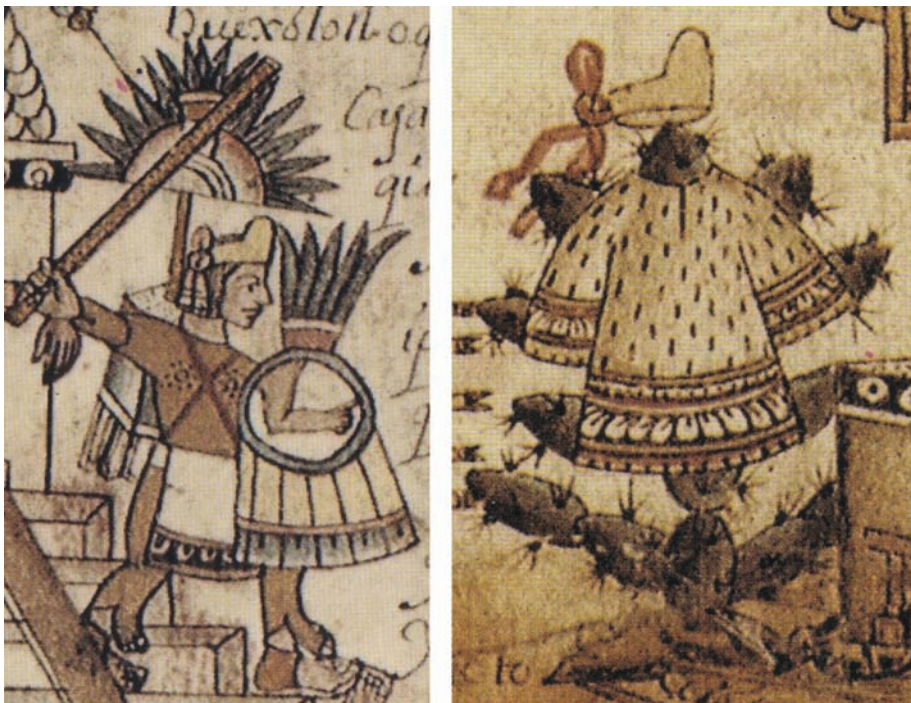


Figura 9. Axayacatl y "nopal vestido" en el *Códice Cozcatzin* (fols. 3v, 15r) (Cortesía de la BNF).

²⁸ Codicilo del testamento de Juana Bravo de Mendoza (y/o de los Reyes) Mendoza Moctezuma (en López Mora, 2005: 285 y Fernández de Recas 1961: 20). Aunque doña Juana se refería específicamente a los padres de D. Diego García, el pintor de códices, sabemos que éstos estaban emparentados con otros caciques de la zona (Oudijk y Castañeda de la Paz, en prensa a). Hay también que considerar que los tlatelolcas, cuya casa real tenía origen en la de Tezozomoc de Azcapotzalco, eran por tanto chichimecas.

²⁹ AGN (Tierras 2692, 2a. parte, exp. 19, fols. 62v y 63r). Los documentos están relacionados con la familia Tovar, supuestos caciques de Axacuba y Tetepanco, que tenían varias cédulas que los avalaban en el cacicazgo de D. Diego de Mendoza (López Mora, 2005: 268-270).

³⁰ Esta temática está presente en los escudos que la nobleza indígena solicitó al monarca español en el siglo XVI, por su participación en la conquista. En relación a este tema véase Castañeda de la Paz y Luque Talaván (en prensa) sobre los escudos tepanecas. Asimismo, Castañeda de la Paz (2009) para diversos escudos de la nobleza del centro de México.

una mano fuera de un guante amarillo que cuelga debajo de ella [...]". Esta rodela no es otra que la que lleva Axayacatl en la conquista de Tlatelolco en los folios 14v y 15r del *Códice Cozcatzin* (fig. 9a). Nuevamente, y gracias al texto que acompaña a este blasón, podemos asegurar que dicho escudo hacía referencias a Xipe, lo cual está en consonancia con la vestimenta del propio Axayacatl (la piel de un desollado). Por ello, el "guante" debe verse como la piel de la mano del sacrificado colgando del brazo, y que tan acostumbrados estamos a ver en los códices.

Tenemos entonces que si en el lado de Tenochtitlan se representó el nopal vestido y el escudo de Xipe, relacionados con la guerra de 1473, lo lógico sería pensar que en el otro lado debía haber alusiones a Tlatelolco. Pero, o no las hay, o no somos capaces de reconocerlas. En el primer cuartel se representó la cabeza de un sacrificado, ya que el tocado del personaje parece ser reminiscencia de lo que debieran ser los plumones blancos que se le ponían a la víctima en la cabeza antes de ser sacrificada. En el cuarto cuartel, en vez de un nopal se pintó un mezquite con su *yaotlatqui* como se afirma en el legajo. Lamentablemente, la decoración del

escudo o rodela del séptimo cuartel es tan pequeña que no permite hacer conjeturas.

Es una incógnita de dónde tomaron los pintores la pictografía del mezquite vestido. Así como el nopal creciendo de una piedra es el topónimo de Tenochtitlan (como veíamos en el *Códice Chavero*, fig. 2b), no hay evidencias de que el mezquite lo fuera de Tlatelolco. Por ello, y en mi opinión, es muy probable que ese mezquite –planta característica del entorno chichimeca– hiciera referencia a ciertos grupos chichimecas del Estado de Hidalgo y que, por tanto, fuera una iconografía de nueva creación. No hay que olvidar que estos dos últimos escudos están entre los papeles de los caciques de Tetepango y Axacuba, y que según una legítima descendiente de D. Diego de Mendoza, esos pretendientes a su cacicazgo eran otomíes (grupo de ascendencia chichimeca)²⁸.

Escudos de los caciques de Tetepango (Estado de Hidalgo)²⁹

En el Archivo General de la Nación hay otros dos escudos espectaculares (véase fig. 8b). El primero de ellos está orlado por un gran nopal que parte de un *chimalli* o escudo "leonado", decorado con plumas. Un águila con alas desplegadas y coronada por una *xiubhuitzolli* se posa sobre la parte superior de blasón, en cuyos cuarteles nuevamente se representan los elementos ligados a la guerra de Axayacatl: un *copilli* o gorro cónico, asociado a Xipe (primer cuartel); un *yaotlatqui* sin nopal o mezquite (segundo cuartel); un templo, quizás en referencia al que está dibujado en el fol. 3v del *Códice Cozcatzin* (tercer cuartel); y el escudo de Axayacatl con la decoración del brazo, aunque aquí ya no se pintó la piel del sacrificado (cuarto cuartel). En la parte central, nuevamente alusión a las diademas o coronas reales (indígena y europea). Queda decir que la parte exterior de los cuarteles quedaron enmarcadas por corrientes de agua y fuego. Es decir, el *alt-tlachinolli* que viene a expresar el concepto de "guerra". Los cuarteles están asimismo delimitados por flechas, nuevamente en alusión a la misma temática³⁰.

El segundo escudo (véase fig. 8b) está enmarcado por las columnas de Hércules con la leyenda "plus ultra".



Figura 10. Representación de Acamapichtli: a) *Códice Azcatitlan* (fol. XIV) (Cortesía de la BNF); b) *Códice Techialoyan García Granados* (Reproducción autorizada por el INAH).



Figura 11. Representación de Cuacuauhpitzahuac: a) *Códice Azcatitlan* (fol. XIII) (Cortesía de la BNF); b) *Códice Techialoyan García Granados* (Reproducción autorizada por el INAH).

Cuelga de él el famoso toisón de oro y lleva sobre su parte superior una corona europea como símbolo de su pertenencia a la Corona española. En su primer y cuarto cuartel hay nuevamente referencias a Tenochtitlan y a los chichimecas en guerra, a través del nopal y el mezquite vestido con sus respectivos *yaotlatqui*, aunque ahora éstos están coronados por una *xiubbuitzolli*. En el segundo y tercer cuartel unos leones, también coronados, en alusión a España. De hecho portan cartelas que dicen “Roma Emperador Carlos Quinto” y sus coronas son del estilo europeo.

VII. El *Códice Techialoyan García Granados*

Por su estilo y tipo de letra, este documento se enmarca dentro del llamado corpus techialoyan, cuya producción se data a fines del siglo XVII y principios del XVIII (Noguez, 1992: 8, 10). A decir de Xavier Noguez (comunicación personal), es muy probable que el *Códice Techialoyan García Granados* estuviera vinculado con la nobleza colonial tardía por el papel tan preponderante de los linajes en el documento. A nivel compositivo es, desde luego, el techialoyan más elaborado que existe, convirtiéndose en la obra maestra de la *tlacuillo* tardía. En él se incorporan elementos de la historia del Acolhuacan a través de la representación de Xolotl y su mujer; de la historia tepaneca a través de Tezozomoc y sus hijos, especial-

mente Maxtlatl; y de la historia tenochca y tlazolteca a través de sus respectivas casas reales. Para todo ello, su artista utilizó códices más tempranos, escudos de armas y probablemente algunos documentos alfabéticos³¹. El resultado fue esta obra maestra dentro del género techialoyan.

Una de las secciones más llamativa del documento es su sección genealógica, representada a través de un gran nopal que hunde sus raíces en la llamada rueda de la tepanecayotl. Para elaborar todo este conjunto se utilizaron varios documentos que a continuación pasamos a citar.

1. Un documento pictográfico desconocido. Este documento sirvió en 1561 para redactar una carta en latín, que el cabildo de Azcapotzalco envió al rey de España³². Muchos años después lo volvieron a usar, ahora para pintar la rueda de la tepanecayotl, aunque los pintores del período Colonial Tardío ya no supieron leer bien sus imágenes -y quizás glosas-, de ahí los errores que se encontraron en la rueda. Saurwein (1998: 69-98) y Santamarina (2006: 276-280) ya observaron la relación entre los 16 pueblos que se citaban en la carta de 1561, que no eran otros que aquellos donde Tezozomoc de Azcapotzalco había colocado a sus hijos como gobernantes, aunque no pudieron identificar a todos ellos³³.

2. Una cédula real con su escudo de armas, como ya interpretó Santamarina (2006: 226-227). Se trata del blasón que el monarca español le entregó al pueblo de Azcapotzalco y que actualmente está en paradero desconocido³⁴.

³¹ El uso de documentos más tempranos para la elaboración del corpus techialoyan ya fue observado por S. Wood (1998: 190-202) para los techialoyan y títulos primordiales. En esa línea continuó la que aquí suscribe (véase nota 1) con el presente trabajo.

³² La carta ha sido publicada por Pérez-Rocha y Tena (2000: 213-225). Carlos Santamarina (2006: 278) ya observó la existencia de esta pictografía.

³³ Una revisión de ambos trabajos me ha permitido identificar algunos lugares más, motivo por el cual es casi seguro que deben estar los 16 topónimos, los cuales no necesariamente deben corresponder con su respectiva glosa. Es evidente que su autor ya no sabía leer los glifos. El ejemplo más claro es con doña María Xochimatatzin –en la sección del nopal–, la cual se representó de manera idéntica (y con las mismas relaciones de parentesco) en el anverso y reverso del documento. Sin embargo, mientras en el anverso se glosó bien su nombre, en el reverso se la llamó doña Eusebia Bautista (Castañeda De La Paz, 2008a: 26-28).

³⁴ En la carta que el cabildo de Azcapotzalco dirige al rey de España hablan de este escudo y describen cada uno de sus elementos. Casi todos ellos se incorporaron en el techialoyan. Una copia de ese escudo estaba en el artesonado del claustro de la iglesia de Azcapotzalco, del que sólo queda una fotografía en blanco y negro. Agradezco al cronista oficial del Azcapotzalco, el arqueólogo José Antonio Urdapilleta, esta información, y el hecho de haber compartido dicha foto conmigo.

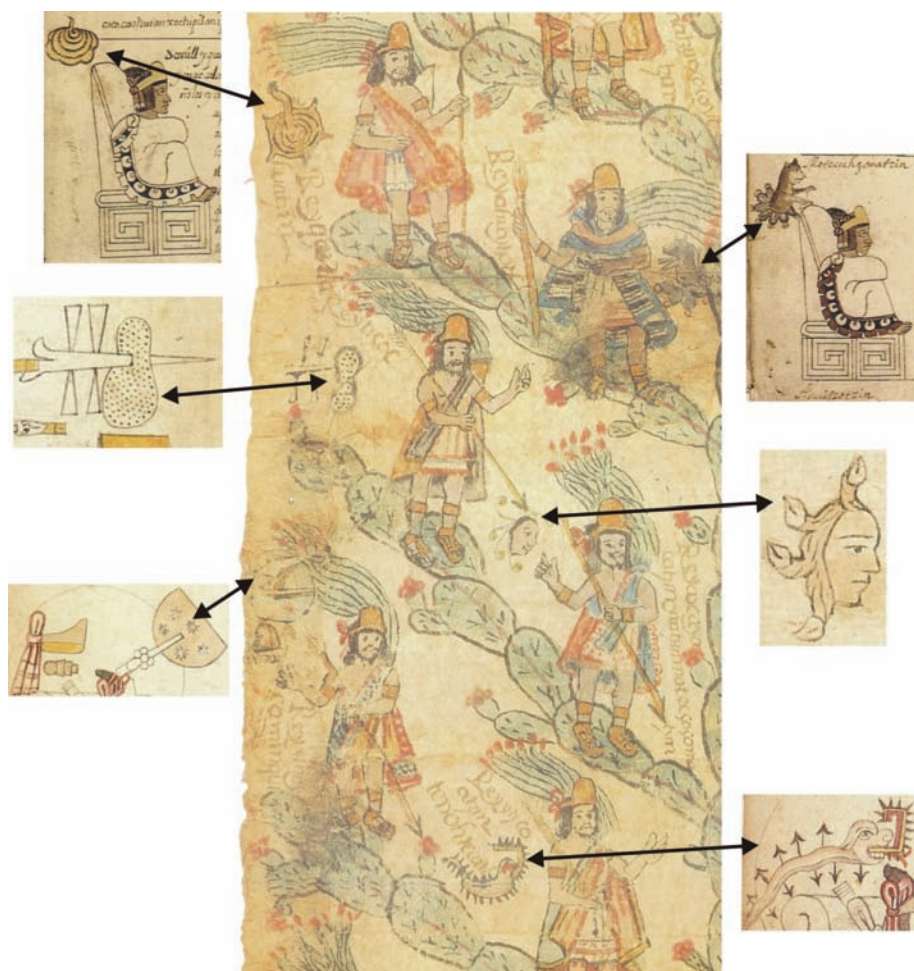


Figura 12A. Detalle del Nopal genealógico del Códice Techialoyan García Granados (Reproducción autorizada por el INAH). De abajo a arriba (izquierda): Moctezuma Ilhuicamina, Tizoc (Códice Azcatitlan, láms. XVIII, XX) y Cuicuilhuac (Códice Cozcatzin, fol. 13r). De abajo a arriba (derecha): Itzcoatl, Axayacatl (Códice Azcatitlan, fols. XVII, XIX) y Ahuizotl (Códice Cozcatzin, fol. 11v). Las imágenes del Códice Azcatitlan y del Códice Cozcatzin son cortesía de la BNF.

3. El Códice Azcatitlan³⁵. Se utilizó para pintar a los fundadores de cada uno de los señoríos mexicas: Acamapichtli de Tenochtitlan y Cuacuauhitzahuac de Tlatelolco. La similitud pictórica entre ambos documentos es innegable: en los dos vemos a Acamapichtli sentado en un trono de piel de jaguar y con idéntico glifo onomástico (una mano empuñando tres cañas) (fig. 10). Acamapichtli carga una lanza, viste una capa de algodón, porta la *xiubhuitzollí* y tiene además un gran tocado de plumas de quetzal, que en un documento aparece de manera radial y en el otro echado hacia atrás. Tocado, y atributos, por otra parte, idénticos al de la Genealogía de la familia Mendoza Moctezuma (véase fig. 6a). En cuanto a Cuacuauhitzahuac, la iconografía varía ligeramente (fig. 11). Mientras en el *Azcatitlan* su trono es un ocelote (al que no se le pintaron las manchas), en el *techialoyan* está sentado en un asiento

³⁵ Claro que puede ser un documento pictográfico desconocido que sirvió para pintar el *Azcatitlan* y luego el *García Granados*. El uso de este documento ya fue señalado por Castañeda de la Paz (1999: 47-48).

europeo forrado de la piel de este animal, siendo sus pies los que descansan sobre el mencionado ocelote. Parece que aquí el pintor estaba entremezclando la imagen del Códice Azcatitlan con la de otro documento. Esto lo corrobora el glifo onomástico del personaje, puesto que un documento sólo dibuja el asta de un venado y el otro al venado con su cornamenta.

4. El Códice Cozcatzin. En los fols. 10r bis-14r de este documento se representan a los señores de Tenochtitlan por un lado, frente a los señores de Tlatelolco por el otro, pudiéndose aseverar que sus glifos fueron utilizados para hacer el nopal genealógico del *Techialoyan García Granados*. También se utilizaron los del Códice Azcatitlan, pero en menor medida. Prueba de lo que aquí comentamos puede observarse en el lado izquierdo del nopal, donde se dispusieron a los señores de Tenochtitlan (fig. 12). No hay duda de que los glifos onomásticos de Tizoc y Ahuizotl procedían de las fuentes arriba comentadas. Pero lo más interesante del asunto está en el lado derecho del nopal. En el año 1946 R. Barlow (1989: 155-162) ya notó que algunos señores tlatelolcas del Códice Cozcatzin tenían correspondencia con los representados en el *techialoyan*, aunque no pudo determinar quiénes eran todos los allí representados. No los pudo identificar porque en el código, no sólo se representaba a los gobernantes de Tlatelolco (como Tlacateotl o Moquihui), sino que éstos estaban intercalados con señores del Acolhuacan (Acolmiztli y Cuauhpopoca) y de Azcapotzalco (Tezozomoc). Empero, tal y como estaban dispuestos en el Códice Cozcatzin, así se plasmaron en el *Techialoyan García Granados*, aunque con leves diferencias (fig. 13). De este proceso deseo destacar el glifo de Acolmiztli: agua (*atl*), el codo de un brazo (*acol-li*) y un león (*miztli*). Mientras en el Códice Cozcatzin sólo se representó el brazo con agua, en el *techialoyan* se hizo a través del brazo con el león. Sin embargo, tenemos que en el Códice Chavero, en un estilo muy similar al del *techialoyan*, sí se representaron todos los elementos del glifo (figura 13). Además, algo que confirma que este Acolmiztli era el señor de Coatlinchan (en el acolhuacan) es que en el Códice Chavero está representado junto al glifo

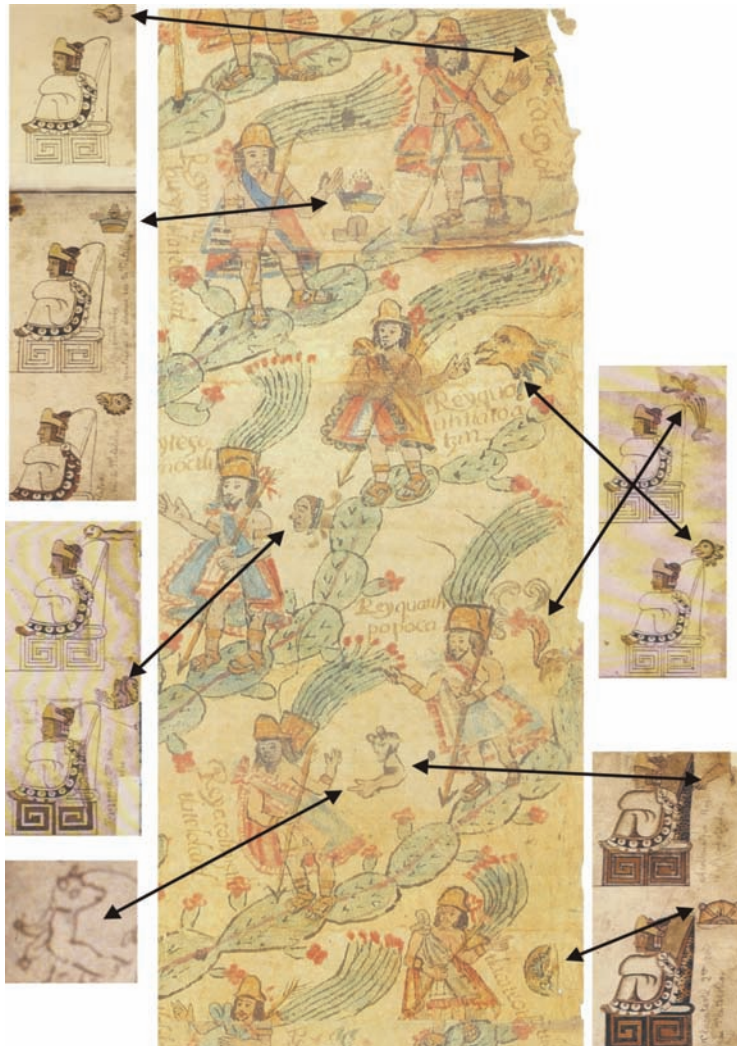


Figura 12B (Izda.). Detalle del Nopal genealógico del Códice Techialoyan García Granados (Reproducción autorizada por el INAH). De abajo a arriba (izquierda): Moctezuma Ilhuicamina, Tizoc (Códice Azcatitlan, láms. XVIII, XX) y Cuiclahuac (Códice Cozcatzin, fol. 13r). De abajo a arriba (derecha): Itzacoatl, Axayacatl (Códice Azcatitlan, fols. XVII, XIX) y Ahuizotl (Códice Cozcatzin, fol. 11v). Las imágenes del Códice Azcatitlan y del Códice Cozcatzin son cortesía de la BNF.

Figura 13 (Arriba). Detalle del Nopal genealógico del Códice Techialoyan García Granados (Reproducción autorizada por el INAH). De abajo a arriba (izquierda): Acolmiztli (Códice Chavero), Tezozomoc, Serpiente, Águila y Moquihuix (Códice Cozcatzin, fols. 10bis-v, 11v, 13r). De abajo a arriba (derecha): Tlacateotl, Acolmiztli, Ave-collar de agua, Cuauhpopoca (Códice Cozcatzin, fols. 10bis-r, 11r). Las imágenes del Códice Azcatitlan y del Códice Cozcatzin son cortesía de la BNF.

toponímico del sitio donde gobernaba, siendo curioso que frente a él se pintara el glifo de un pájaro con un collar de agua, idéntico al que aparece en el Códice Cozcatzin y el techialoyan³⁶.

5. Documentos alfabéticos. Es abundante la documentación que se encuentra en el Archivo General de la Nación donde se reitera que D. Diego de Mendoza era hijo de Cuauhtemoc y D.^a María Moctezuma, hija de Moctezuma II. Asimismo, que D. Diego se casó con D.^a Magdalena Cuacuauhpitezahuac, principal de Azcapotzalco³⁷. Todos estos personajes están representados en el anverso y reverso del Códice Techialoyan García Granados (fig. 14), donde se muestra la vinculación de unos con otros. Sin embargo, hoy podemos afirmar que esta relación de parentesco es producto de una reelaboración de las fuentes y, por

tanto, una creación tardía, inexistente en la documentación del siglo XVI³⁸. Sea como fuere, si alguna vez existió una genealogía pictográfica con todos estos personajes, debió de ser entonces de nueva creación y no se ha conservado. La única genealogía donde aparecen todos estos señores es la de la familia Mendoza Moctezuma, pero como ya se ha señalado, no son verdaderas genealogías debido a que las mujeres están ausentes y la relación no es siempre de padre a hijo (véase Castañeda de la Paz (2010) en prensa).

El escudo de armas otorgado a D. Diego de Mendoza, cacique de Axacuba. Se plasmó en la parte superior del techialoyan, aunque sólo se dibujó el cuartel donde se representa el águila sobre un cerro del que sale agua, una planta de maguey, el arco y la flecha (véase fig. 7).

³⁶ En base a esa representación del Códice Chavero, no creo que el señor representado sea Acolmiztli de Tlatelolco, hijo de Tlacateotl, como sugirió Barlow (1989: 155) sino, más bien, el hijo de Nezahualcoyotl, al que también hace referencia Ixtlilxochitl (1975, I: 313, 402, 431). Sobre Cuauhpopoca véase asimismo Ixtlilxochitl (1975, II: 154). Respecto al glifo del ave con un collar de agua, tampoco creo que se trate de Cozacoyol (Barlow 1989: 159), o "cascabel de collar", como se traduciría su nombre, porque el collar es claramente de agua y en el Códice Chavero está pintado de azul. Es necesaria, pues, una revisión de estos señores.

³⁷ Por ejemplo, el Árbol de la Cesárea Regia Prosapia (AGN, Tierras, 1593, no 1, f. 1v)

³⁸ Castañeda de la Paz (2008a) lo demuestra a través de un análisis filológico de la documentación del cacicazgo.

VIII. Reflexiones finales

El presente trabajo demuestra que el arte de escribir y de pintar resurgió con fuerza en el período Colonial Tardío. Todo parece indicar que en la segunda mitad del siglo XVII ciertas personas pudieron acceder a documentos más tempranos –algunos de origen tenochca–, los cuales se copiaron (*Códice Cozcatzin*) e incluso reelaboraron, dándole un nuevo enfoque a su contenido histórico (*Códice Azcatitlan*). En este proceso, y como aquí se ha demostrado, los pintores de los códices *Azcatitlan* y *Cozcatzin* tenían también consigo manuscritos que hoy no conocemos, de donde se inspiraron y tomaron algunas escenas o detalles iconográficos. El *Códice Ixbuatepec* fue obra de un tercer pintor, cuyo trabajo se limitó a copiar el plano de las tierras en Ixbuatepec contenido en el *Códice Cozcatzin*, además de la carta de los naturales de la Ciudad de México contra su gobernador.

Pero aunque aquí hablamos de tres pintores diferentes, el estudio de los textos y las glosas de los manuscritos demuestra que el que trabajó en éstas fue sólo uno. De esto puede concluirse que los tres códices fueron realizados dentro de un breve período de tiempo y sugerirse que su propietario fue el mismo, al menos en cierto momento. Sin embargo, la manipulación de la glosa en el fol. 8v del *Códice Cozcatzin* indica, por otro lado, que el documento llegó a manos de un descendiente de D. Diego de Mendoza, o incluso a las de algunos de los caciques del actual Estado de Hidalgo, aspirantes al cacicazgo tlatelolca. Como aquí hemos visto, éstos no sólo se hicieron con cédulas reales del siglo XVI, sino también con otros papeles que avalaban a los descendientes legítimos en el cacicazgo.

Ahora bien, el hecho de que el amanuense de los tres documentos fuera el mismo obligó a realizar un análisis pictográfico que determinara si los códices eran de la segunda mitad del siglo XVI o de la primera mitad del siglo XVII. Para ello fue clave el *Códice Azcatitlan*, el cual ya incluía un discurso histórico muy característico de los documentos de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII: que el origen del linaje de Tenochtitlan y Tlatelolco estaba en el de Tezozomoc de Azcapotzalco. Este hecho, que ya se manifestaba abiertamente en pinturas tardías como la *Genealogía de la familia Mendoza Moctezuma*, además de la similitud de rasgos entre estas pinturas, me llevó a fechar el *Códice Azcatitlan* en la segunda mitad del siglo XVII, como un antecedente del género techialoyan. En consecuencia, el *Códice Cozcatzin* y el *Códice Ixbuatepec* debían ser del mismo tiempo.

Pero la máxima expresión a nivel compositivo se encuentra en el *Códice Techialoyan García Granados*, donde confluyen todos los documentos analizados para este trabajo y, por tanto, el discurso anterior. Un discurso que aquí se sitúa todavía más allá en el tiempo, remontándose al gobierno de Xolotl. No obstante, el *García Granados* incluyó un discurso más, en el que tanto insisten los documentos alfabéticos tardíos de los archivos: que el cacique tlatelolca D. Diego de Mendoza era hijo de Cuauhtemoc y D.^a María, hija de Moctezuma II. Asimismo, que la esposa de D. Diego era una principal de Azcapotzalco llamada D.^a Magdalena Cuacuauh-pitzahuac. Y aunque la representación de todos ellos está en el techialoyan, y de manera indirecta en las *Genealogías de los Mendoza Moctezuma* (donde las mujeres están ausentes), hay que insis-

tir en que, como el análisis filológico ha venido a demostrar, ésta es también una reelaboración histórica tardía.

En un interesante artículo, Stephanie Wood (1989: 254-259) identificó a D. Diego García como el arriero itinerante que pintaba códices techialoyan por encargo de los pueblos, aunque ya hemos visto que sus padres, D. Roque García y D.^a Magdalena de Mendoza, ya estaban involucrados en el negocio de hacerse con ciertas pictografías para él argumentar que su esposa, además de cacica de Axacuba, lo era también de Tacuba, Tlatelolco y Azcapotzalco a través de su parentesco con D. Diego de Mendoza. Y claro, con los documentos que adquirieron, los parientes colaterales de ella –también caciques de otros pueblos del Estado de Hidalgo– se hicieron asimismo otras copias.

Es entonces muy probable que fueran ellos quienes reelaboraron la documentación tardía con documentos más tempranos, actividad con la que luego prosiguió su hijo. Sus objetivos eran acceder a los cabildos de varios pueblos del centro de México, entre ellos Azcapotzalco (trabajo en preparación), pero también convertirse en los poseedores legítimos de varias posesiones territoriales de los descendientes legítimos de D. Diego. Como las tierras representadas en el *Grupo Ixbuatepec* eran tierras de Tenochtitlan, sus aspiraciones sólo eran viables a través de esa reelaboración histórica. Quizás de ahí la insistencia de representar la guerra de 1473, mediante la cual Tlatelolco y Tenochtitlan estuvieron unidas bajo una misma corona. Un hecho que luego volvía a ser factible a través de la figura de D. Diego de Mendoza, del que decían que era hijo de padre tenochca-tlatelolca y madre tenochca.

Bibliografía

a) General

BARLOW, R. H. (1949): "El Códice Azcatitlan". *Journal de la Société des Americanistes*, Nouvelle série, 38: pp. 101-135. Edición facsimilar, París.

(1989): "Los caciques de Tlatelolco en el Códice Cozcatzin". *Tlatelolco. Fuentes e historia*, Vol. 2: pp. 153-166, Jesús Monjarás-Ruiz, Elena Limón y María de la Cruz Paillés H. (eds.). INAH, UDLA, México.

BATALLA ROSADO, J. J. (2007): "Documentación americana de los siglos XVIII y XIX. El caso de las falsificaciones de códices". *VI jornadas científicas sobre documentación borbónica en España y América (1700-1868)*, pp. 43-58. Juan Carlos Galende Díaz y Javier de Santiago Fernández (directores). Universidad Complutense, Madrid.

BOONE, E. H. (2000): *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*. University Texas Press.

CASTAÑEDA DE LA PAZ, M. (1997): "Los códices históricos mexicas. El Códice Azcatitlan". *Estudios de Historia Social y Económica de América*, n.º 14 (enero-junio): pp. 273-299. Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.

(1999): "Los tlatelolcas y su ascendencia tepaneca en las fuentes mexicas". *Expresión Antropológica*, núms. 8/9 (mayo-diciembre): pp. 38-53. Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, Estado de México.

(2005): "El código X o los Anales del Grupo de la Tira de la peregrinación. Evolución pictográfica y problemas en su análisis interpretativo". *Journal de la Société des Américanistes*, Vol. 91, n.º 1: pp. 7-40.

(2006): "Un plano de tierras de tradición pictográfica indígena en el Códice Cozcatzin. Adaptaciones y transformaciones de la cartografía prehispánica". *Anales de Antropología*, Vol. 40, n.º II: pp. 41-73.

(2007): "La Tira de la Peregrinación y la ascendencia chichimeca de los tenochca". *Estudios de Cultura Nahuatl*, Vol. 38: pp. 183-212.

(2008c): "El Plano Parcial de la Ciudad de México. Nuevas aportaciones en base al estudio de su lista de tlatoque". *Símbolos de poder en Mesoamérica*, pp. 393-426, Guilhem Olivier Durand (ed.). Instituto de Investigaciones Históricas e Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.

(2008b): "Los anales del "Grupo de la Tira de la Peregrinación o Código X". Copias, duplicaciones y su uso por parte de los cronistas". *Tlalocan*, Vol. XV: pp. 183-214.

(2008a): "Apropiación de elementos y símbolos de legitimidad entre la nobleza indígena. El caso del cacicazgo tlatelolca". *Anuario de Estudios Hispanoamericanos*, Vol. 65, n.º 1: pp. 21-47.

(2009): "Central Mexican Indigenous Coats of Arms and the Conquest of Mesoamerica". *Ethnohistory*, 56: pp. 125-161.

(en prensa) "Las Genealogías de los Mendoza Moctezuma. La legitimidad de los ilegítimos". *La quête du Serpent à Plumes: Arts et Religions de l'Amérique Précolombienne. Hommage à Michel Graulich*. Editions de l'École Pratique des Hautes Etudes. Nathalie Ragot, Sylvie Peperstraete y Guilhem Olivier (editores), París.

CASTAÑEDA DE LA PAZ M. Y LUQUE TALAVÁN M. (2010): "Heráldica indígena. Iconografía tipo código en los escudos de armas tepanecas", *Arqueología Mexicana*, pp. 70-75

CÓDICE AZCATITLAN (1995): *Códice Azcatitlan/Codex Azcatitlan*. Edición facsimilar (estudio y comentarios de Michael Graulich). Biblioteca Nacional de Francia y la Sociedad de Americanistas, París.

CÓDICE BERLIN NÚM. 4 (2004): *Códice Berlin núm. 4*. Véase *Grupo Ixbuatepec*.

CÓDICE COZCATZIN (2004): *Códice Cozcatzin*. Véase *Grupo Ixbuatepec*.

CÓDICE CHAVERO (2004): *Códice Chavero*. Véase *Grupo Ixbuatepec*.

CÓDICE IXHUATEPEC (2004): *Códice Ixhuatepec*. Véase *Grupo Ixbuatepec*.

CÓDICE TECHIALOYAN GARCÍA GRANADOS (1992): *Códice Techialoyan García Granados*. Edición facsimilar (estudio y comentarios de Xavier Noguez y Rosaura Hernández). Gobierno del Estado de México, El Colegio Mexiquense, México.

CARRASCO, P. (1996): *Estructura político-territorial del Imperio Tenochca. La triple Alianza de Tenochtitlan, Tezcoco y Tlacopan*. El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, Mexico.

CRÓNICA MEXICAYOTL (1992): *Crónica Mexicayotl*. Universidad Nacional Autónoma de México.

CULTURA Y DERECHOS DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS DE MÉXICO (1997): *Cultura y derechos de los pueblos indígenas de México*. Catálogo documental. Secretaría de Gobernación y Archivo General de la Nación, México.

FERNÁNDEZ DE RECAS, G. (1961): *Cacicazgos y nobiliario indígena de la Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

GENEALOGÍA DE LA FAMILIA MENDOZA MOCTEZUMA (1997): *Genealogía de la familia Mendoza Moctezuma*. Véase *Cultura y derechos*.

GRAULICH, M. (1995): Véase *Códice Azcatitlan*.

GRUPO IXHUATEPEC (2004): *Los códigos de Ixhuatepec. Un testimonio pictográfico de dos siglos de conflicto agrario*. (Versión electrónica). CIESAS, Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas, México.

IXTLILXOCHITL, F. (1975): *Obras Históricas*, 2 Vols., UNAM, México.

LÓPEZ MORA, R (2005): "El cacicazgo de Diego de Mendoza Austria y Moctezuma". *El cacicazgo en Nueva España y Filipinas*, pp. 203-287, Margarita Menegus Bornemann y Rodolfo Aguirre Salvador (eds.). Centro de Estudios sobre la

Universidad, UNAM y Plaza y Valdés editores, México.

NAVARRETE, F. (2004): "The hidden codes of the Codex Azcatitlan". *Res* 45: pp. 144-160.

NOGUEZ, X. (1992): Véase *Códice Techialoyan García Granados*.

OUDIJK, M. Y CASTAÑEDA DE LA PAZ, M. (en prensa): "La colección de manuscritos de Boturini: una mirada desde el siglo XXI". Museo de la Basílica de la Guadalupe, México.

PÉREZ-ROCHA, E. y TENA, R. (2000): *La nobleza indígena del centro de México después de la conquista*. INAH, México.

ROBERTSON, D. (1994): *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*. Yale University Press, New Haven.

SANTAMARINA, C. (2006): *El sistema de dominación tepaneca: el imperio tepaneca*. Fundación Universitaria Española, Madrid.

SAUERWEIN, A. (1998): "Autenticidad de los glifos toponímicos del "Círculo del tepanecayotl" del Códice Techialoyan García Granados". *De tlacuilos y escribanos*: pp. 69-98, Xavier Noguez y Stephanie Wood (eds.). El Colegio de Michoacan y el Colegio Mexiquense, México.

TIRA DE LA PEREGRINACIÓN (1964): "Tira de la Peregrinación o Código Boturini". *Antigüedades de México*, Vol. II: pp. 7-29. Basada en la recopilación de Lord Kingsborough. Comentarios de José Corona Nuñez. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.

TÍTULO DE SANTA ISABEL TOLA (2004): Véase *Grupo Ixbuatepec*.

VALERO, A. R. (2004): Véase *Grupo Ixbuatepec*.

VALLE, P. (2000): *Ordenanza del Señor Cuauhtémoc*. Gobierno del Distrito Federal, México.

WOOD, S. (1989): "D. Diego García de Mendoza Moctezuma. A Techialoyan Mastermind?". *Estudios de Cultura nahuatl*, n.º 19: pp. 245-268.

(1998): "El problema de la historicidad de los títulos y los códigos techialoyan". *De tlacuilos y escribanos*, pp. 167-221. Xavier Noguez y Stephanie Wood (eds.). El Colegio de México y el Colegio Mexiquense, México.

b) Fuentes de archivo

Archivo General de la Nación (AGN)

Tierras, 1593, exp. 1

Tierras, Vol. 2692, 2a. parte, exp. 19 [exp. 40]

Tierras, Vol. 1586, exp. 1

Tierras, Vol. 2354, exp. 1

Mapoteca, núm. del catálogo 1.126

Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH)

Archivo Histórico, Colección Antigua núm. 196

Archivo Histórico, Colección Antigua núm. 223

Archivo Ducal de Alba (ADA)

Carpeta 238, leg. 2, doc. 45 y doc. 57

Julián P. Gómez Augier
Mario A. Caria
Instituto de Geociencias y Medio
Ambiente (INGEMA) - CONICET
Universidad Nacional de Tucumán

La simbología prehispánica e histórica del Noroeste Argentino y su relación con los cambios paleoambientales

Pre-hispanic and historical
simbology of Northwestern
Argentina and its connection with

Resumen

Se vincula el estudio de los cambios del ambiente en el pasado con aquellos operados en los sistemas simbólicos y de creencias observables a través del registro arqueológico y geológico. Esta perspectiva constituye una nueva línea de análisis que no ha sido tomada en cuenta en los estudios paleoambientales y de orden simbólico en la región árida del Noroeste Argentino.

Palabras clave: cambio ambiental, sistemas simbólicos, región árida, Noroeste Argentino.

Abstract

Past environmental changes and symbolic system modification studies, visible through archaeological and geological records, are entailed. This perspective is a new analysis approach that has not been taken into account previously for symbolic and palaeoenvironmental researches in the arid region of Northwestern Argentina.

Keywords: Environmental change, symbolic system, arid region, Northwestern Argentina.

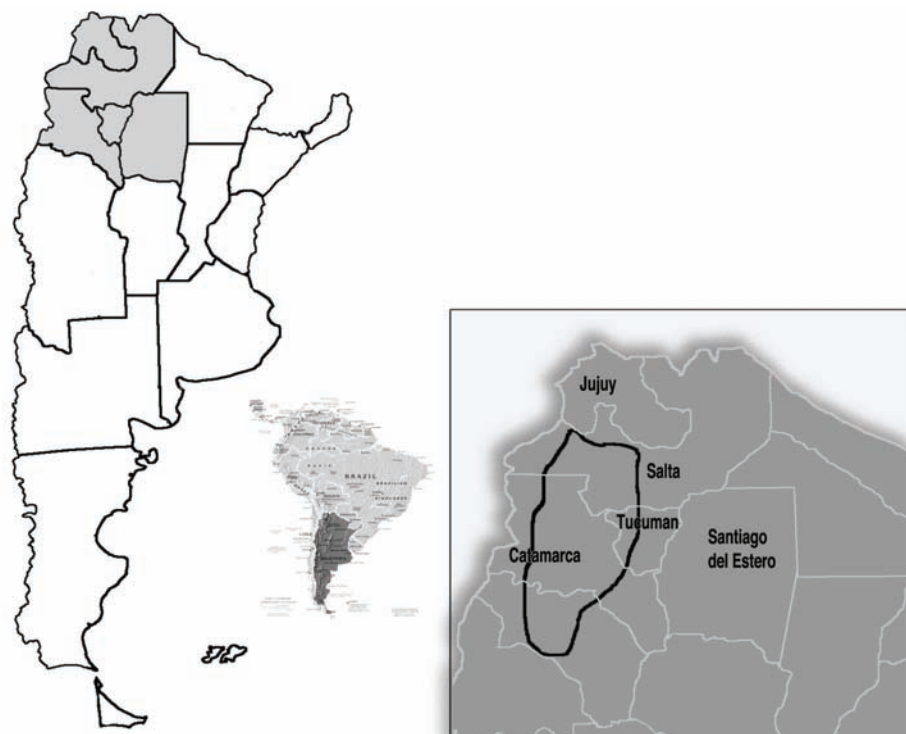


Figura 1: Mapa de la región árida del Noroeste Argentino

I. Introducción

La cosmovisión incluye los esquemas mentales que rigen la relación entre el hombre y la naturaleza y permite generar explicaciones acerca de la forma en que ella es percibida y de los cambios que experimenta. Incluye asimismo la esfera simbólica y su correlato social junto con las manifestaciones artísticas, estilísticas y rituales derivadas, las que se ven reflejadas en los estilos iconográficos y en el manejo del espacio, en sus manifestaciones arquitectónicas, productivas y de circulación.

Así, es posible pensar que el estudio del significado y cambio de la cosmovisión, en sus manifestaciones materiales, podría proveer de elementos que permitan correlacionarlos con cambios observados en el registro paleoambiental, en tanto la cosmovisión es reflejo de la percepción de la naturaleza. Debido a esta relación, los cambios ambientales funcionarían como disparadores en la transformación de la cosmovisión. Por ello, el objetivo de este trabajo es mostrar que a partir del análisis de dos mani-

festaciones de esta cosmovisión como son la iconografía y el espacio ritual prehispánico del Noroeste Argentino (NOA), es posible visualizar cambios en el medioambiente regional durante el pasado.

Teniendo en cuenta este objetivo, este trabajo constituye una propuesta para articular lo cultural con lo ecológico en la investigación del pasado, que lejos de ser enfoques antagónicos creemos resultan complementarios: el científico o “duro”, que involucra la reconstrucción y estudio de los ambientes del pasado con aquel otro más complejo y especulativo o “blando” que aborda el universo de lo simbólico, lo religioso y lo mental. Consideramos que este acercamiento “holístico” al estudio de nuestro pasado puede generar alternativas para el análisis y comprensión de la problemática del cambio cultural.

En síntesis, creemos que es posible vincular el estudio de los cambios del ambiente en el pasado con aquellos operados en los sistemas simbólicos y de creencias observables a través del registro arqueológico y geológico. Esta perspectiva constituye una nueva línea

de análisis que no ha sido tenida en cuenta previamente en los estudios paleoambientales y de orden simbólico para la región.

II. La región árida del Noroeste Argentino

Comprende partes de las provincias de Tucumán, Catamarca y La Rioja (Noroeste de Argentina) y abarca un sector amplio de los valles intermontanos localizados entre la llanura y el borde oriental de la Puna de estas provincias (fig.1). El área presenta características notables desde el punto de vista biogeográfico, con ambientes altamente contrastados que van desde los bosques secos en el oriente, pasando por la selva húmeda y los valles de altura, hasta los ambientes desérticos preandinos en el extremo occidental. Los amplios rangos de altura existentes posibilitan una marcada zonación biótica vertical. Estas características le confieren a la región una gran sensibilidad ambiental ante modificaciones en el clima regional (Gómez Augier et. al., 2008a).

Metodología de trabajo

Para este trabajo se utilizó información paleoambiental previamente publicada y otra especialmente obtenida para el mismo; la información analizada se obtuvo de una secuencia de muestreos que involucraron sitios arqueológicos y perfiles geológicos en sectores representativos desde el punto de vista ambiental para el área de estudio.

Proxy paleoedáficos, paleogeomorfológicos, sedimentológicos y de microfósiles se combinaron conjuntamente con la información arqueológica e histórica para construir una caracterización paleoambiental durante los diferentes momentos del desarrollo cultural del área. Los muestreos y descripciones de suelos fueron realizados en los parajes y sitios arqueológicos de Ticucho y Acequia (Cuenca Tapia-Trancas), El Tolar y El Infiernillo (valle intermontano de Tafí) y El Bañado y Encalilla (valle seco de Santa María).

Paralelamente se realizó un análisis de la iconografía de los grupos prehispánicos asentados en el área. Este análisis puso especial atención en aquellos elementos y motivos previamente asociados en la literatura arqueológica, etnohistórica y folklórica, con fenómenos de orden ambiental (agua, lluvia, tormentas, sol, rayos, viento, nubes, etc.), y esto sirvió para establecer relaciones entre símbolos y significados en perspectiva histórica en relación a la temática ambiental. Además, se analizaron soportes, contextos de procedencia, lugares de emplazamiento y posibles ceremonias y cultos asociados a estos símbolos, buscando entrever elementos indicadores de cambio en la cosmovisión debido a modificaciones en las variables ambientales. Finalmente, se articuló el marco paleoambiental, previamente establecido por nosotros, con los procesos de transformación operados a nivel simbólico.

Aspectos paleoambientales identificados para el área de estudio

Los datos para el área árida de la provincia de Tucumán y alrededores se corresponden en líneas generales con la tendencia general climática observada para otras regiones del NOA y de los

Andes Centrales. Muchas de las fluctuaciones ambientales detectadas para esta región, en el pasado y en el presente, responden a cambios y alteraciones en el sistema de circulación océano-atmosférico imperante (Stine, 1998). Entre las manifestaciones más visibles en el registro paleoambiental que pueden ser rastreadas, reconocidas y correlacionadas en diferentes regiones del globo, entre ellas el Noroeste Argentino, se encuentran algunas como “El Período Húmedo del Holoceno Tardío”, “La Anomalía Medieval Cálida” y “La Pequeña Edad del Hielo”.

El Bosque Seco Oriental

Para el Bosque Seco Oriental, la ocupación humana reconoce una antigüedad de al menos 3.500 años. Desde el 3500 AP y hasta el año 1000 AP, los grupos humanos allí asentados exhibieron una economía cazadora-recolectora con práctica agrícola complementaria y ocuparon asentamientos pequeños de carácter semisedentario localizados preferentemente en lomadas (glacés) y terrazas fluviales (Caria, 2007).

Información palinológica y edafológica obtenida para el área mostró que en este lapso –con anterioridad al año 1000 AP– la misma estuvo caracterizada por un ambiente de condiciones húmedas y cálidas como se infiere del espectro polínico mayoritariamente perteneciente a especies arbóreas tales como *Schinus*, *Prosopis* y *Acacia*, vegetación arbustiva y herbácea (*Poaceae* y *Cyperaceae*) y a esporas monoletes y triletes (Caria y Garralla, 2003; Caria, 2004, 2007).

Hacia el año 1000 AP, la información paleoambiental sugiere un cambio importante en las condiciones ambientales respecto al momento anterior (Sitio Ticucho D). Así, los taxas característicos de ambientes húmedos son reemplazados por otros propios de regiones áridas y frías, principalmente vegetación arbustiva y xerófila. La alta concentración de loess en las capas correspondientes a este momento enfatiza la idea del desarrollo de condiciones ambientales más secas y frías respecto al momento anterior (Caria y Garralla 2003; Caria, 2004). En coincidencia con este cambio ambiental hacia el año 1000 AP, el registro arqueológico muestra una marcada influencia de grupos provenientes de los

valles desérticos ubicados al occidente (Santa María-Calchaquí). Estos grupos, de mayor complejidad socio-política ocuparon gran parte del área, adaptando la configuración de sus asentamientos a las características particulares de este nuevo ambiente.

El establecimiento de estos nuevos grupos parece sustentarse en consonancia con este cambio ambiental en la necesidad de la explotación directa de los recursos del bosque que habrían disminuido en el valle de Santa María. Trabajos recientes corroboraron la existencia de amplias redes de circulación de bienes (obsidiana) que vinculan esta área, a través del tráfico caravanero, con espacios localizados en lugares tan alejados como la puna meridional en la Provincia de Catamarca (Caria et al., 2009). Esta interacción, a través del intercambio y reciprocidad con ambientes vecinos, constituye una estrategia efectiva para minimizar el “riesgo” ante situaciones de estrés ambiental (Veth, 1993).

Explotación directa a través del establecimiento de “colonias” fuera del área nuclear, e intercambio y reciprocidad con grupos establecidos en ambientes próximos, pueden pensarse como estrategias destinadas a superar los inconvenientes derivados de un medioambiente cambiante (Gómez Augier et al., 2008a).

El Valle de Tafí

Para el Valle de Tafí observamos una ajustada correlación entre cambios ambientales y ocupación humana para los últimos 3.000 años. Al igual que en gran parte de los Andes Meridionales, el surgimiento y establecimiento de sociedades aldeanas de base agrícola en Tafí parece estar vinculado al mejoramiento climático. El “Período Húmedo del Holoceno Tardío”, que se extiende entre aproximadamente 3000 AP y el 1200 AP, adquiere especial relevancia por su relación con la expansión de estos grupos en el ámbito regional. Particularmente ilustrativo de esta relación entre mejoramiento climático y expansión agrícola es la presencia de un paleosuelo datado en 2480 ± 110 AP en el contexto agrario del sitio El Tolar (Sampietro, 2002).

Para el Formativo en el sitio Quebrada del río de Los Corrales “paleoambiental data available for the region, suggest generalized humid conditions,

more appropriated for plant cultivation than those presents today. The existence of great quantity of diatoms in sediments corresponding with those layers rich in phytoliths, hold the idea of this humid period since no irrigation structures has been detected for the site up to the present” (Gómez Augier et. al., 2008: 64b).

Un perfil palinológico asociado al área mostró que desde el 2000 ± 50 AP y al menos hasta el 875 ± 20 AP se encuentra presente polen de especies típicas del bosque montano subtropical, sugiriendo un cambio en las condiciones frías y secas de la base del perfil –datadas antes del 2000 AP– por otras mas húmedas (Garralla, 1999). Existe aquí una discrepancia entre los datos obtenidos para el Valle de Tafí, lo que podría deberse a las diferencias topográficas que inciden, e incidieron en el establecimiento y las características de las comunidades de plantas y animales que pudieron colonizar esos ambientes a lo largo del tiempo (Gómez Augier et. al., 2008a).

A partir del 1200 AP y hasta la actualidad, en el valle de Tafí, el perfil polínico arroja una dominancia de las especies herbáceas en detrimento de las arbóreas y arbustivas sugiriendo una disminución de humedad respecto al período anterior. Esta situación ambiental podría estar vinculada al abandono del Valle por parte de los grupos “Tafí” al impactar negativamente en los sistemas de cultivo (andenes). El registro arqueológico muestra que el Valle sólo vuelve a ser ocupado en forma efectiva a partir del año 800-700 AP por grupos procedentes del Valle de Santa María.

El Valle de Santa María

Desde el año 4000 AP, hasta el 2500 AP aproximadamente, el Valle habría experimentado condiciones de mayor aridez como se deduce de la formación de costras calcáreas sobre artefactos líticos arqueológicos, en equilibrio con condiciones climáticas como las actuales (García Saleme y Durango, 1985). Posteriormente, la presencia de una capa de arenas ricas en materia orgánica en las terrazas de ambas márgenes del río homónimo, datada en 2190 ± 530 AP, confirmaría que el Período Húmedo del Holoceno Tardío (más benigno) alcanzó los valles áridos del oeste (Strecker, 1987).

En el Valle de Santa María las condiciones de aridez habrían comenzado a manifestarse a partir del 1200 AP (coincidente con el Período Medieval Cálido), intensificándose en las centurias siguientes, de acuerdo a la descripción y fechados efectuados por Strecker (1987) en sedimentos de la margen izquierda del río Santa María, en cercanías de la localidad de El Bañado. El incremento de esta aridez habría ocasionado un drástico cambio en la forma de organización sociopolítica y en la esfera económica para el Valle. Surgen así complejas jefaturas que reemplazan las antiguas aldeas familiares, al tiempo que desarrollan un manejo más intensivo de agua y suelo orientado a la producción agrícola a gran escala. Estos cambios han quedado reflejados en el patrón de asentamiento para poblados y tierras de cultivo (Gómez Augier et. al., 2008a).

La ocupación imperial incaica primero (siglo XV) y la conquista española luego (siglo XVI) interrumpieron definitivamente el desarrollo cultural de los pueblos originarios que sufrieron el desarraigo y la ocupación de sus tierras a manos de los invasores.

Un clima árido-semiárido estacionalmente contrastado, materiales superficiales altamente susceptibles a la remoción por el viento y el agua, pérdida o acentuada disminución de la cobertura vegetal natural a causa del desmonte o actividades extractivas diversas, sobrepastoreo, manejo incorrecto del suelo y el agua a lo largo de varias centurias de ocupación, sumados al desconocimiento del funcionamiento de las variables ambientales propias de este ecosistema, generaron un deterioro progresivo en la vegetación y en los suelos del Valle de Santa María (Gómez Augier y Collantes, 2006).

Un perfil analizado y datado en cercanías de la localidad de Amaicha del Valle (sitio Encalilla) corrobora la situación antes descrita y aporta a este cuadro de deterioro antropogénico el registro de la ocurrencia para el área de La Pequeña Edad del Hielo, la que habría acentuado el proceso de desertificación en el Valle (Gómez Augier et. al., 2008). La misma ha sido fechada 165 ± 15 AP ya casi en el techo del perfil coincidentemente con la disminución progresiva en las condiciones de humedad

como se infiere de los materiales de sus depósitos, hasta alcanzar una morfología dunaria en superficie que en la actualidad cubre parcialmente los remanentes de un antiguo bosque de algarrobo (prosopis) (Gómez Augier et. al., 2008a). Actualmente el Valle presenta un severo cuadro de deterioro ambiental resultado de un manejo incorrecto de suelos, agua y vegetación a lo que se ha agregado un incipiente aumento en las condiciones de aridez producto del calentamiento global (Gómez Augier y Collantes, 2006).

Los Valles áridos de La Rioja y Catamarca

González (1998) ha vinculado el colapso de la entidad sociocultural Aguada con modificaciones en el clima regional hacia aproximadamente el 800 AC. Estos cambios habrían impactado negativamente en el sistema socioeconómico –principalmente los sistemas hidráulicos– que sustentaba las manifestaciones a nivel de superestructura y que daban coherencia espacial a la entidad. De acuerdo a González este colapso sería correlacionable con eventos similares para otras regiones del NOA y los Andes centrales, y podrían estar causados por un evento como la Anomalía Medieval Cálida (esto quedaría por ser establecido).

El caso de Aguada resulta interesante para ilustrar la magnitud de los eventos de cambio climático que pueden haber operado en la región durante el pasado.

Aguada ha sido definida en el pasado, junto con Ciénaga, como “Cultura de los Barreales” en virtud de la localización más frecuente de los vestigios de sus asentamientos. Analizando los barreales, se puede deducir el reemplazo de una morfogénesis de acumulación responsable de la instalación del depósito por una morfogénesis actual de erosión que conduce a la destrucción de los mismos por acción de las aguas corrientes y de lluvias y, por ende, el consiguiente deterioro de las instalaciones prehispánicas existentes sobre ellos. Esto puede corroborarse del examen de diversos sitios arqueológicos. El cambio de un sistema morfogenético por otro es factible asignarlo a un cambio climático (Sayago, 1982).

Hacia el año 800 AP, las condiciones ambientales mejoran sensiblemente y los cambios operados en la estructura social y productiva favorecen ahora un crecimiento demográfico sostenido. Al igual que en el resto del área, surgen verdaderos poblados de características semiurbanas y conflictos entre los grupos, que se manifiestan a través de la existencia de grandes asentamientos fortificados en los cerros y en el acceso a quebradas y gargantas para el control del agua y la tierra (Pucarás). Asimismo, pueden observarse enormes necrópolis para la inhumación de infantes, quizás como consecuencia de estos mismos conflictos (Gómez Augier et. al., 2008a).

III. La magia y la religión en el contexto de las fuerzas sobrenaturales

De acuerdo a Hoebel y Weaber (1985) la religión y la magia son conceptos basados en la forma en que el individuo se comporta en relación con las fuerzas sobrenaturales en las que cree. Constituyen dos formas de la objetivación externa de las creencias. La distinción entre ambas reside en la valoración de las fuerzas motivadoras que se hallan detrás de lo sobrenatural. ¿Está el individuo subordinado al capricho y la voluntad de los seres sobrenaturales? Si la respuesta es afirmativa, las relaciones del individuo con estos seres serán de naturaleza religiosa. ¿Puede el individuo, en determinadas circunstancias, controlar y dominar las fuerzas sobrenaturales? Si la respuesta es afirmativa, las relaciones entre el individuo y lo sobrenatural serán de naturaleza mágica.

Lo que distingue a la religión de la magia no es la bondad de una o la maldad de la otra, sino el estado mental del creyente y sus comportamientos correspondientes. Ésta es la diferenciación que estableció Frazer (2006). En el estado mental religioso, el individuo reconoce la superioridad de los poderes sobrenaturales de cuyas acciones depende su bienestar. La actitud del creyente es principalmente de sumisión y respeto. La conducta seguida es de súplica, petición y apaciguamiento mediante la oración, las ofrendas y los sacrificios.

La diferencia entre estos dos enfo-

ques (magia y religión) de lo sobrenatural tiene tremendas consecuencias sociales. El énfasis religioso en el sobrenaturalismo conduce a la subordinación del pueblo a los dioses y al poder de los funcionarios del culto: el chamán y el sacerdote. Algunas religiones organizadas emplean siempre una cierta cantidad de magia en sus rituales.

Los símbolos del agua en el Noroeste Argentino árido

Reyes (2008) sostiene que la simbólica del agua plantea niveles de identificación e interpretación. La "identificación" de los símbolos nos permite reconocer alusiones a ella –desde referencias evidentes y universales como las ondas de un río o laguna, las gotas de la lluvia o los animales acuáticos–, hasta expresiones más complejas como la cruz en la tradición andina o el dios Tlaloc en la antigua iconografía náhuatl. En cuanto a la "interpretación" del sentido que en cada caso tienen estas alusiones al agua, nos encontramos con una serie de niveles de análisis, que van desde casos simples hasta situaciones más complejas que requieren un conocimiento de los mitos, los valores u otras circunstancias ideológicas. Así un primer nivel de análisis sería la referencia al agua como invocación, conjuro o esperanza de riego en los pueblos agricultores para quienes el agua es una expectativa constante y, particularmente, en culturas de regiones áridas o semiáridas, como las del Noroeste Argentino. Un segundo nivel es la referencia al agua que remite a los orígenes cósmicos, que se abre a significados ontológicos, antropológicos y teológicos (Reyes, 2008). En este trabajo, el análisis se enfocará en el primero de estos niveles.

Símbolos asociados al agua y a la atmósfera

Los símbolos asociados al agua y a la atmósfera que hemos podido identificar para los pueblos que ocuparon la región árida del NOA abarcan motivos abstractos y figurativos como la cruz, el suri, los batracios y los ofidios, entre los más recurrentes y significativos. Estos símbolos pueden presentarse solos o combinados entre ellos o con otros símbolos o motivos. Una variedad de soportes y

artefactos han sido utilizados para plasmarlos: urnas, vasos, vasijas, petroglifos, placas y campanas de metal, entre otros. Los contextos arqueológicos e históricos donde han sido utilizados incluyen "huacas" y centros ceremoniales, andenes y campos de cultivos, enterratorios, espacios domésticos y otros destinados a la celebración de festividades.

La cruz. Uno de los símbolos más recurrentes temporal y espacialmente asociados al agua y a la atmósfera es el de la cruz. Su utilización como símbolo ligado a estos elementos en el continente americano es bien conocida y se encuentra relacionado a deidades como Quetzalcoatl, Tláloc, Atticci, Viracocha, Huayrapuca, Gucumaz, Ahulneb, Huracán, Cuculcán y Catequil, entre otros, ya sea como su atributo, emblema o símbolo de la divinidad misma. Este símbolo ha tenido una serie de significados en diferentes partes del continente, dependiendo del pueblo y del momento; no obstante el común denominador ha sido su vínculo al elemento agua. En América Central fue insignia de los dioses del aire y figuró como un emblema acuático, representaba a las nubes que traían a la lluvia. Símbolo acuático para los pueblos Aymaras, se volvió astrolátrico cuando dominó la Inca; transformándose en símbolo atmosférico combinado de doble valor acuático y luminoso. La cruz, en términos arqueológicos, puede denominarse símbolo atmosférico, emblema de las nubes, de los vientos y de los fenómenos meteorológicos producidos por la acción del sol que producen lluvia. La cruz aparece portada por los dioses del aire y los mitos de la atmósfera, llevándola como cetro, emblema, insignia o adorno en sus manos, pecho o en sus flotantes y sutiles vestiduras (Quiroga, 1942).

En el NOA la cruz constituye un emblema sintético o símbolo figurativo de los fenómenos atmosféricos que producen la lluvia. Este símbolo aparece representado con gran recurrencia para culturas del Período Tardío del Noroeste Argentino, principalmente en la alfarería funeraria de las culturas prehispánicas del Valle de Santa María. La figura antropozoomorfa de las urnas funerarias puede interpretarse como una representación simbólica de la tormenta o tempestad con todos sus atributos, donde la cruz se encuentra representada junto

a otros símbolos acuáticos y atmosféricos reafirmando su significado. Un caso interesante de la vigencia de estos significados para tiempos poscontacto es el de las cruces colocadas sobre pirlas o trojes para el almacenamiento de las cosechas y que han sido documentadas para numerosos lugares de los valles del NOA. En este caso, las cruces se encontrarían sustituyendo a los menhires prehispánicos como símbolos protectores de las cosechas y como elemento propiciatorio de la lluvia. Dicho de otro modo, la cruz sobre las pirlas equivalía a un amuleto protector confundiendo en el espíritu del poblador el valor cristiano con el valor pagano del símbolo (Quiroga, 1942).

La serpiente. El rayo ha sido frecuentemente representado mediante líneas quebradas y flechas, pero principalmente a través de las serpientes. La idea de agua es inseparable de la figuración ofídica y se encuentra, generalmente, combinada con otros símbolos de carácter atmosféricos como los batracios con los que suele confundirse en su carácter figurativo (e. g., la figura de la cabeza es igual para ambos) y el suri que combinados representan la nube y el rayo en abierta manifestación al preludio de una tormenta (Lafone Quevedo, 1900).

El suri. Los pueblos americanos han adorado a las aves como seres que viven en el aire, en la atmósfera, por lo que han incluido a muchos pájaros en la categoría de dioses atmosféricos y mensajeros del mundo de arriba. Es frecuente la analogía establecida entre ave y nube, la que para los pueblos nativos se constituían en hechos reales y no simple coincidencias. En los valles áridos del NOA el suri (*Pterocnemis pennata*) es “el pájaro de la tormenta o la nube, que lleva el agua en su seno y cuyo pico lanza el rayo” (Quiroga, 1942: 146), lo que ha quedado reflejado en la iconografía arqueológica, en los mitos y en el folclore. Hasta el día de hoy el suri es el anunciador de la lluvia. Esta relación no parece casual y debe buscarse sin dudas en la etología de este animal. La estación húmeda en el Noroeste Argentino coincide con su período reproductivo, lo que genera cambios en el comportamiento que son observados por la gente que le atribuye por asociación el poder de llamar a la lluvia (Gustavo Namen, comunicación personal, 2008).

Un hecho interesante lo constituye el hallazgo de restos de huevos de suri colocados sobre “urnas” funerarias típicas del Período Tardío del NOA a modo de ofrendas. Numerosos contextos excavados de este tipo han puesto en evidencia esta práctica a tal punto que el hallazgo de los mismos se ha transformado en un indicador confiable para establecer cronología relativa para el área (Andrés Izeta, comunicación personal, 2008).

Durante el Período Tardío y hasta tiempos históricos es conocida la utilización de plumas de aves y “varillas emplumadas” en ceremonias y ritos asociados a la lluvia, el trueno y el rayo. Como la parte representa al todo, la utilización de varillas con plumas se utilizaba como alusión a las nubes que traen la lluvia. Así las plumas eran tenidas como eficaces amuletos para la protección de las cosechas y contra la seca, la piedra y el granizo. Guarda relación con estas creencias la conocida “Fiesta del Chiqui” que se realizaba hasta tiempos históricos para conjurar la seca cuando esta se hacía prolongada en los valles áridos del NOA. Esta festividad guarda claras reminiscencias con un antiguo ritual prehispánico asociado a las deidades propiciatorias de la lluvia. En ella se sacrificaban animales, “excepto el suri”, en reemplazo de víctimas humanas mientras se batían latas a modo de “campanas” para llamar al trueno por simpatía.

El sapo. En el NOA, como en otras regiones de la Argentina y de América, el sapo aparece íntimamente vinculado al fenómeno de la lluvia y se le atribuye la virtud de hacer llover por acción propia, atrayendo bajo ciertas circunstancias a las nubes.

El sapo es seguramente uno de los símbolos con que se representa a los fenómenos de la tormenta, la lluvia misma o la piedra o granizo por ser sólidos (Quiroga, 1942: 229). Aparece con relativa abundancia en la iconografía tanto de los pueblos del Período Formativo como en los del Tardío, aunque la forma en que se lo representa varía considerablemente para un momento y para otro. Así, es frecuente encontrarlo modelado en forma de apéndices plásticos –en forma más o menos naturalista– adosados a recipientes de cerámica, o formando piezas completas como vasos

o pequeñas vasijas en culturas como Candelaria o Aguada. Es común en Candelaria encontrarlo modelado en bordes de recipientes en una postura que parecería indicar que el mismo desearía introducirse en su interior o que aquél debería ser llenado con agua. Durante el Tardío, en cambio, se encuentra representado en forma más abstracta con un alto grado de convencionalismo formal y compartiendo atributos con las serpientes, principalmente, pero también con suris y con saurios. Generalmente se halla pintado y ocupando campos completos en la decoración o compartiéndolos con otros signos considerados atmosféricos en urnas y pucos.

Al igual que en el caso del suri, es común encontrarlo con cruces pintadas sobre su lomo, lo que refuerza la idea de su carácter acuático y lo vincula además a prácticas y ceremonias destinadas a hacer llover o conjurar el granizo en las que es utilizado conjuntamente con la cruz hasta la actualidad.

Así, “cuando en Calchaquí la seca se prolonga y la naturaleza comienza a languidecer bajo la acción enervante del calor, remuévense las piedras contiguas a las vertientes y manantiales y no bien se da con un sapo debajo de ellas, tómase al animal (...) y se le estaquea en el suelo, con el vientre abultado para arriba, a fin de que le abra el sol canicular, castigándosele con un gajo de ortiga o rupachico a fin de que precipite el cambio meteorológico. Entonces es cuando se dice que el fetiche crucificado y castigado implora el auxilio de las nubes, produciéndose la lluvia, con la que ya obtiene su liberación” (Quiroga, 1942: 222-223).

Espirales y otros símbolos. Otros símbolos asociados al agua y a la atmósfera son las denominadas espirales, “S” invertidas y “tocos”. Las dos primeras han sido interpretadas como alusiones al ruido del trueno y aparecen representadas sobre urnas, pucos, petroglifos e instrumentos de metal como “campanas” y discos de bronce de carácter ritual casi siempre en combinación con cruces y otros símbolos alusivos al agua. Algunas estatuillas antropomorfas huecas que los portan, producen notas graves y agudas cuando se soplan, y de acuerdo a datos etnohistóricos servirían para llamar al trueno por simpatía entre los calchaquíes (Techo, cita en

Quiroga, 1942: 171). Los “tocos”, menos frecuentes y ligados a tradiciones religiosas peruanas, son el símbolo de Tocapo Viracocha, una de las tres personas del Dios de las Aguas. En forma similar es frecuente encontrar representados “ojos Imaymanas” como símbolos de la fertilidad del suelo o gérmenes vitales los que se colocan junto a otros símbolos como el del suri o en forma aislada en alusión al agua de lluvia como fuente de vida (Lafone Quevedo, 1900).

IV. El cambio de los símbolos a través del tiempo

El Formativo

Durante este período (3000-1100 años AP) se da el surgimiento y desarrollo de las sociedades agrícolas en el Noroeste Argentino. Para este período el esquema de creencias gira en torno a deidades relacionadas, principalmente, con el sol y la tierra y existe una diferenciación importante con las manifestadas previamente por los grupos de cazadores y recolectores.

La iconografía muestra como temáticas recurrentes las figuras del “felino”, “el sacrificador” y el “dios de los báculos” o el “personaje de los cetros”, todas representaciones ligadas a un antiguo culto solar de raigambre Sur Andina. Los recursos estilísticos usados se muestran convencionalizados y sugieren participación en la misma esfera simbólica de Tiwanaku (González, 1997; Scattolin, 2006; Kligmann y Díaz Pais, 2007). El arte es esencialmente figurativo y simbólico en todas sus variantes estilísticas, con un repertorio iconográfico variado debido a la constante combinación de elementos tanto realistas como fantásticos cargados de simbolismos religiosos (Kligmann y Díaz Pais, 2007: 51).

Muchas de las representaciones fantásticas se realizaron bajo efectos de sustancias psicoactivas (alucinógenos), principalmente el cevill (*Anadenanthera colubrina*), administradas mediante el uso de pipas o tabletas y tubos para inhalar, en las ceremonias y rituales, tendientes a inducir el trance en los chamanes (Llamazares y Martínez Sarasola, 2006). La representación del felino, el uso del cevill, los discos de bronce y los

sacrificios humanos se han asociado tradicionalmente al culto solar. También se destacan para este período la existencia de verdaderos “centros ceremoniales” con características como las estructuras ceremoniales con plataformas y el típico diseño en “U” de innegable filiación andina temprana.

Hacia final de este período la iconografía evidencia una desestructuración y el cambio abrupto de temas y símbolos plasmados hasta este momento, los que son reemplazados por un repertorio nuevo y diferente. Estos cambios en la iconografía estarían mostrando profundas modificaciones en la cosmovisión coincidentes con alteraciones sustanciales e igualmente abruptas a nivel paleoambiental en la región. Estas alteraciones muestran un cambio de las condiciones húmedas, propias del Formativo, hacia la aridez característica del Tardío (Strecker, 1987; Sayago et. al., 2001).

El Tardío

El Tardío se diferencia del período anterior “por un fuerte crecimiento demográfico y por la aparición de sociedades pujantes que poseían territorios bien controlados y defendidos desde los pukara (...). La agricultura por irrigación, el control de los recursos y una explotación ganadera intensiva, así como relaciones desiguales en la organización del trabajo y la distribución y consumo de bienes” (Tarragó, 2000: 259-260). Este período puede ubicarse temporalmente entre los 1100-550 años AP.

La iconografía muestra ahora un cambio radical en los temas representados al igual que las técnicas, los artefactos y las superficies escogidas para realizarlos. Las representaciones antropomorfas ligadas a las figuras del suri, los ofidios, los batracios y los signos cruciformes son temas casi excluyentes en la representación para este período. Predominan como recipientes las vasijas de tipo efigie, las urnas y los pucos. Este cambio en la iconografía puede interpretarse como un reemplazo en el Panteón de Deidades principales para este momento. La religiosidad parece moverse así de un culto principalmente solar a otro con foco en el agua y los fenómenos atmosféricos asociados a ella, como el rayo, las nubes, el trueno y la tormenta. Las creencias giran ahora

en torno a “Deidades Propiciatorias de la Lluvia” –en sintonía con las necesidades derivadas de la creciente escasez de agua– y sólo circunstancialmente a temas de índole solar.

En este contexto, para Quiroga (1942: 127) las llamadas “urnas funerarias” santamarianas deberían ser interpretadas como vasos votivos para sacrificios propiciatorios a las divinidades atmosféricas: “no son pues propiamente hablando, urnas cinerarias, sino vasos votivos o vasos ceremoniales, mediante los cuales se conjuraría la seca o se propiciaría a los dioses benéficos (...) para que hicieran llover sobre la tierra sedienta”. Para este autor, la iconografía de estas urnas representa a la divinidad atmosférica de la tormenta con todos sus atributos meteorológicos, todos los símbolos reproducidos en ella son acuáticos o atmosféricos (el suri, los ofidios, las cruces, las espirales, las líneas quebradas, los batracios, etc.).

Otra diferencia importante respecto al período anterior es que, a excepción del alcohol (en forma de aloja), prácticamente no han sido documentados, ni arqueológica ni etnográficamente, casos de utilización de sustancias psicoactivas, mucho menos la del cevill, que como vimos se encontraba fuertemente ligado al culto solar. Para este momento el trance chamánico parece ser inducido a partir de la danza, la música y la percusión repetitiva como se desprende del análisis de murales y representaciones plásticas (utilización de “campanas” o tan-tanes de bronce) (Lafone Quevedo, 1900; González, 2004), dirigidas a propiciar la lluvia.

También se percibe una escasa presencia de estructuras ceremoniales planificadas y diseñadas, como sucede durante el Formativo. Al parecer en el Tardío se aprovecha la topografía y las formaciones naturales para “convertir” algunos lugares en espacios públicos destinados a ser santuarios o centros ceremoniales. Estos parecen guardar orientaciones especiales de índole astronómica y vinculada probablemente al establecimiento de calendarios y ciclos agrícolas relacionados directamente con la disponibilidad de agua en las diferentes estaciones. Aquí, las montañas asumían una esencial importancia dentro del complejo meteorológico que daba origen al agua (como ríos y lluvias),

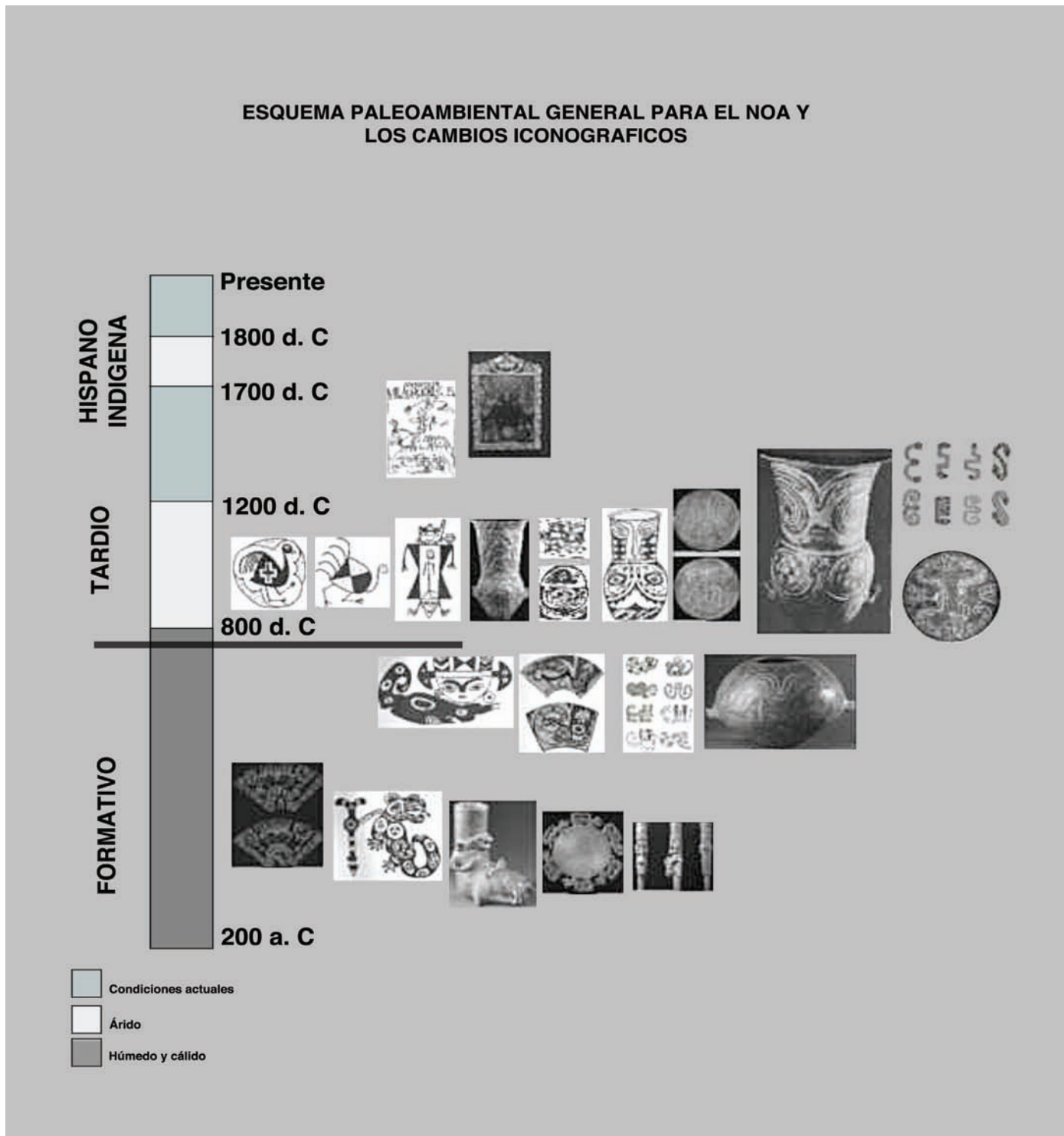


Figura 2: Esquema paleoambiental general para el NOA y los cambios iconográficos identificados.

imprescindible para los cultivos, aunque también representaba amenazas (granizo y rayos) (González, 2004). Ejemplos de ello lo constituyen la “Quebrada del Puma” en el sitio arqueológico de “Rincón Chico” en el Valle de Yocavil y la Sierra de Ambato, ubicada al oeste del Valle de Catamarca, la que debe su nombre a la palabra “Ampato” que significa “sapo”; esta denominación y su significado, aluden claramente a la montaña como fuente de agua de ríos y manantiales y por ello es considerada “huaca” desde tiempos prehispánicos.

Período de contacto Hispano-indígena

Para este momento, la información etnohistórica muestra que el control de los fenómenos meteorológicos constituía el motor de los rituales y ceremonias religiosas. González (2006: 230-231) ha puesto de manifiesto que, hasta nuestros días, perdura una estructura de creencias relacionadas con el devenir de los ciclos de la naturaleza y los modos correctos de propiciar la reproducción de humanos, animales y plantas y aún de los minerales.

En el NOA, al igual que en numerosos lugares del sur de los Andes Centrales, se produjo un sincretismo entre los elementos cúltricos del catolicismo y las creencias prehispánicas. Este sincretismo integró la liturgia católica alrededor de un núcleo sustentado en la cosmovisión indígena y se ha visto plasmado en la iconografía religiosa mestiza. Esta religión sincrética funcionó y funciona hasta la actualidad como sustento de la identidad étnica, pero más importante aún, como un núcleo de conocimientos y prácticas sobre el que se constituye una tecnología que permite la adaptación de los grupos a su medio ecológico, allí donde el sistema científico-tecnológico no ha desarrollado respuestas adecuadas (Merlino y Rabey, 1993).

Así, esta nueva expresión religiosa constituye una suerte de “respuesta adaptativa” orientada a restablecer el equilibrio con los fenómenos de la naturaleza permitiendo generar reacciones ante fenómenos naturales diversos, generalmente de características catastróficas, como las sequías prolongadas, las inundaciones, los aludes, el granizo y las

plagas; muchos de ellos producto del manejo incorrecto del ambiente a partir de tiempos coloniales con la introducción de cultígenos y animales exóticos. De la misma manera, la actividad religiosa regula las actividades en lugares con condiciones ambientales naturalmente rigurosas como los de la Puna o los valles desérticos del oeste que exigen un manejo equilibrado de los recursos. Así una variedad de aspectos particulares del ritual y los tabúes permiten mantener las fluctuaciones de variables ecológicas críticas –como pastos y tamaño de tropas de animales silvestres y domesticados– dentro de ciertos límites. En palabras de Merlino y Rabey (1993: 160-161) “el enfrentamiento a los ciclos ecológicos refuerza el liderazgo chamánico, ejercido a través del manejo de los momentos y circunstancias cruciales del ritual; mientras que las respuestas ante las catástrofes refuerzan las tramas políticas locales y su repliegue sobre los contenidos míticos tradicionales y su continua resignificación”.

V. Conclusiones

Observamos a partir del registro arqueológico una interrupción abrupta en las temáticas de la iconografía durante la transición Formativo-Tardío (1100 AP), donde sólo unos pocos temas como el de las cabezas cercenadas y las figuras serpentiformes parecieran tener cierto grado de continuidad, ligadas aparentemente al uso ritual de discos y hachas de bronce. Sin embargo, temas típicos como el del “felino”, el “sacrificador” o “el personaje de los dos cetros” son abandonados y reemplazados por otros que giran en torno a símbolos ligados al agua y a los fenómenos atmosféricos como el suri y la cruz.

La sustitución de símbolos puede pensarse como una sustitución de ideas en torno a la cosmovisión y la jerarquía de las deidades involucradas. Cobran importancia entonces aquellas ligadas al suministro de los factores críticos afectados por el cambio ambiental, mientras que pasan a un segundo plano aquellas anteriores y relacionadas menos directamente con estos cambios (fig. 2).

También se observa un modificación en el uso del espacio ritual que pasa de una forma planificada y “estandarizada”,

con características comunes con otros centros religiosos del mundo andino, a otra donde cobran importancia ciertos rasgos o elementos del paisaje natural, los que son enfatizados y utilizados como escenarios ligados directamente a los fenómenos de la naturaleza, principalmente el agua.

Todos estos cambios observados a nivel de la cosmovisión a través de sus expresiones materiales se producen en coincidencia con un marcado cuadro de aridización que va instalándose progresivamente en la región del NOA.

Sin embargo, cabría preguntarnos, ¿qué “efectos” en términos reales y concretos, producirían los rituales y símbolos propiciatorios de la lluvia?, si no existiera una relación exitosa entre rito y efecto buscado, entonces ¿cómo es que perduran estas prácticas a lo largo del tiempo? El fracaso repetido en alcanzar el favor/efecto solicitado socavaría lógicamente el corpus de creencias y prácticas rituales asociadas y utilizadas con este propósito. Debe entonces, necesariamente, existir un círculo virtuoso que asegure la vigencia de estas prácticas y rituales basados en una experiencia fáctica, concreta y medianamente exitosa. La convergencia observada entre cambio ambiental y cambio en la religiosidad para nuestro caso de estudio constituye un argumento fuerte en este sentido. Pero, ¿cómo explicar entonces, en nuestro esquema lógico occidental/“cientificista” el funcionamiento aparentemente exitoso de ritos como el de la “cruz de ceniza” sobre el suelo del campo como herramienta infalible para conjurar la tormenta de granizo? ¿O el de la danza de la serpiente y la lluvia en las culturas del Sudoeste de Estados Unidos, por ejemplo?

Intentar responder a este tipo de interrogantes implica una difícil apertura mental que debe romper con arraigados esquemas mentales que rigen y condicionan nuestra observación de la realidad. Observar, escuchar, vivir y compartir la sabiduría milenaria de los pueblos originarios constituye el único camino posible para acceder a esta realidad. La arqueología ha comenzado a cuestionar sus saberes basados en la lógica científica que rige nuestra disciplina y ha comenzado a incorporar en sus explicaciones saberes populares y conocimientos ancestrales.

Bibliografía

- CARIA, M. (2004): *Arqueología del paisaje en la cuenca Tapia-Trancas y áreas vecinas* (Tucumán, Argentina). Inédito, 224 páginas. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Tucumán.
- (2007): "Manejo del espacio geomorfológico en un valle intermontano de la provincia de Tucumán durante la época prehispánica". *Acta Geológica Lilloana* 20 (1): pp. 29-39.
- CARIA, M. y GARRALLA, S. (2003): "Caracterización arqueopalínológica del Sitio Ticucho I (Cuenca Tapia- Trancas. Tucumán. Argentina)" *Cuaternario y geomorfología*. Vol. 1: pp. 421-428. San Miguel de Tucumán.
- CARIA, M.; ESCOLA, P.; GÓMEZ AUGIER, J. P. y GLASCOCK, M. (2009): "Obsidian Circulation: New Distribution zones for the Argentinian Northwest". *Bulletin International Association for Obsidian Studies*, 40: pp. 5-11.
- FRAZER, J., 2006 (1890): *The Golden Bough*. Fondo de Cultura Económica, México.
- GARCÍA SALEMI, M. y DURANDO, P. (1985): "Sobre cronologías y paleoclimas en la Quebrada de Amaicha". *Centro de Estudios Regiones Secas*, Tomo II, n.º 2: pp. 1-30. Tucumán-Catamarca.
- GARRALLA, S. (1999): "Análisis polínico de una secuencia sedimentaria en el Abra del Infernillo, Tucumán. Argentina". *Primer Congreso Argentino de Cuaternario y Geomorfología*. Actas de Resúmenes, Comunicaciones y Trabajos, 35-37, La Pampa.
- GONZÁLEZ, A. R. (1999): *Cultura La Aguada del Noroeste Argentino (500-900 d.C.) 35 años después de su definición*. Filmediciones Valero, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, L. R. (2004): *Bronces sin Nombre. La Metalurgia Prehispánica en el Noroeste Argentino*. Fundación CEPPA, Buenos Aires.
- GÓMEZ AUGIER, J. P. (2005): *Geoarqueología y Patrones de Ocupación Espacial en el sitio El Observatorio. Ampimpa. Departamento Tañ del Valle. Tucumán Argentina*. Tesis de Grado para obtener el Título de Arqueólogo. Facultad de Ciencias Naturales e IML. Universidad Nacional de Tucumán, 118 páginas. San Miguel de Tucumán.
- (2007): "Arqueología, espacios y paisajes del Sitio El Observatorio (Ampimpa, Tañ del Valle, Tucumán-Argentina)". *Revista Pacarina*, número especial, Tomo III: pp. 123-130. San Salvador de Jujuy, Argentina.
- GÓMEZ AUGIER, J. y COLLANTES, M. (2006): "Relaciones Geomorfológicas- Arqueológicas del Sitio El Observatorio, Ampimpa, Departamento Tañ del Valle, Tucumán, Argentina". *Actas del III Congreso Argentino de Cuaternario y Geomorfología*. Vol. 2: pp. 345-356. Córdoba.
- GÓMEZ AUGIER, J. P.; CARIA, M.; SAYAGO, J. M. y COLLANTES, M. (2008a): "Relationships Between Palaeoclimatic variability, Desertification Hazard and Human Occupations in Mountains and Valleys of a Subtropical Region in Southern Andes". *Abstract del 33º International Geological Congress*: 456, Noruega
- GÓMEZ AUGIER, J. P.; OLISZEWSKI, N. y CARIA, M. (2008b): "Altitude Cultivation: Phytoliths Analysis in Archaeological Farming Structures of Quebrada del Rio de los Corrales Site (El Infernillo, Tucumán República Argentina)". *Seventh International meeting on Phytolith Research (7º THIMPR)*. Fourth Southamerican Meeting on Phytolith Research, Abstract: pp. 64-65. Mar del Plata, Argentina.
- HOEBEL, E. y WEAVER T. (1985): *Antropología y experiencia humana*. Omega, Barcelona.
- KLIGMANN, D. y DÍAZ PAIS, E. (2007): "Una primera aproximación a los motivos Serpentiniformes de la Iconografía Aguada del NOA". *Intersecciones en Antropología* n.º 8: pp. 49-67. UNCPBA, Olavarría.
- LAFONE QUEVEDO, S. (1900): "Los Ojos de Imaymana y el Señor de La Ventana". *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*. Tomo XX, Cuadernos 7 a 12: pp. 1-189. Imprenta y Litografía La Buenos Aires, Buenos Aires.
- MERLINO, R. J. y RABEY, M. A. (1993): "Resistencia y Hegemonía: Cultos locales y Religión Centralizada en los Andes del Sur". *Sociedad y Religión* n.º 10 / 11: pp. 146-166.
- MILLONES, I y TOMOEDA H. (1982): *El Hombre y su Ambiente en los Andes Centrales*. Cuarto Simposio Internacional. Museo Nacional de Etnología, Osaka.
- QUIROGA, A. 1942 (1901): *La Cruz en América*. Editorial Americana, Buenos Aires.
- REYES, L. A. (2008): *El Pensamiento Indígena en América. Los Antiguos andinos, mayas y nabuas*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- SAMPIETRO, M. (2002): *Contribución al conocimiento geoarqueológico del valle de Tañ. Tucumán, Argentina*. Tesis Doctoral Inédita. Fac. Cs. Nat. e IML. UNT.
- SAYAGO, J. M. y COLLANTES, M. (1991): "Evolución Paleogeomorfológica del Valle de Tañ (Tucumán, Argentina) durante el Cuaternario Superior". *Bamberg Geographische Schriften* Bd. 11: pp. 109 - 124.
- SAYAGO, J. M., SAMPIETRO, M. M. y CARIA, M. (2001): "Los efectos de la anomalía climática medieval sobre las culturas del Formativo y su relación con los futuros cambios climáticos en el noroeste argentino". *Primera Reunión de Geología Ambiental y Ordenación del Territorio*. Vol. 1: pp. 123-135. Universidad de Mar del Plata.
- SCATTOLIN, M. C. (2006): "Categorías Indígenas y Designaciones arqueológicas en el Noroeste Argentino Prehispánico". *Chungara*. Vol. 38: pp. 185-196. Chile.
- STINE, S. (1998): "Medieval Climatic Anomaly in the Americas". *Water, Environment and Society in Times of Climatic Change*. (Kluwer Academic Publishers) 9: pp. 43-67. Holanda
- STRECKER, M. (1987): *Late Cenozoic Landscape in Santa María Valley, Northwestern Argentina*. Inédito, 261 páginas. Tesis Doctoral. Cornell University, USA.
- TARRAGÓ, M. (2000): "Chacras y Pukara. Desarrollos sociales tardíos". En *Nueva Historia Argentina. Los pueblos originarios y la conquista*. Vol. 1: pp. 257-300. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- TIZÓN, H. 2004 (1969): *Fuego en Casabindo*. Alfaguara, Buenos Aires.
- VETH, P. (1993): "Islas En El Interior: Un Modelo Para La Colonización de La Zona Árida Australiana". *Internacional Monographs in Prehistory, Archaeological*, Serie 3: 143 páginas. Ann Arbor Editor, Australia

Norberto Levinton
Universidad del Salvador

Misiones jesuíticas:
el espacio de las máquinas.
El factor de la adaptabilidad indígena
a los telares mecánicos en la etapa
de la pre-revolución industrial
(provincia del Paraguay, siglo XVIII)

Jesuit missions:
the space of the machines.
The indigenous ability to adapt to the
mechanical looms in the previous
period to the industrial revolution
(Paraguay province, 18th century)

Resumen

Las relaciones de intercambio cultural planteadas entre indios guaraníes y jesuitas han asumido diferentes perfiles y parámetros según se trate del tipo de material o de la actividad. La idea de este artículo es poner en valor las experiencias de los indios previas al contacto señalando que, en la elaboración de tejidos, hubo un antecedente que facilitó el manejo de una tecnología más compleja. De esta manera es posible señalar que en algunos casos existieron prácticas adaptativas y en otros se produjo directamente una reinterpretación de la forma de realizar una determinada actividad.

Palabras clave: adaptación, reinterpretación, máquinas, vestimenta, taller, algodón.

Abstract

The relations of cultural exchange raised between Guarani Indians and Jesuits have assumed different profiles and parameters as the material item or the activity treats itself. The idea of this article is to value the experiences of the Indians before the contact indicating that, in the woven item, there was a precedent that made easier the managing of the most complex technology. Hereby it is possible to indicate that in some cases adaptative practices existed whereas in others a reinterpretation of the way of realizing a certain activity took place directly.

Keywords: Adjustment, reinterpretation, machines, gown, workshop, cotton.

I. Introducción

En las aldeas indígenas el trabajo esencial para asegurar la subsistencia fue la preparación de las chacras. La tarea, que en las aldeas indígenas estaba a cargo de las mujeres, en la vida misionera incluyó una mayor injerencia de los hombres. Es por eso que el tiempo, antes dedicado a la conformación de implementos básicos como el arco y las flechas para la caza, las redes para la pesca y la vital canoa para el transporte, debió reducirse. Esto produjo una división de las tareas entre los mismos hombres, lo que generó la especialización¹.

Los misioneros tuvieron especiales consideraciones con los indios que ejercitaron los oficios². Existen numerosas constancias de que los artesanos recibieron compensaciones especiales por su trabajo y que, de alguna manera, constituyeron incipientes organizaciones en forma similar a los gremios europeos³.

En un principio el lugar de trabajo pudo haber sido cualquiera. Pero en la medida que se fue implementando el uso de nuevas herramientas y técnicas procedentes de la cultura europea el misionero procuró incidir en los trabajos de estos indios transmitiéndoles lo que sabía por experiencia o lo que podía sacar de los libros. Al respecto, el sacerdote consideró imprescindible estar cerca de donde se ejercitaban las tareas⁴. Así, hubo una primera utilización de las habitaciones del primer patio del colegio dedicada al trabajo. Algunos memoriales mencionan la imposibilidad de realizar algunas de las tareas allí porque corría riesgo la clausura del primer patio al ser violentada por ruidos y visuales. Este funcionamiento fue restringido por los provinciales⁵, entonces se le dio otra relevancia el segundo patio del colegio que hasta ese momento sólo funcionaba como depósito. Este segundo patio estaría dedicado a los almacenes y las oficinas. En el caso de los almacenes se guardaba generalmente algo, como la semilla, que era de propiedad de toda la comunidad. Con respecto a la oficina se trataba de un lugar donde se preparaba o se elaboraba alguna cosa. Eso significaba la existencia de materiales, herramientas, maquinarias y equipamiento diverso.

Como consecuencia del proceso de evolución económica y demográfica,

en ciertas reducciones la capacidad del segundo patio debió ampliarse. En casos particulares llegó a formarse un tercer patio⁶. De esta manera se hizo común una mayor proximidad de cada actividad específica con la materia prima como los aserraderos en San Javier o la explotación de las canteras en Jesús.

La practicidad de la elección del lugar para los talleres se verificó hasta en la coincidencia con el lugar de uso, como en la reparación de balsas. En este último caso era más que necesaria la proximidad para solucionar el mantenimiento inmediato de las embarcaciones que ya tenían un tamaño importante y estaban en plena disponibilidad cumpliendo funciones esenciales como el transporte de cargas o de personas.

También para algunas tareas específicas se debieron construir, en los alrededores del pueblo, galpones para las tareas que requerían de mayor espacio por el tamaño de sus productos, por la cantidad de material en reserva o por la necesidad⁷ de desplazamientos durante la producción en altura o en radios de giro. Al haber indios misioneros oficiales técnicos fue perdiendo importancia la presencia del sacerdote y por ende, la cercanía a la vivienda del misionero⁸. Asimismo, este distanciamiento se vinculó con una nueva situación en la transmisión de conocimientos específicos. La Compañía de Jesús trajo de Europa a coadjutores especializados en diversos trabajos como maestros de los indios y, en la actividad de la tejeduría, armadores de los telares. El proceso europeo derivado del aumento del consumo y la concentración de capitales en las ciudades, lo que después sería conocido como la Revolución Industrial, influyó en las Misiones Jesuíticas con la llegada de especialistas, según Furlong (1978: 255), fundamentalmente provenientes de la Germania.

En este contexto, del siglo XVIII, cada lugar de trabajo tuvo una continua evolución y cambios vinculados al desarrollo de la productividad del tipo de actividad y a la evolución tecnológica de las máquinas⁹. Por su importancia económica, los telares, por la necesidad de estar protegidos lo más posible de la intemperie, se ubicaron hasta en las galerías del Colegio. Era preciso un lugar especialmente limpio para el manejo protoindustrial de las telas.

¹ El misionero Sepp (1974: 179) cuestiona la especialización en oficios mecánicos: "(...) en Alemania un escultor no es nada más que un escultor (...) el paracuero reúne [varios] todos estos honorables oficios y artes en su cabeza o en sus manos". Entendemos que se trata de una licencia del lenguaje literario que se advierte también cuando se refiere a los sacerdotes jesuitas.

AGNA, Sala IX, 33-6-3. Expediente formado por seis documentos, que los indios de este pueblo de Santa María la Mayor presentaron al Señor Gobernador, demandando lo que dicen les debe D. Joaquín Bermúdez. Año de 1790. "Indias cribadoras que han trabajado para D. Joaquín Bermúdez".

² Oficio quiere decir ocupación habitual o acostumbrada.

³ Cardiel (1989: 62 y 68): "(...) al del oficio se le da vara de Alcalde (...) los tejedores tienen su alcalde. Otro los herreros y carpinteros".

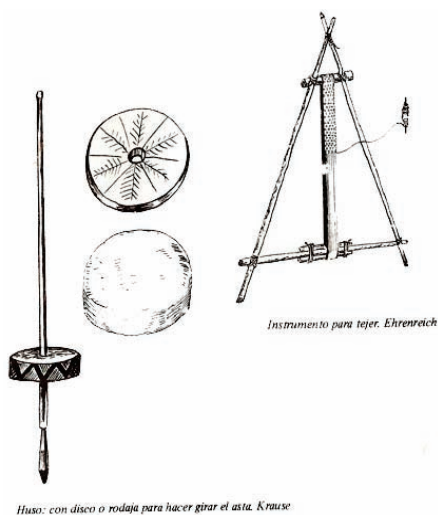
⁴ Sepp (1971:226): "(...) reviso que hacen (...) los ebanistas y carpinteros, veo que tallan los escultores (...) tornean los torneros". Cardiel (1989: 68): "(...) todos sus oficios los ejercen no afuera de sus casas, que nada harían de provecho, sino en los patios, que para ello hay en casa de los Padres".

⁵ Hasta tardíamente tuvieron que reorganizar continuamente el Colegio. AGNA, Sala IX, 6-10-1. Compañía de Jesús. Adición al memorial del pueblo de Yapeyú en la visita de 2 de enero de 1747. "(...) para las oficinas está destinado el 2.º patio y no el primero y consiguientemente se sacarán luego de este al 2.º los que están haciendo rosarios así por lo que pide la quietud y sosiego de nuestros aposentos como por ser esta la costumbre de este y todos los otros pueblos".

⁶ AGNA, Sala IX, 6-9-6. Compañía de Jesús. Memorial del Padre Provincial Ignacio de Arteaga para el pueblo de la Concepción en la visita de 12 de junio de 1727. Adición al Memorial antecedente. Las oficinas del tercer patio están amenazando ruina, póngase reparo antes que se caigan y cojan alguno debajo. AGNA, Sala IX, 6-10-1. Compañía de Jesús. Adición al Memorial del pueblo de la Concepción en la visita de 8 de marzo de 1747. Firmado por Bernardo Nusdorffer: "(...) la carnicería se pondrá en el aposento del 3er patio".

⁷ Furlong (1984: 33): "(...) otros Hermanos construyeron telares de tipo moderno".

⁸ Cardiel (1989: 68): "Los visita el Padre con frecuencia para que hagan bien su oficio".



Huso: con disco o rodaja para hacer girar el asta. Krause

Figura 1. Posibles instrumentos para tejidos de algodón pertenecientes a grupos guaraníes. (González Torres, 1991).

⁹ Cardiel (1988 [1771]: 63): “Hay todo género de oficios mecánicos necesarios en una población de buena cultura. Herreros, carpinteros, tejedores, estatuarios, pintores, doradores, rosarieros, torneros, plateros”.

¹⁰ Ver Boccarda (2005: 26): “(...) situaciones coloniales de distinto tipo” (types of acculturative change). Articulación: acción de articular, unir o enlazar. Principio metodológico de los jesuitas que devino del reconocimiento de la existencia de una diversidad cultural expresiva de la identidad de las diferentes comunidades indígenas influidas por su entorno ecológico y, al mismo tiempo, la inserción de estas características particulares, según la tradición judeocristiana y los escritos del padre Acosta, dentro de la existencia de una esencia básica común para toda la humanidad.

Resignificación: como la puesta al día de la relación entre la parte de un signo que puede hacerse sensible o significativa y la parte ausente o significado (Ducrot / Todorov, 1974 [1972]: 122).

¹¹ Vitral (2005) en *Arte Aborigen*: “(...) que es un telar. Podemos definirlo partiendo de la dinámica del tejido en telar, que es sencillamente el cruce recurrente de los hilos de urdimbre en cada cruzada al hilo de trama. El telar es el elemento encargado de mantener alineados y estirados esos hilos de urdimbre, separados en dos planos para recibir el hilo de trama y cruzarse. Ambos planos contienen un número igual de hilo de urdimbre, ya que están formados por la mitad de un par, y uno de los planos

El objetivo de este artículo es señalar la importancia de la tradición cultural guaraní en el aprendizaje de los indios. Esto es lo que hemos denominado el factor de adaptabilidad indígena a los telares. Se tratará de analizar la incidencia de la articulación, esto es, la vinculación de la tejeduría misionera con las prácticas similares previas al contacto y las dificultades surgidas en la resignificación indígena de las nuevas prácticas¹⁰.

II. El tejido en las misiones jesuíticas: la importancia de la tradición cultural guaraní en el proceso de producción

a) Tempranamente Ruiz de Montoya (2002 [1640]: 375) traduce la significación de tejedor como *ao apobára*; lanzadera de tejedor, *ao mopy'abára*, peine de tejedor, *ao atykabára* y tejer como urdir tela, *ajatyka ao*. *Ao*, el término común, quiere decir vestidura. Esto es importante, porque los indios antes del contacto con los jesuitas no usaban vestimentas.

Asimismo, es importante destacar que el concepto de taller viene de *atelier*. Esta palabra ha sido empleado indistintamente por la historiografía. Pero la palabra tiene diferentes acepciones que implican variaciones en el tipo de trabajo realizado en el lugar. Puede ser una oficina donde se realiza un trabajo manual, una industria de reducida entidad en la que predomina el trabajo de artesanía sobre el mecánico de serie o un taller industrial donde se produce el conjunto de operaciones necesarias para obtener y transformar los productos naturales o primeras materias utilizando cierta tecnología.

La idea esencial de este artículo es que producción de lienzo asumió el carácter de un verdadero taller¹¹, ciertamente configurando una temprana prerrevolución industrial en las Indias¹². Basta mencionar, que varios autores consideran a la producción de lienzo como una de las más importantes rentas de los pueblos misioneros. Pero además, la producción misionera se insertó en la producción colonial cumplimentando alguna de las etapas de la conformación del producto. Por ejemplo, con respecto

a los pueblos de abajo, ubicados en el camino a Asunción, Garavaglia (1987: 164) menciona la existencia de un tipo de operaciones conocidas como tejido a medias o hilado a medias, con participación de la comunidad y empresarios ajenos al pueblo. ¿Cómo se logró la aceptación indígena de un producto y de una forma de producirlo que eran cuestiones ajenas a su cultura?

El concepto de tejido es bastante amplio. Según la Real Academia Española, un trenzado de dos o más hilos ya está comprendido bajo este concepto. Al respecto, los cronistas del siglo XVI, como Thevet (1953 [1575]: 109) y Leri (1889 [1578]: 187 y 203), explican que entre los Tupinambá la semidesnudez o la semivestimenta fue una elección cultural y no un acto de salvajismo. Para afirmar el sentido de su impresión ambos mencionan el uso del algodón en hilos de collares, redes de pesca, portabebés, hamacas y otros elementos cotidianos. González Torres (1991: 143), coincide con el mismo criterio, al encarar el tema específicamente entre los guaraníes. Las diversas parcialidades, usaban poco y nada de “vestimenta”. Susnik (1982: 149) asimismo especifica que las mujeres se cubrían con tangas y los hombres con un simple cubre o taparrabo. Sólo había casos particulares como los Tapes que aparentemente usaron cueros por influjo de los Charrúas. Es decir, que no se vistieron porque no lo consideraron necesario. Es indudable que hubieran podido “vestirse” antes del contacto con los misioneros, ya que hacían hamacas y otros implementos. Para Susnik, la técnica indígena más utilizada, el trenzado con hilo doble, era una modalidad transitoria entre la labor en red y el tejido con el telar. Aparentemente, los guaraníes utilizaron distintos tipos de fibras en telares verticales rudimentarios. Para el hilado, se manejaron con husos llamados “*bakairi*”¹³ (fig. 1).

b) Enseguida, después del contacto, se generalizó el uso de algunas ropas, al principio las mínimas. Habiendo experiencias previas en el tejido fue posible un rápido aprendizaje del uso de los telares. Este proceso es lo que hemos designado como articulación. Desde los primeros años de las reducciones hay constancia del uso de estos implementos. En las *Cartas Anuas* (1929: 92) se destaca la importancia del tejido en la vida

cotidiana: “aderezar y componer bien las calles, tomáronlo muy bien haciendo sus arcos y aderezándolos (...) alguna buena india piadosa por no quedar corta en honrar con algo a su Creador colgó los ovillos de su hilado”.

Es conocido que participaban las mujeres en el hilado e indistintamente hombres y mujeres en el telar (véase fig. 2, mujer indígena hilando).

La importancia de esta cuestión entre los misioneros es destacada por el historiador jesuita Pablo Hernández (1913: 234). Éste, dice, desde un sustrato civilizador, que había que “vestir a la muchedumbre” y que esa necesidad fue la que influyó para que se emprendieran inmediatamente las sementeras de algodón. Entendemos que, lo que culturalmente se hizo, fue proponer un abrigo sustituyente del fuego interior de las viviendas y recrear, poco a poco, un nuevo sentido del recato más afín a la cultura de la sociedad colonial. En las *Cartas Anuas* (1929: 271) sólo se explica el tejido en relación con la vestimenta. “la [reducción] del Padre Andrés de la Rúa ha asentado este año dos telares de lienzo de algodón que tienen de cosecha y tejen en ellos muchas varas con que van cubriendo la desnudez de estos indios”.

Asimismo se estructura el siguiente relato, también de las *Cartas Anuas* (1929: 757), asociando el concepto de vestimenta a la lana en vez del algodón: “por las repetidas transmigraciones [y la subsiguiente destrucción de los telares] estaban escasos de ropa los habitantes de las reducciones. El Padre Superior de Misiones, Antonio Ruiz de Montoya, procuró remediar esta falta, encargando en la ciudad de Santa Fe ganado lanar. Ofreciose nuestro Padre Pedro, para esta difícil empresa de arrear este ganado”. La *Carta Anua*¹⁴ de 1650-1652 persiste con el tema después de 40 años de iniciado el proceso de evangelización. Indica que una reducción de 20 años de antigüedad no tenía totalmente satisfecha la provisión de vestimenta: “Dios no se dejó vencer en lo tocante a liberalidad pues resultó de la modesta siembra de algodón una cosecha tan abundante que bastó para hacer de los tejidos de este algodón ropa para tres mil habitantes”.

Al contar con la lana en las reducciones se fabricó el *bechara* o poncho para el invierno de otras regiones más necesitadas de abrigo. Esta producción

confirma que el verdadero dinamizador de la actividad fue el pago de los tributos. Por eso, es más que interesante tener en cuenta que, como afirma el padre Cardiel, no todos los pueblos misioneros reaccionaron con la debida eficiencia con respecto al cultivo del algodón. Sólo la necesidad de pagar los tributos obligó a convertir a esta planta en uno de los cultivos del *tupambaé*. Estas plantaciones eran vigiladas directamente por el misionero o por su mayordomo (antes el cultivo de algodón sólo se manejaba en los cultivos del *abambaé*, lugar llamado también chacra, que estaba bajo la supervisión de los caciques). Es evidente que, ante las falencias de otras producciones, había un interés particular de los misioneros en que la mayoría de los pueblos tuvieran algodonales.

En el Pueblo de San Cosme el Provincial ordena, en el año de 1722, que¹⁵ “porque las tierras de esta banda del Paraná en que tiene este Pueblo sus algodonales no son a propósito, ni fértiles, se buscarán otras mejores para hacer en ellas nuevos algodonales y las sementeras, sea en esta banda o en la otra”. Para el Pueblo de San Xavier se indica¹⁶ en el mismo año que “porque los algodonales que tiene el pueblo rinden oro por ser muy antiguos, se procurará hacer uno o dos nuevos”.

Una vez asentada la producción del algodón la buena cosecha no significó necesariamente que en el mismo pueblo hubiera una cantidad proporcional de telares¹⁷. Es que existía el intercambio dentro del sistema misional por otros materiales. El mismo lienzo se dividía en fino, medio y grueso y había pueblos que se especializaban en la producción de alguno de los tres tipos. Después hubo pueblos que le aportaron un valor agregado haciendo vestimentas ornamentadas con bordados o encajes.

Al respecto, el derrotero de la producción propone el análisis para dilucidar el origen de la ornamentación de tejidos típicos paraguayos como el *aopoi*. En 1717 llegó a Buenos Aires el hermano coadjutor Salvador Conde, andaluz de Granada, que era bordador¹⁸. Su aporte debió ser re-significado por las costumbres indígenas dándole preferencia a los dibujos geométricos típicos de otras artesanías como la cerámica o la cestería.

Un indicio evidente del interés de la Compañía de Jesús por desarrollar la

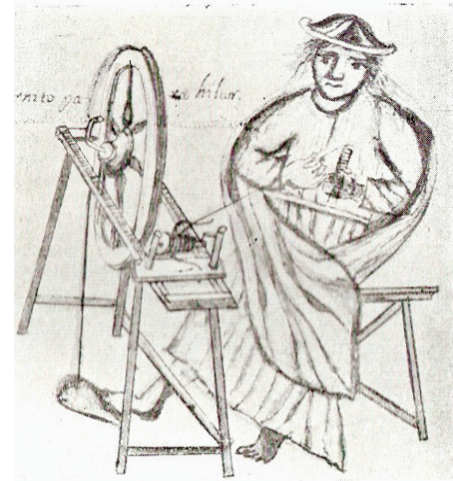


Figura 2. Mujer indígena hilando. (Sánchez Labrador, 1771).

tendrá “lizos”, que son cuerdas auxiliares que sujetan los hilos para facilitar el cruce en forma rítmica y mecánica sin tener que cruzar hilo por hilo. Los telares aborígenes poseen lizos movidos manualmente (...) los telares criollos, derivados de los traídos por los españoles, tienen otro tipo de lizos, accionados por pedales (...) dicho telar se utilizaba en todos los obrajes jesuíticos”.

¹² Protoindustria: es un modelo creado por alemanes. Los comerciantes entregaban materias primas a las familias de campesinos que, debido a que lo que producían para la subsistencia no les alcanzaba, decidían emplearse en actividades complementarias. La importancia general de la protoindustrialización reside en el hecho de que nos permite comprender en profundidad la forma en que el capital entra en la esfera de la producción.

¹³ Susnik (1982: 194), fibras de ortiga brava (*urea baccifera*) e *yvyrá* (*bromeliácea*).

¹⁴ *Cartas Anuas* (1650-1652). Biblioteca del Colegio del Salvador. Estante 10. Traducción Leonhardt.

¹⁵ AGNA, Sala IX, 6-9-5. Compañía de Jesús. San Cosme, 20 de febrero de 1722. Memorial firmado por el Padre Provincial Joseph de Aguirre. AGNA, Sala IX, 22-8-2. En 1784 Santo Ángel (Región 1) tenía un algodonal llamado San Isidro con 100.430 matas. Otro llamado San Carlos con 110.000 matas. Otro Santa María Magdalena con 28.884 matas. Otro San Miguel con 33.200. Otro San Luis con 56.392. Todos algodonales del pueblo de Santo Ángel.

producción textil, también con los esclavos en los obrajes de las estancias, fue el hecho de que en 1726 llegaran hermanos coadjutores tejedores profesionales con instrumentos para tejer en gran cantidad. Éstos fueron Jorge Herl (Baviera, 1702-1770), José Kobel (Baviera, 1693-1777) y Wolfgang Cleisner (Palatinado, 1693-sin datos conocidos). En 1734 llegó otro tejedor, Leopoldo Gartner (Moravia, 1698-1784) y en 1745 uno más, Francisco Xavier Adelgos (1713-1753 última noticia conocida).

En 1754, según Furlong (1984: 35), el padre Hofreither trajo consigo de Europa instrumentos textiles. Para esta época la superficie de los colegios, en los pueblos, ocupada por los telares estaba en continuo aumento.

Un Memorial dice: “el corredor de los telares que cae hacia la huerta necesita de pronto remedio porque amenaza próxima ruina, la que sería muy perjudicial por caer en una oficina tan necesaria y proficua al pueblo”¹⁹. El padre Cardiel (1988 [1771]: 70) sustenta esta afirmación al comentar que “los tejedores son muchos. En Yapeyú tenía yo 38 ordinarios”.

Por ello los telares ocuparon superficies impensadas como el corredor del colegio que daba a la huerta, por detrás de la sacristía en San Carlos e inclusive partes del primer patio.

Hacia 1760, no hay duda, la valoración social de la vestimenta se había definitivamente instaurado y eso reforzaría el interés indígena por la producción de lienzos. El padre Escandón, en Furlong (1963: 116), lo reseña de este modo: “las mujeres (...) para sí bien pocas hilan; porque ellas suelen ser tan flojas y descuidadas [por no decir despilfarradas] como ellos, aunque tampoco en esto hay regla sin excepción. Porque todas o casi todas siembran sus algodones y cogen algún algodón, y la que no lo quiere hilar para sí, lo da al común y éste le da en paga algunas varas de tejido, según la mayor o menor cantidad de libras o arrobas de algodón, que de la india recibe. Algunas, no obstante, lo hilan para hacer sus velitas y emplearles en sí, en sus maridos y en sus hijos, y traerlos más bien vestidos que los demás. Y si lo hila, el tejerlo nada le cuesta, sino llevar el hilado a la oficina de los tejedores, en donde se les teje de balde y sin que tenga que darle los agradecimientos al que los tejió”.

c) Después de la expulsión de la Compañía de Jesús la producción de lienzos seguía aportando una cantidad significativa para el tributo. El objeto principal que conducía a los adelantos técnicos era separar fácil y rápido la urdimbre. Nótese que el Teniente de Gobernador Doblás habla de construir muchos “obrajos y oficinas”: “los telares, que son los que aseguran uno de los principales renglones del Pueblo, son tan malos e irregulares que no sé como pueden trabajar en ellos pudiendo haberlos hecho con las mismas maderas en otra disposición”²⁰ (fig. 2).

Todavía entre 1780 y 1784, a pesar de la caótica situación económica que tenían los pueblos, había 30 telares en Corpus, 29 telares en San Nicolás, 24 telares en Apóstoles, 20 telares en Concepción, 19 telares en La Cruz, 12 telares en San Ignacio Miní, 12 telares en Santa María la Mayor, 11 telares tenía San Miguel y Mártires tenía 9 telares²¹. Finalmente, como una expresión del desarrollo protoindustrial, citamos un documento de 1790 que denuncia la falta de pago a indias cribadoras del pueblo de Santa María la Mayor²².

III. Conclusiones

El indio guaraní, acuciado por los cazadores de esclavos, aceptó la propuesta de supervivencia que le ofrecieron los jesuitas. Esta experiencia misionera le modificó pautas de conducta que provenían de la forma de vida anterior al contacto. Pero también las pautas culturales indígenas incidieron sobre los sacerdotes. La interacción cultural tuvo distintos resultados según cual fuere la actividad. En algunos casos, como la ganadería, hubo una metaforización de las antiguas prácticas relacionadas con la caza. El indio se convirtió en un vaquero y sus relatos de experiencias tuvieron que ver con el arreo de los animales.

En el caso del tejido éste fue aceptado plenamente porque existió un antecedente que sustentara la revitalización de la memoria emotiva. De esta manera se hizo posible que el indio pudiera resignificar sus prácticas adaptándose a un proceso de cambio técnico y tecnológico dando pruebas más que suficientes de su capacidad creativa e intelectual.

¹⁶ AGNA, Sala IX, 6-9-6. Compañía de Jesús. Memorial del Padre Provincial Joseph de Aguirre en la visita de 23 de abril de 1722 para esta doctrina de San Francisco Xavier.

¹⁷ Garavaglia (1987: 168), en algunos pueblos sí había una íntima relación entre sementeras de algodón y producción de lienzos. Garavaglia considera a su denominada Región 1 (Concepción, San Nicolás, San Luis, Santo Ángel y otros) como la que tenía predominancia en la producción de lienzos de algodón y eso coincidió con grandes superficies de las plantas. Pero el pueblo de Yapeyú, con predominancia de producción de cueros, tuvo una gran cantidad de telares debido a la decisión de los jesuitas de evitar tener una gran cantidad de gente en el campo.

¹⁸ AGNA, Sala IX, 6-10-1. Catálogo de 1742, n.º 227. Salvador Conde: aen figia pingir (pinxi: bordar).

¹⁹ AGNA, Sala IX, 6-10-1. Compañía de Jesús. Adición al memorial del pueblo de San Carlos en la visita de 20 de marzo de 1747. Firmado por el Padre Provincial Bernardo Nusdorffer.

²⁰ AGNA, Sala IX, 30-2-7. 17 de noviembre de 1781. Teniente de Gobernador Gonzalo de Doblás. Al respecto, el Administrador General de las Misiones lo contradice en otro documento del mismo legajo.

²¹ AGNA, Sala IX, 17-5-2. Estado del pueblo de Corpus. Corpus, 10 de septiembre de 1780. AGNA, Sala IX, 22-8-2. Inventario de los bienes comunes del Pueblo de Indios Guaraníes nombrado Mártires. Mártires, 31 de agosto de 1784.

AGNA, Sala IX, 17-3-6. 2 de febrero de 1792, Pueblo de San Juan Bautista. “(...) se han hecho con mi industria y desvelo 60 tornos de madera para hilar en los que se ocupan otras tantas muchachas solteras”.

²² AGNA, Sala IX, 33-6-3.

Glosario de términos técnicos utilizados

Cribadora: mujer indígena encargada del cribado.

Cribos: calados obtenidos sacando hilos en una superficie previamente circunscripta (el actual *aopoi*). El cribo tomó su nombre de su semejanza con el tejido (de paja) de las cribas o cemedores.

Hilado: proceso final en la transformación de las fibras en hilo continuo, cohesionado y manejable.

Lanzadera: utensilio de figura de barquillo, que con una canilla dentro, lo usan los tejedores para tramar.

Lista: tira (faja estrecha y larga). Se forma en los tejidos por una o varias hebras de distinto grueso o color

Lizo: hilo fuerte y grueso que forma la urdimbre de ciertos tejidos // cualquiera de los hilos en que se divide la

seda o estambre en los telares para que pase la lanzadera por la trama.

Pedal: palanca que mueve un mecanismo apoyando en ella el pie.

Peine-carda: instrumento que sirve para preparar la lana. Barra-peine que tiene una serie de púas por entre los cuales pasan en el telar los hilos de la urdimbre.

Tejer: formar la tela con la trama y urdimbre // entrelazar hilos, cordones o espartos para formar trencillas, esteras, etc.

Tejido: obra de telar compuesta por varios hilos. Los de la urdimbre, que forman su base y los de la trama que se entrelazan con aquellos en sentido transversal mediante pasadas.

Telar: instrumento mecánico utilizado para sostener el hilo de urdimbre para

que el hilo de trama pueda ser tejido a través de ángulos rectos.

Telar de cinturón: en el que el hilo de urdimbre se extiende entre dos palos horizontales sujetos a un marco en forma de "A" (similar a la estructura de un caballete). Fue utilizado para tejer textiles angostos.

Telar de pedal: en el que levas o pedales mueven las urdimbres por donde pasan las tramas.

Torno de hilar: se acciona a mano o pisando repetidamente un pedal. Al hacerlo, gira el torno y retuerce la lana a medida que la enrolla en el huso. Una correa pasa por una rueda y por una pequeña polea para hacer girar el torno.

Urdimbre: hilos que se extienden en un telar o marco.

Bibliografía

a) Libros

BOCCARA, G. (2005): "Génesis y estructura de los complejos fronterizos euro-indígenas. Repensando los márgenes americanos a partir (y más allá) de la obra de Nathan Wachtel", pp. 21-52, Vol. 13. En *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*. Buenos Aires.

CARBONELL DE MASY, R. (1992): *Estrategias de desarrollo rural en los pueblos guaraníes (1609-1767)*. Quinto Centenario, Barcelona.

CARDIEL, J. (1900): *Declaración de la verdad*. Imprenta Alsina, Buenos Aires.

CARDIEL, J. (1989): "Las Misiones del Paraguay", *Historia 16*, pp. 43-204, Madrid.

CORCHERA, R. (1999): *Ponchos de las tierras del Plata*. Verstraeten Editores, Buenos Aires.

CORTESAO, J. (Int.) (1952): *Jesuitas e Bandeirantes no Itatim (1596-1769)*. Biblioteca Nacional, Río de Janeiro.

DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA ARGENTINA (1929): *Iglesia. Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús (1615-1637)*, Tomo XX. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

FURLONG, G. SJ (1946): *Artesanos argentinos durante la dominación hispánica*. Huarpes, Buenos Aires.

FURLONG, G. SJ (1962): *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Imp. Balmes, Buenos Aires.

FURLONG, G. SJ (1978): *Las industrias en el Río de la Plata desde la colonización hasta 1778*. Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires.

FURLONG, G. SJ. (1984): *Los jesuitas y la cultura rioplatense*. Editorial de la Universidad del Salvador, Buenos Aires.

GARAVAGLIA, J. C. (1987): *Economía, Sociedad y Regiones*. Ediciones de La Flor, Buenos Aires.

GARAVAGLIA, J. C. (1975): "Las actividades agropecuarias en el marco de la vida económica del pueblo de indios de Nuestra Señora de los Santos Reyes de Yapeyú (1768-1806)", páginas 464 a 485. En *Haciendas, latifundios y plantaciones en América Latina*. Florescano, E. (Coord.). Siglo XXI, México.

GONZÁLEZ TORRES, D. (1991): *Cultura guaraní*. Imprenta Litocolor, Asunción.

GUEVARA, J. (1908): "Noticia del Padre José Guevara". En *Anales de la Biblioteca (Nacional de Argentina)*, pp. IX-LXXXVI, Tomo 5. Coni, Buenos Aires.

HERNÁNDEZ, P. SJ. (1913): *Organización social de las Doctrinas Guaraníes*. Gili, Barcelona.

JARQUE, F. (1900): *Ruíz de Montoya en Indias*, V. Suárez, Madrid.

LERI, J. (1889): "Historia de uma viagem feita a terra do Brazil". En *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, Tomo LII, Parte II, pp. 111-371. Rio de Janeiro.

LORENZANA, M. DE (1906) [1621]: "Carta y relación". En *Revista Eclesiástica del Arzobispado de Buenos Aires*. Año VI, V. 6. Buenos Aires.

MORGNER, M. (1971): "Un procurador jesuita del Paraguay ante la corte de Felipe V". En *Separata de Historiografía y Bibliografía Americanistas*. Vol. XV, n.º 3, pp. 36-443. Sevilla

PLÁ, J. (1999): *Nandutí, encrucijada de dos mundos*. Museo Fernández Blanco / Museo del Barro, Buenos Aires.

RUIZ DE MONTOYA, A. (2002) [1640]: *Vocabulario de la lengua guaraní*. CEPAG, Asunción.

SÁNCHEZ LABRADOR, J. (1771): *El Paraguay Natural*. Facsimilar en prensa a cargo del Padre Rafael Carbonell de Masy (SJ), Faenza.

SEPP, A. (1973): *Continuación de las labores apostólicas*. Tomo II. EUDEBA, Buenos Aires.

SEPP, A. (1974): *Jardín de flores paracuario*. Tomo III. EUDEBA, Buenos Aires.

SIERRA, V. (1944): *Los jesuitas germanos en la conquista espiritual de Hispanoamérica*. Filosofía y Letras, Buenos Aires.

SUSNIK, B. (1982): *Los aborígenes del Paraguay. IV. Cultura Material*, pp. 7-213. Museo Etnográfico Andrés Barbero, Asunción.

TECHO, N. del (1897): *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*. Uribe, Madrid.

VVAA (1984): *Les arts des étoffes*. Slatkine Reprints, Ginebra

VVAA (1965): "Les premières étapes du machinisme". En Maurice Dumas (Int y Ed.) *Histoire générale des techniques, Tome II*, pp. 214-224. Presses Universitaires de France, París.

b) Fuentes

AGNA. Archivo General de la Nación Argentina.

Ismael Sarmiento Ramírez
FECYT-CRAEC,
Université Paris III-
Sorbonne Nouvelle

Los negros en la Cuba colonial: un grupo forzado a la marginalidad social que sufren desprecio, prejuicio y discriminación

Black people in colonial Cuba:
a group forced to social
marginalization and condemned
to be despised, prejudiced and
discriminated

Resumen

En este artículo se recogen aspectos de la vida cotidiana vinculados con la marginación social, el desprecio, los prejuicios y la discriminación que sufren los negros esclavos y sus descendientes durante la Cuba colonial. Se parte de la intensidad que alcanza la palabra NEGRO; ser marginado desde sus orígenes, que el propio sistema esclavista creó, al mezclar las distintas razas y culturas que llegaron a América procedentes de África. Se mencionan los diferentes momentos en que aumenta el visceral “miedo al negro”, nacido dentro de las élites político-económicas hispano-criollas; y se da cuenta del racismo manifiesto por los ideólogos de esta clase, anterior a 1868, inicio de la Guerra de los Diez Años.

Asimismo, se observa el papel segregacionista jugado por la Iglesia católica en este sentido y se razona en torno a la marginación sufrida por los negros insurrectos durante las guerras de independencia (1868-1898). Conjunto de cuestiones con que se demuestra que

la marginación, la discriminación social y el racismo pervivieron dentro de la sociedad colonial cubana; siendo, entre las herencias más marcadas de la esclavitud y de la cultura que a partir de éstas se engendran en la Isla, las que más han trascendido entre las sucesivas generaciones de cubanos.

Palabras clave: Cuba, colonia, esclavos, negros, marginalidad, discriminación.

Abstract

This article deals with aspects of daily life related to social marginalization, prejudices and discrimination suffered by black slaves and their descendants in colonial Cuba. The starting point is the intensity reached by the word NEGRO and the marginalization black people suffered since the beginning. This marginalization began when the slave system mixed different races and cultures that had travelled. There is a special

emphasis on the increase of the “fear of the negro”, developed by the Spanish and creole social and political elites; and mention of the racism shown by the ideologists of this class before 1868, a date that marks the beginning of the Ten Year War. The article also pays attention to the role played by the Catholic church and the marginalization of blacks during the independence

wars (1868-1898). This set of questions proves that marginalization, social discrimination and racism survived inside the colonial Cuban society and have become one of the most outstanding inheritances of slavery, embedded in the culture of the Island well into the following generations.

Keywords: Cuba, colony, slaves, black people, marginalization, discrimination.

I. Introducción

“Negro”, en español, portugués y angloestadounidense; “black”, en inglés; y, “Noir”, en francés, es de las palabras creadas para llamar a una persona por su color de la piel con más intensidad, irreductibilidad y naturaleza enfática. Ser marginado desde sus orígenes, que el propio sistema esclavista creó, al mezclar las distintas razas y culturas que venían de África a América con identidades ya establecidas: congos, mandingas, ibos, yorubas, fulbes y carabaliés, los tratantes y compradores de esclavos les motejan de negros; a la vez que ellos se convierten, directamente, en negreiros y propietarios de negros.

En aparente designación, lo mismo que sucedió, siglos más tarde, con el término “mambí”¹ en determinadas áreas del Caribe; sólo que en el caso de Cuba se hizo uso de esta expresión, primeramente, para nombrar a los negros incorporados a la insurrección de 1868, extendiéndose, en muy corto tiempo, a todos los miembros del Ejército Libertador, con independencia del color de la piel (Sarmiento, 2006: 39-48).

Desde fechas muy tempranas, aun antes de la colonización de América, los blancos rechazaron una convivencia con los negros, a quienes se les consideraba indignos de un trato siquiera cercano a la igualdad. Esta incompatibilidad no razonada e incorporada inconscientemente como condición social se expande a todo el continente americano y es una derivación, en parte, de la situación cultural-espiritual de la población negra; a la vez que es resultado de la esclavitud, que sumió a los sujetos que la padecieron en un mundo deprimido por los escasos y deficientes esfuerzos que se hicieron para hacerlos progresar como seres humanos.

En Cuba no queda muy distante el período en que imperó el régimen esclavista y se estableció un conflicto violento entre dos sectores de la sociedad: amos y esclavos. Oposición que tuvo como secuela una honda barrera de prejuicios que dividía a los hombres por su color: blancos y negros. A la par de otro enfrentamiento nacional, el surgido entre cubanos y peninsulares. Tres casos de antagonismo político-social donde estaba presente la figura del negro: sea esclavo o no.

El visceral “miedo al negro”, aún cuando tiene un reflejo palpable en el resto de las mentalidades de las sociedades coloniales insulares, nació a ambos lados del atlántico dentro de las élites político-económicas hispano-criollas. Primero fueron los acontecimientos revolucionarios de Saint Domingue (1791) y las contadas revueltas de esclavos dentro de Cuba quienes dieron cuerpo al influjo de este miedo interesado que terminó por alterar el *status quo* del país (Labrador, 1997: 111-128); luego el temor de africanización de la isla, a raíz del auge que alcanzó la trata legal e ilegal (Naranjo, 2006; 1997: 111-128); seguido de los movimientos separatistas, tildados los primeros levantamientos como simples revueltas de negros desarraigados y la continuidad de la gesta independentista como una guerra de razas (Sarmiento, 2008; Helg, 1998; Ferrer, 1999); hasta llegar a las luchas por la igualdad de los derechos civiles, acrecentada a partir del cese de la dominación española en 1898 (Helg, 2000; Scott, 1989 y 2006).

El pánico y la inculpación al negro, unido a la demanda del agradecimiento eterno que éste debe profesar a quienes les han ayudado a progresar en su lucha hacia la igualdad social, siempre han estado presentes en el discurso académico y coloquial de la sociedad

¹ Este artículo forma parte de los resultados del Proyecto de Investigación: *Cimarrones, manumisos y libres de color en la América Hispana (siglos XVIII-XIX)*, desarrollado en Centre de Recherche sur l'Amérique Espagnole Coloniales (CRAEC), Université Paris III Sorbonne-Nouvelle. Asimismo, la investigación se ha realizado como contratado posdoctoral en el extranjero por la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) y ha contado con financiación de la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia de España. Mambí es una palabra africanoide, concretamente bantú, que tiene numerosas acepciones despectivas: insurrecto, bandido, criminal, revoltoso, infame, malo, etc. A mediados del siglo XIX, los españoles comienzan a usar este vocablo en Santo Domingo, contra los dominicanos que no se sometieron a su gobierno, y luego continuó siendo un nombre burlesco, una ofensa, con que designaban a los combatientes del Ejército Libertador de Cuba. La fuerza moral ganada por los mambises en el curso de la guerra hizo que cambiara ese matiz despectivo y que significara exactamente lo contrario de lo que el colonizador pretendió. Esa denominación despectiva pasó a ser apelativo honroso y desde entonces no hay mayor orgullo para el cubano que el vocablo mambí. Es el célebre etnólogo cubano Fernando Ortiz quien resume la etimología y evolución del término mambí (O'KELLY, 1930: X).

² No es ocioso puntualizar que tal fidelidad en esta parte de los negros libres, de activa participación en la lucha contra los corsarios y piratas que azotan el país durante varios siglos, en la protección de los fuertes, como prácticos

y miembros efectivos de las partidas de rancheadores que se internan en la manigua, en búsqueda y destrucción de los palenques esclavos y hasta en campañas fuera de Isla, va en disminución desde el mismo momento que ellos toman conciencia de la total exclusión de que son objeto en el panorama político-social. Resquebrajamiento que es más visible a partir de la década de 1830. La historia recoge como hecho significativo, dentro de los batallones de Pardos y Morenos Leales, la inconformidad manifiesta de varios de sus miembros; como es el caso, en 1839, de los movimientos sediciosos creados por el subteniente de bomberos Pilar Borrego y el capitán del Batallón de Morenos León Monzón, ambos vinculados, como casi todos los demás afectados, en la denominada Conspiración de Aponte (1811-1812): “un acontecimiento trasgresor y revolucionario” –frase que corresponde a María del Carmen Barcia Zequeira (2008: 247) –. José Antonio Aponte también formó parte del Batallón de Morenos, al que ingresó en 1777, con la graduación de cabo. Su incorporación respondía, como las de otros miembros de la institución, a una herencia familiar; en su caso, del abuelo y el tío (Barcia, 2008: 249). En 1844, tras la experiencia de la Conspiración de La Escalera, se suprimieron los batallones de pardos y morenos y se vuelven a reorganizar en 1858, bajo el gobierno del capitán general Gutiérrez de la Concha, ante la amenaza de movimientos separatistas y el escaso número de leales españoles; según Real Orden de 30 de septiembre, como “elemento de fuerza, y para atraerlas al lado español”. La nueva disposición, explica Barcia, de quien tomo la anterior cita, fue “acompañada de un Reglamento concebido, a diferencia del de 1769, solamente para los milicianos negros y mulatos. Las diferencias con las Milicias de Voluntarios Blancos eran notables, el salario, por ejemplo, era de 34 pesos para los blancos, 10 para los pardos, y 8 para los negros”. Y, finalmente, esta autora concluye, explicando el destino que tomaron las nuevas milicias: “Fueron rechazadas por los negros y mulatos, que no se sentían prestigiados por pertenecer a este cuerpo, por esta causa el reclutamiento fue forzoso y se hizo a través de sorteos públicos. Las deserciones fueron masivas. Este cuerpo quedó desactivado tras el estallido de la primera guerra de independencia, en 1868” (Barcia, 2006: 15-16). Fidelidad al régimen colonial de los negros y morenos libres que también llega a patentizarse durante la guerra independentista. Muchos esclavos y negros libres participan como personal auxiliar del Ejército español en operaciones, en funciones de bases muy similares a las realizadas por iguales grupos dentro del Ejército Libertador (Sarmiento, 2006).

³ Juan Francisco Manzano nace en 1797 (Manzano, 1937: 20); alcanza la libertad en

cubana de todos los tiempos. Sea por uno u otro motivo, el terror y la sumisión le acompañará en su vida y estas presunciones servirán a sus adversarios como pretexto justificativo de su exclusión social. Y esto, más el sentido de inferioridad que se le atribuía, algo poco rebatible ante las limitadas opciones de superación que durante siglos ha tenido la raza negra, dilató en demasía su plena inserción social, dando lugar a la creación y divulgación de estereotipos sobre la población de origen africano.

II. El racismo entre los ideólogos de la clase dominante

Salvo excepciones, los ideólogos de la clase dominante de la sociedad cubana anteriores a 1868, inicio de la Guerra de los Diez Años, fueron racistas; lo mismo que todos los movimientos políticos que estas clases inspiraron. Para una parte de ellos, todavía a mediados del siglo XIX, en una isla con un porcentaje elevado de “gente de color”, el negro no era considerado ni como cubano ni como ente activo en la forja de la nacionalidad; se le marginaba del resto de la sociedad, obligándole a vivir, contrario a su voluntad, en una atmósfera de vilipendio, generadora de odios y venganzas.

Destacadas figuras de la época, como Francisco de Arango y Parreño, Domingo del Monte, José Antonio Saco, Gaspar Betancourt Cisneros (*El Lugareño*), Francisco de Frías y Jacott (*Conde de Pozos Dulces*) y José A. Antonio Echeverría, entre otros, son claves esenciales en el estudio de esta problemática; uno, Arango y Parreño porque propugnó la mezcla de razas para borrar la “memoria” de la esclavitud; los otros, porque jerarquizaron la supremacía blanca a través de la eliminación total del negro del panorama social cubano, ya sea por consunción o por el destierro (Cepero, 1971: 125-139).

En el caso de Arango y Parreño, importante teórico de la sacrocracia cubana, asegura en su *Discurso sobre la agricultura en La Habana y medios de fomentarla*, pronunciado en Madrid, el 24 de enero de 1792, que negros y esclavos “poco más o poco menos tienen las

mismas quejas y el mismo motivo para vivir disgustados” de los blancos; porque “todos son negros” (Arango, 2005: I, 172). Y, solidarios, los unos con los otros, ponen en peligro la estabilidad de la élite criolla. Con tales argumentos, Arango infunde el “miedo al negro” como categoría política y sociológica (Patterson, 1996: 51); al tiempo que solicita, para prevenir este lance, se impida el acceso y la participación de los negros libres en la vida sociopolítica del país.

De hecho, Arango es el primero que propone medidas para obstaculizar el ascenso paulatino del negro como futuro grupo social de peso. A él se debe la propuesta de eliminar del panorama urbano a los dos batallones de milicias de negros y mulatos libres que para entonces existían en la capital del país (Arango, 2005: I, 170); una institución incongruente para muchos blancos y negros, pero, al fin de cuentas, fiel al régimen colonialista durante siglos, y de orgullo propio para quienes los integraban². También, como antes anoté, Arango fue quien generó la idea de “blanquear” la isla, por medio del estímulo de la inmigración blanca; porque, según su pensar, en 1826 “Cuba no puede tener completa seguridad si no es blanqueando a sus negros”. Por lo que había que “destruir la esclavitud” y “borrar su memoria” (Arango, 2005: II, 306-307).

Quiero –y así lo expresa subrayando su idea– por lo menos, que por sabios artífices se trace al instante, el plan que se debe seguir para “blanquear nuestros negros”; o sea, para identificar en América a los descendientes de África con los descendientes de Europa. Quiero, al propio tiempo, que con prudencia se piense en destruir la esclavitud (para lo cual no hay poco hecho), se trate de lo que no se ha pensado, que es borrar su memoria. La naturaleza misma nos indica el más fácil y más seguro rumbo que hay que seguir en esto. Ella nos muestra que el color negro cede al blanco, y que desaparece si se repiten las mezclas de ambas razas; y entonces también observamos la inclinación decidida que los frutos de esas mezclas tienen a la gente blanca. Ensanchemos, pues, tan venturosa senda. Protejamos esas mezclas, en vez de impedir las, y habilitemos sus frutos para el complejo goce de todas las ventajas civiles (Arango, 2005: II, 376).

Para los anexionistas y reformistas de mediados del siglo XIX, sólo eran “cubanos” los blancos naturales de la Isla; los negros nacidos en Cuba tenían otra categoría, la de “negros criollos”. *El Lugareño*, el más destacado entre los anexionistas, se vio dominado por el mito racial y vivió convencido de que todos los males que aquejaban a la colonia tenían sus causas en las mezclas de razas; por eso, fue su mayor empeño eliminar al negro de la sociedad por medio de constantes corrientes migratorias de norteamericanos. Idea que dejó expresada en diferentes cartas que escribe a José Antonio Saco (Fernández de Castro, 1923: 89, 94, 105, 114 y 120). También Saco vio en la “causa negra” su gran pesadilla; para él, los negros esclavos y libres de color tampoco formaban parte de la patria y sólo eran los blancos quienes conformaban la nacionalidad cubana (Saco, 2001: 182-183; 1928: I, 224). Estricta clasificación de “cubanos” que no admitía a los pocos libres “de color” que habían alcanzado una posición económica aventajada; y, una tenaz barrera que no pudieron saltar ni los pocos negros y mulatos que se insertaron en el proceso económico de la comunidad urbana, “hasta llegar a representar el doble papel de esclavo y esclavista, dualidad que le permitieron las contradicciones del régimen y la adaptación, por su parte, a los patrones de los colonialistas” (Deschamps, 1970: 138). A fin de cuentas, ellos también eran tratados como gentes inferiores y sus posibilidades de acceso social eran igualmente limitadas (Sarmiento, 2005: 193-223). Al decir de Cepero (1971: 128): “El negro por el color de su piel estaba condenado, en todo sistema social, a ocupar el estrato inferior y más explotado. El color lo apartaba del reino de la libertad. Darle la libertad civil no era darle la libertad real”.

III. Los negros, los más sufridos y marginados de la sociedad colonial

Como se expresa, los negros constituían un sector marginal, separado por razones culturales y de explotación económica, que sufría desprecio, prejuicio y discriminación. En la cotidianidad, lo

más por ignorancia, tanto a los negros esclavos como a los negros y mulatos libres se les creían inferiores a los blancos e incultos por naturaleza; sin religión y sin arte. Se tenía el criterio de que los negros sólo habían nacido para realizar los trabajos más rudos y que eran hacedores de brujerías y practicanes del folklore.

Mucho de los intelectuales blancos, cuando no azuzaban con sus discursos a que se mantuviesen *in extenso* estos prejuicios raciales, en sus retóricas dejaban escapar cualquier frase paternalista, propia de la ideología del despotismo ilustrado; para de esta forma volver a incurrir en la creencia popular de la inferioridad del negro. Porque, más que hablarse de derechos se trataba de favores y existía la condescendencia en vez del respeto. De hecho, o se practicaba la sumisión o se era malagradecido.

En la otra vertiente del paternalismo ilustrado se sitúa un grupo de blancos que paradójicamente salvaba a los negros de la infame esclavitud por tener el “alma blanca”. Entre los pocos negros privilegiados en el disfrute de este beneplácito está el caso del esclavo-poeta Juan Francisco Manzano, que hasta el momento en que Domingo del Monte organiza una colecta y compra su libertad –esto, por nacer con el “don divino” de la poesía: una cualidad creíble en exclusividad para blancos–, “no le valieron ni su talento literario ni sus modales refinados: sufrió, como todos los esclavos [palabras de Ivan A. Schulman (Manzano, 1975: 15), quien prosigue con una cita de Fernando Ortiz (1916: 321)], los “desastrosos resultados morales que en la raza negra había de producir una condición social tan abyecta”.

Manzano lo dijo en carta a Del Monte, el 25 de junio de 1835, donde hace uso del más preciso de los sentidos metafóricos: “El esclavo es un ser muerto” (Manzano, 1937: 84). Una muerte que también se hizo extensiva y que se prolongó entre los negros libres de color, con iguales sufrimientos de marginación social que los esclavos; y de la que el poeta no pudo evadirse, aún después de haber obtenido la “ansuada libertad”. Juan Francisco Manzano, mientras vivió, no superó el trauma de la esclavitud, algo visible en su *Autobiografía*; como tampoco encontró en su nueva y corta etapa de hombre libre –sólo le duró 18 años³–

1836, a la edad de 39 años (Vítier, 1973: 19); y muere en 1854, con 57 años (Manzano, 1975: 50).

⁴ Colaboró en 1837 en *El Aguinaldo Habanero* y en 1838, en *El Álbum*; en 1842 escribió el drama *Zafira*.

⁵ Prosigue la cita: “dado el carácter fundador de estas obras, en lo adelante la literatura cubana hablará de la problemática sociocultural que configura la coexistencia del negro y el blanco, en una sociedad dominada por el poder azucarero y la violencia racista, como la de mayor magnitud dentro de la nación” (Benítez, 1997: 80).

⁶ Para J. Castellanos e I. Castellanos (1988: I, 266), Saco simplemente refleja la visión antropológica del tiempo que le tocó vivir; hoy condenada por etnocentrista y falsa, y que en su tiempo era tenida por acertada

alicientes para nuevas creaciones poéticas: el poeta se esfumó. Después de narrar tan triste y desgarrador testimonio, su inspiración se fue silenciando poco a poco⁴; y, ante la necesidad de nueva existencia, apareció el liberto-poeta desempeñando diferentes oficios: sastre, pintor, dulcero y cocinero.

Durante todo el período colonial, en Cuba fueron múltiples y continuos los esfuerzos de los negros por integrarse a las normas sociales comúnmente admitidas por la sociedad dominante; pero la marginación social que éstos sufrían, por el solo hecho del color de la piel, no les permitió avanzar en ese sentido. Tardó tiempo el hacer entender a la población perjudicada que la esclavitud era un vehículo de inferioridad del ser humano; y aún, abolida la institución, permanecía en la mente de los expropietarios de esclavos y vigente entre muchos blancos de las restantes capas sociales, las mismas ideas que marcaban las diferencias y ahondaban en la marginación social del negro como parte íntegra de la sociedad. En palabras de Moreno (1995: 224): “El trauma esclavista y de color lo permeaba todo: el colegio, el hogar, la oficina, los cuarteles, la universidad, la calle... La cultura, los conceptos jerárquicos, el sentido nacional, estaban llenos de racismo”.

Conjunto de realidades en el vivir y pensar del negro cubano, en su afán y conquista del disfrute de una misma ciudadanía, en igualdad al blanco criollo, que no pasa inadvertido en la literatura cubana de la época; para justificar con creces sus aportaciones tanto en el nacimiento como en la cristalización de la identidad cultural cubana. En la obra de José María Heredia, Juan Francisco Manzano, Cirilo Villaverde, Félix Tanco, Ramón de Palma, Anselmo Suárez, José Morillas, José María de Cárdenas y Gertrudis Gómez de Avellaneda, “el negro –al decir de Benítez (1997: 80)–, cualquiera que sea su condición, aparece en mayor o menor grado incluido dentro de la nacionalidad. Ciertamente, aparece como un súbdito de segunda clase y dentro de un discurso racista, pero aparece como cubano, y eso probará ser crucial”⁵.

Diferenciación que impuso el sistema colonial entre los cubanos que también se deja ver en la poesía popular de la Guerra de los Diez Años; léanse aque-

llos versos que comienzan “... el negro y el cubano, juntamente, / al cruel español hagamos guerra...” (Moreno, 1995: 224), y se comprenderá mejor lo tan arraigado que estaba el prejuicio racial a todos los niveles de la sociedad, más la permanencia en el imaginario popular de la distinción entre negros y cubanos.

IV. El papel segregacionista jugado por la Iglesia católica respecto a los negros

Con relación al papel de la Iglesia y contrario a la tradición católica, no han sido pocos los curas errados en sus prejuicios raciales; muchos de ellos impotentes ante la situación circundante y otros tantos forzados por las normas de convivencia que imponía la propia sociedad civil dividida por clases. Una sociedad donde la estrecha vinculación entre el color de la piel y la condición social de los actuantes contribuía al mantenimiento de estos prejuicios raciales; antes y después, para justificar primero la esclavitud y segundo las desigualdades sociales. En este sentido, la moral cristiana se ha mostrado partidista e intransigente en defensa de los intereses de un determinado grupo social: el de la alta burguesía.

Durante siglos la Iglesia jugó un papel segregacionista en Cuba, lo que se ha atribuido, como excusa, al estricto control del poder colonialista sobre la institución; pero es que, a su vez, el poder eclesiástico influyó con igual intensidad en todas las esferas de la vida colonial cubana y éste se equiparaba en su absolutismo con el mismísimo gobierno. Mucho se ha insistido en el papel controlador que jugó el Patronato Regio dentro de los preceptos católicos en Cuba. El gobierno civil patrocinaba la institución, un patrocinio que implicaba que todas las iniciativas de la Iglesia, incluso los nombramientos de los obispos, debían ser aprobados por los capitanes generales; y tras estas directrices, la Iglesia mantuvo una actitud permisiva o de conveniencia, por ejemplo, ante la esclavitud, siendo su pronunciamiento casi nulo. Inicialmente, la actuación de los eclesiásticos

entre muchos de los precursores científicos. Aspectos que pueden ampliarse en *García González* (1994: 45-64).

⁷ Todavía se desconoce de manera cierta la composición racial del Ejército Libertador. Las cifras del período 1868-1880 (Guerra de los Diez Años y Guerra Chiquita) son las menos trabajadas, y las que corresponden al período 1895-1898 (Guerra de Independencia) se presentan como inacabadas; siendo, en determinados casos los cálculos de los últimos tres años, aproximaciones un tanto ponderadas (Pérez Guzmán, 2005: 4). Lo

—en ciertos momentos infructuosa— se limitó a procurar la evangelización y el buen trato de los negros.

En un país donde los representantes de las autoridades políticas y religiosas eran nacidos en España y promovidos bajo el beneplácito de la regencia metropolitana, con la exclusión de los criollos, la subordinación del “otro” debía quedar bien regulada. Por esto, en una sociedad en la que los poderes militares, civiles y religiosos iban de la mano, por lógica, se llegaba a tener un consenso común en las legislaciones peninsulares y en los acuerdos insulares que apoyaban el mantenimiento de la esclavitud. No olvidemos que una parte de los ingresos de la Corona procedían de las ganancias y de los impuestos sobre el comercio de los negros esclavos, donde sobresalía la aportación cubana; y que para bien o para mal, desde la idea inicial hasta la ejecución final de cualquier proyecto abolicionista, la sacarocracia cubana (máxima representante de la economía del país) se imponía, incluso, sobre las censuras de los eclesiásticos y sobre muchas de las leyes metropolitanas que, sencillamente, después de conocerlas impedían que se materializaran. Razonamientos que explican el porqué en la mayor de las Antillas se impidió la divulgación de la carta apostólica *In Supremo Apostolatus* (1839) del Papa Gregorio XVI (1831-1846), denunciando el comercio de negros africanos. Un mensaje ruidoso que su circulación podía incidir en hacer morir, con mayor rapidez, la gallina de los huevos de oro del sistema plantacionista cubano; en uno de los períodos con mayor número de esclavos introducidos en la isla.

En los libros parroquiales, principalmente bautismales, matrimoniales, testamentarios y de defunciones, las diferencias por motivo de raza o color de la piel eran muy marcadas: los registros de los blancos eran separados de los registros de los negros. Fue la época en que no importaba si los “otros” hubiesen nacido en Cuba y gozaban de ser libres: todos eran negros y mulatos, descendientes de africanos. Tanto fue así que, aun después del mantenido martirio en la vida terrenal, a causa del color de la piel, en los cementerios no se unían los enterramientos de blancos y negros. Los esclavos eran enterrados

en las áreas más apartadas e ínfimas.

Un auto dictado en La Habana por Juan García de Palacios y García (1620-1682), Obispo de Cuba (1677-1682), con fecha 6 de septiembre de 1679, manda que hagan un libro aparte, del de los españoles, para el asiento de los entierros de negros y mulatos, libres y esclavos. Disposición que se inscribe como el inicio reglamentario de esta práctica discriminatoria, vigilada y mantenida durante toda la época colonial. El Obispo García de Palacios: “Haviendo visto y visitado este libro en donde se asientan los feligreses que mueren de la Parrochial de San Christoval de esta Ciudad, y reconocido por las partidas de el, estar mezclados, los entierros de los españoles, con los de los negros y mulatos libres, y estos solo aquellos que otorgan su testamento, sin asentar, los que mueren sin el, ni menos los esclavos q^e mueren, y porque conviene que cada genero de personas este separado. Mandava y mando que de aquí en adelante, no se assienten en este libro, los entierros de los negros ni mulatos libres, sino solo los de españoles, y que se haga un libro aparte en que se assienten los entierros, de los negros y mulatos, libres y esclavos; lo que guarden y cumplan los susodhos Curas y sus thenientes. Pena de cincuenta Ducados, no lo haciendo en la forma referida, y con este mandato queda vissitado este libro, y por este auto, assi lo acordó, mandó y firmo. Juan Ob^{mo} St^{mo} de Cuba —Rubricado. — Ante mi B^r Juan Fernández de Vergara. —Rubricado” (Le-Roy, 1958: 61-62).

En otra disposición de fecha 29 de mayo de 1806, elaborada por Juan José Díaz de Espada y Landa, segundo Obispo de La Habana (1802-1832), y que firma Salvador de Muro y Salazar, Marqués de Someruelos, gobernador y capitán general de la isla (1799-1812), se regulan los derechos de sepulturas en los tramos del cementerio general de La Habana: la de “los párvulos de color en dos pesos; y la de los esclavos (inclusa la abertura) y sus párvulos en uno. Y enterrándose todos los dichos párvulos en los cuadros separados, bajo de dicho crucero, y los esclavos adultos en la parte ínfima del cementerio, se pagará por los primeros un peso; y por los segundos y terceros medio peso” (*Sínodo*, 1982: 201).

más que se dice es, ya próximo al consenso, que negros y mulatos formaron la proporción mayor de mambises: “el espinazo del ejército revolucionario” (Aguirre, 1962: 34-35). Fue el Partido Independiente de Color (PIC), creado en 1908, quien señaló por primera vez en sus publicaciones un estimado de la composición racial del ejército independentista; asegurando que ellos habían aportado hasta el 85 por

La atención médica tampoco escapó de la discriminación racial. En los hospitales, mayoritariamente bajo el control de la Iglesia, los reglamentos distinguían las atenciones de blancos y negros libres y de españoles y criollos, estando prohibida la admisión de los esclavos. En el hospital para mujeres de San Francisco de Paula, hacia 1789, se prohibió el ingreso de las esclavas enfermas, aún cuando sus amos estuvieran dispuestos a pagar el costo de su curación y mantenimiento. El reglamento admitía a las mujeres blancas, previa carta de recomendación emitida por el cura de su feligresía, y a las de color libre, tras riguroso proceso selectivo en el que tenían que aportar la siguiente documentación acreditativa: "(...) el documento de libertad observando en esto toda prudencia que exija la caridad, pues aunque seguro la práctica ha precedido para la admisión un año de término contando la fecha de la libertad a la que se presenta la Enferma; con todo parece que el caso exige otras reglas de misericordia, y en consecuencia, el Administrador, con presencia de aquel documento, consulta del Médico y Cirujano, y examen privado que practique justificara si la enfermedad fue adquirida en tiempos de la esclavitud; o adquirida después; y no presentando inconveniente será admitida a favor del alivio de la desvalida" (Le-Roy, 1958: 207).

Luego de admitidas, las mujeres de color libres se ubicaban en salas separadas de las blancas; uniéndose sólo en la sala San Francisco de Borja cuando eran "enfermas de contagios" y si las enfermedades las habían contraído en el propio hospital. En el caso de las mujeres blancas éstas también eran ubicadas en las salas del hospital atendiendo a sus recursos económicos y orígenes de sus nacimientos: las españolas, catalogadas como "distinguidas", en las salas San Pedro y San Juan; y las criollas, clasificadas en "ordinarias", en la sala San Antonio (Le-Roy, 1958: 138). Estricta división clasista donde la clasificación de los habitantes de la Isla iba mucho más allá de la tradicional discriminación por motivos del color de la piel; aún cuando esto último era el punto de partida o la primera línea divisoria.

Tal situación de marginación era igualmente visible en la educación; un sector que estaba mayoritariamente

en manos de la Iglesia católica. Por lo general, las instauraciones de los planteles educacionales se llevaba a cabo por las congregaciones católicas, quienes en sus reglamentos no incluían indicaciones expresas de la no admisión de negros en estas escuelas privadas, cosa que en la práctica sí impedían, bajo el pretexto de que los padres de los alumnos blancos no admitían que sus hijos estudiaran junto a los negros; además, de ser colegios caros, sin subvenciones oficiales y con cuotas inalcanzables, incluso para la economía de muchos de los habitantes blancos. De esta valoración se exceptúan las escasas escuelas gratuitas que estos colegios mantenían, donde sí se admitían a negros y mulatos.

La asistencia de los negros a las poquísimas escuelas públicas que en Cuba existían era igual de limitada, siendo su instrucción sólo hasta el nivel elemental en muchos de los casos y períodos. Las pocas escuelas del Estado que impartían la enseñanza elemental se concentraban en las ciudades y en determinados pueblos; por lo que las áreas rurales quedaban marginadas de este servicio. En 1860 existían en Cuba 285 escuelas públicas y 179 escuelas privadas, con una asistencia total de 17.519 alumnos. En este año la población total de la isla era de 1.199.429 habitantes y de ellos sólo estudiaban el 0,14 por ciento. Las familias campesinas con cierta solvencia económica enviaban a sus hijos a las escuelas más cercanas o pagaban un maestro en casa, pero estos casos fueron los mínimos. Otro grupo de campesinos, igual de reducido, aprendieron a leer y escribir en sus propios hogares, y existieron individuos que se esforzaron y de forma autodidacta adquirieron los conocimientos más básicos; pero la gran mayoría de los campesinos eran analfabetos. Problemática acentuada en los más humildes y dentro de ellos, todavía más, en los negros y mulatos. En 1887, a un año de la desaparición definitiva de la esclavitud, el 87,7 por ciento de la población "de color" era analfabeta; y tras finalizar la guerra, en 1899, se mantenía un 72 por ciento en estas condiciones. Es decir, sólo sabía leer el 28 por ciento de los negros y mestizos, para un total de 520.400 habitantes no blancos (*Boletín Oficial de Hacienda*, 1881: I, 461; *Informe sobre el censo de Cuba*, 1899,

1900; *Boletín de la Cámara de Comercio...*, 1891-1892: 73).

Entre otros tantos ejemplos de la cotidianidad que vinculan a la Iglesia católica con la marginalidad social de los negros, los prejuicios y la discriminación, aquí me referiré a dos casos legislativos concretos que, pese a los años de diferencias en su promulgación, se mantienen concatenados bajo la premisa absolutista de sostener la negativa a que los negros y mulatos formaran parte del clero católico cubano: uno, el *Sínodo de la Iglesia de Santiago de Cuba*, de 1681; y otro, los *Estatutos del Real Seminario de San Carlos y San Ambrosio*, de 1769.

Los sínodos se refieren a la disciplina de los clérigos y religiosos pero constituyen una excelente fuente para analizar la sociedad y la Iglesia en la época colonial. La información que ofrecen, examinada bajo la observación de ciertas reglas hermenéuticas y con el debido cotejamiento documental de otras fuentes auxiliares, puede ayudar al investigador en su análisis sistemático y a la hora de evaluar determinados procesos históricos; por ejemplo, muchas de las sanciones que en los sínodos se aplican son resultado de las circunstancias locales, influidas por la presión de determinados grupos sociales y hasta de la jerarquía eclesiástica, contrarios a las leyes vigentes y a los postulados de Cristo.

En el *Sínodo de la Iglesia de Santiago de Cuba* (1681) se decidió no administrar el sacramento del Orden Sagrado a los negros, mulatos y mestizos, "ni a otros de mala raza como los judíos". Y respecto a los primeros, la Constitución XII así lo manifiesta: "no deben ser ascendidos a los sacros órdenes los hijos de los que fueron castigados por el santo oficio, siendo descendientes en primero y segundo grado respecto del padre, y en primero respecto de la madre, ni los negros, mulatos y mestizos, por la indecencia que resulta al estado eclesiástico, escándalo y otros inconvenientes que se han experimentado en las Indias de haber ordenádose semejantes personas, salvo si tuvieren dispensación de la sede apostólica, y fueren sus virtudes y letras conocidas, que entonces el prelado reconocerá lo que fuere mas conveniente y útil a la iglesia, y se guarde por lo que resulta

en autoridad y decencia del clero de este obispado” (*Sínodo*, 1982: 27).

En este *Sínodo* también se incluyen a los mestizos. Prohibición contraria a lo que se dispone en el Libro I, Ley 7.^a, Título VII, de la *Recopilación de leyes de los reynos de las indias* (1588), donde se encarga a los arzobispos y obispos de las Indias que “ordenen de Sacerdotes a los Mestizos de sus distritos, si concurriesen en ellos la suficiencia y calidades necesarias para el Orden Sacerdotal; pero esto sea procediendo diligente averiguación e información de los Prelados sobre vida y costumbres, y hallando que son bien instruidos, hábiles, capaces y de legítimo matrimonio nacidos” (*Recopilación*, 1943: I, 55). Indicación que igual se hace extensiva al género femenino: “si algunas Mestizas quisieran ser Religiosas y recibidas al Hábito y Velo en los Monasterios de Monjas, provean, que no obstante cualesquiera Constituciones, sean admitidas en los Monasterios y a las profesiones, precediendo la misma información de vida y costumbres” (*Recopilación*, 1943: I, 55).

Como bien indica Antonio García García, en la introducción al *Sínodo de la Iglesia de Santiago de Cuba* de 1681 (edición facsimilar de 1982): “en este obispado [de Santiago de Cuba] parece que debe correr esta constitución no obstante lo que la ley dispone” (*Sínodo*, 1982: 27); y remite al lector a la Ley 4.^a, del sobredicho título, en la citada *Recopilación* (1636 y 1681), donde se ruega a los preladados “excusen ordenar tantos Clérigos como ordenan, especialmente a mestizos e ilegítimos, y otros defectuosos, y no dispensen en sus intersticios, ni consientan en sus Diócesis a los expulsos de las Religiones y escandalosos...”. (*Recopilación*, 1943: I, 54).

Ante lo escrito, la posibilidad de los negros y mulatos de tener la “dispensación de la sede apostólica” y el reconocimiento del prelado para ordenarse como sacerdotes se convirtieron en letras muertas durante cerca de 450 años. Hasta donde conozco, no se dio ningún caso de negro admitido como sacerdote hasta 1942, en la figura de Armando Miguel Arencibia Leal (Sarmiento, 2009).

Próximo a cumplirse un siglo de aparecer el *Sínodo de la Iglesia de Santiago de Cuba* (1681), el ilustrísimo

señor D. Santiago José de Hechavarría y Elguezuá, Obispo de Cuba, Jamaica y provincias de la Florida, etc., concibe y redacta los *Estatutos del Seminario de San Carlos y San Ambrosio* (1769) donde se mantiene intacta esta prohibición de no dejar entrar en el Real y Conciliar Colegio a negros y mulatos. En los artículos referentes a las calidades que debían tener los colegiados para ser admitidos en el Seminario, se advierte que no podían ser colegiales: “Los que no descendieran de cristianos viejos, limpios de toda mala raza, de judíos, moros, o recién convertidos a nuestra santa fe católica. Los que procedan de negros, mulatos o mestizos, aunque su defecto se halle escondido tras de muchos ascendientes, y a pesar de cualesquiera consideraciones de parentescos, enlaces, respetos y utilidades, porque todo es menos que la autoridad, decoro y buena opinión del Seminario, que vendría a caer en desprecio, y a merecer una sospecha general contra todos sus alumnos, si tal vez se abriera la puerta a semejantes sujetos, fuera de otros inconvenientes, que nuestro Sínodo, y propia experiencia nos persuaden haberse tocado de resultados de iguales gracias. Los descendientes de penitenciados por el Santo Oficio, o reconciliados por los delitos de herejes, y apostasía hasta la segunda generación de la línea masculina y hasta la primera de la femenina. Los que traen origen de personas infamadas con algún otro castigo, o ministerio vil de aquellos que producen afrenta y mancilla el linaje. Finalmente, los hijos de oficiales mecánicos. Y por punto general los que carecen de cualquiera de las calidades necesarias, o se hayan atado con algún impedimento canónico para recibir órdenes sagradas” (*Estatutos*, 1835; *apud.*, Bachiller, 1965: I, 285-286).

Conjunto de actitudes que hacen a la Iglesia católica partícipe moral –y de ningún modo entidad excluyente– en esa impuesta carencia de aceptación de los negros, donde la discriminación y el racismo tendrían que analizarse desde los presupuestos de una herencia cultural; proceso en el que la jerarquía eclesiástica, implicada en el envío de esclavos africanos a América, no puede deshacer tan sólido andamiaje que, al tiempo de impulsar el desarrollo económico de las naciones implicadas,

impone las diferencias entre los hombres por el tipo de raza o color y de condición o religión. Como antes se ha expresado, los criterios de que la raza negra era inferior a la raza blanca siempre se hicieron valer y en América, desde los inicios mismos de la conquista y colonización, éstos quedaron enraizados en todo el continente. Primero, el negro fue objeto y no sujeto activo de la sociedad y luego no pasó de ser ciudadano de segunda.

V. La respuesta de los negros y la evolución de la autoconciencia étnica cubana

Ya a finales de la década de 1860, la total e igualitaria integración del negro en la sociedad colonial cubana había dejado de ser una posibilidad viable. Los reformistas extremaron sus principios racistas, se opusieron a ultranza a la convivencia armónica de dos razas distintas, en un plano de igualdad, y dieron, de pleno, un no rotundo a la concesión igualitaria de derechos políticos. En vez de disminuir, aumentaba el sentimiento social de hostilidad defensiva del blanco contra el negro; y éste, sumido en asfixiante situación de marginalidad, al estallar la insurrección, el 10 de octubre de 1868, sólo tuvo una opción: la incorporación inmediata a la lucha armada en la manigua revolucionaria. Así –expresión de Fernando Ortiz (1997: 27)–, “el elemento negro se abrazó al ideal mambí no sólo como lábaro que había de llevarlo a su emancipación civil, sino también a la política”. La alta participación de los negros en la guerra independentista cubana, como miembros del Ejército Libertador, confirma la premonición del padre Varela, en 1822, cuando dijo: “estoy seguro de que el primero que dé el grito de independencia tiene a su favor a casi todos los originarios de África” (Varela, 1886: 546). Aseveración en que Ortiz abunda de la siguiente manera: “Los negros debieron sentir, no con más intensidad, pero quizás más pronto que los blancos, la emoción y la conciencia de la cubanía. Fueron muy raros los casos de retorno de negros al África. El negro

A.2.3. Ciclo de teatro americano

Ciclo de teatro infantil

8, 15 y 22 de marzo

Impromadrid Teatro presenta “*Teatruras*”, un espectáculo de improvisación teatral dirigido a niños de 6 a 12 años que trata de acercarlos al teatro de una forma original, atractiva y divertida

29 de marzo, 5 y 19 de abril

Educarte presenta “*La flauta mágica*”, versión de la ópera de Mozart adaptada a niños a partir de 3 años, donde el niño se adentra en el mundo de la ópera y en su rico fondo de emociones

12 de abril

La Tartana Teatro presenta “*Piratas*”, un espectáculo de títeres con barcos fantasmas y galeones hundidos

26 de abril, 3 y 10 de mayo

El callejón de Lola Teatro presenta “*El Popol Vub o El libro sagrado de los indios Quichés*”, espectáculo dirigido a los más pequeños para que de una manera lúdica y divertida tomen conciencia de valores tan universales como el respeto a otras culturas, la fraternidad entre los hombres y el valor de la amistad y la colaboración en grupo

A.2.4. Noche de los museos

Sábado 16 de mayo

Horario: 21 h. a 1 h.

El cuerpo humano en el Museo de América

Dentro del proyecto Museos como espacio de Diálogo Intercultural (MAP for ID):

Recorrido: El cuerpo humano. Presentación de la propuesta *Itinerarios por el Museo de América*, a través de visitas para grupos reducidos, entre 22:00 h y 23:00 h. (Previa inscripción en taquilla)

Cuerpos en movimiento

Bailes prehispánicos en el salón de actos del museo con el grupo de **Violeta Camacho**. Actuaciones a las 21.30 h. y 22.30 h. (Aforo limitado).

Nuevo Jazz Fusion

Actuación del grupo de jazz **Calchetine** en el salón de actos a las 24 h. (Aforo limitado)

A.2.5. Día internacional de los museos

Domingo 17 de mayo

Horario: 10 h. a 15 h.

El cuerpo humano en el Museo de América

Dentro del proyecto Museos como espacio de Diálogo Intercultural (MAP for ID):

Cuerpos en movimiento

Ballet Folklórico Mexicano, Magia en movimiento de **Violeta Camacho**. Danzas aztecas y bailes mestizos de Chiapas, Jalisco, Veracruz y Yucatán. 12 h. Salón de actos. (Aforo limitado)

Descubriendo alebrijes

El museo se ha llenado de cuerpos extraños. Invitamos a los niños de 6 a 11 años a recorrer las salas en busca de estos animales fantásticos hasta el 31 de mayo. Solicita en la taquilla tu hoja para participar y anota en ella tus descubrimientos. Al finalizar entrégala de nuevo en la taquilla, y en unos días los mejores exploradores recibirán una sorpresa

A.2.6. Los Jueves en el Museo

Apertura de 16 h. a 19 h. Entrada gratuita.

Visitas guiadas a la exposición temporal “*Mantos para la Eternidad. Textiles Paracas del antiguo Perú*”

Jueves en dos turnos: a las 17 h. y a las 18 h. Previa inscripción en grupos.mamerica@mcu.es

VI. Marginalidad, prejuicio y discriminación de los negros insurrectos durante las guerras de independencia

Por último, veamos entonces si tales predicas⁰ martianas, basadas en la igualdad para todos, se materializan a plenitud en el campo de la insurrección, dentro de las filas del Ejército Libertador; aún cuando, hoy en día, los temas inherentes a la esclavitud, la emancipación de los esclavos, las aspiraciones de los negros y la marginación, discriminación social y racismo que este sector sufre durante el período que duró la Guerra de Independencia (1868-1898) son materias que siguen sin investigarse como un estudio único concatenado de la historia social de Cuba. Retraso en el debate, probablemente, porque aún no se tiene un corpus, lo más completo posible, del comportamiento de este fenómeno durante toda la contienda bélica (1868-1898), que parta de la base constitutiva del Ejército Libertador. Digamos que la marginalidad, la discriminación y el racismo, entre las herencias más marcadas de la esclavitud y de la cultura que a partir de ésta se engendra en Cuba, aún cuando afectan a determinados líderes de la raza negra, fue un problema que mayoritariamente perjudicó a los negros insurrectos más desposeídos. Tanto a los soldados rasos, los más de infantería, como al resto de la masa desarmada que conformaba el sustrato del Ejército mambí, la llamada fuerza auxiliar (convoyeros, jolongueros, asistentes, forrajeadores, agricultores en los predios más apartados y un etcétera de toda clase de servicios subalternos); y por esto es más difícil de detectar, ejemplificar y hasta llegar a considerar como un mal que convive de forma perenne en las filas de los revolucionarios cubanos durante las tres guerras. También, puede ser que esta limitante o este vacío historiográfico se dé porque todavía en Cuba no se han logrado superar los problemas del racismo y por tal motivo se cuide un tanto la posible susceptibilidad de quienes más lo padecen.

Moreno (1995), las veces que se refiere al tema del racismo, no desmiente

ni confirma que entre los mambises prevaleciera esta práctica. En cambio, reconoce en los españoles a un pueblo de mínimo racismo y asiente que la Guerra de 1895 no tuvo un carácter racista. Sus reflexiones albergan ciertas pretensiones de ruptura con los estudios precedentes pero no van más allá de su enunciación, quedando muchas de ellas como sólo interrogantes. No obstante, advierte que en “una sociedad dividida por el color y el origen de los hombres, la incorporación de los primeros negros y mulatos debió haber sido traumática”; que, pese a lo mucho que se ha escrito sobre la guerra, “no hay testimonios válidos de cómo se fue salvando el abismo entre blancos y negros en la primera etapa de la lucha” y de “cómo fue posible que un movimiento iniciado por *patricios* lo cerrase un general mulato” (Moreno, 1995: 245). Él considera la batalla contra la esclavitud, el combate a la desigualdad y el menosprecio, y la exaltación de los valores patrios como las aspiraciones de mayor peso entre los no blancos. Además, afirma que “la Guerra de los Diez Años fue fundamental porque derribó, o al menos, quebró dentro del campo insurrecto la contradicción de color que había mantenido divididos a los cubanos” (Moreno, 1995: 273). Planteamiento al que agrego el siguiente comentario: las nuevas posibilidades reales a las que se enfrentan negros y mulatos, a partir del 10 de octubre de 1868, no derriba esta contradicción y más que quebrarla sólo la disminuye. Con las guerras no se liquidaron las grandes contradicciones de la sociedad cubana, dígame en este sentido los problemas raciales; porque –haciendo uso de su propio razonamiento– “prejuicios y patrones formados en siglos no se borran en unos años, pero disminuyeron en su intensidad y forma y se alteraron las prioridades” (Moreno, 1995: 255).

Con relación a la esclavitud y la insurrección, las órdenes emitidas por el gobierno revolucionario en la práctica se cumplían muy poco. Entre ellas, la publicada en *El Cubano Libre*, el 29 de octubre de 1868, y en la que Carlos Manuel de Céspedes dice: “Queda prohibido desde este momento a todos los jefes y subalternos del Ejército Libertador admitir esclavos en sus filas, a menos que sea con facultad de sus

dueños o mía” (Pérez, 2005: 79); igual sucede con un bando, de fecha 12 de noviembre de ese año y que dispone que: “serían juzgados y ejecutados los soldados y jefes de las fuerzas libertadoras que: [...] se introdujeran en las fincas ya sea para sublevar o ya para extraer sus dotaciones de esclavos” (Pérez, 2005: 79). Disposiciones que fueron violadas múltiples veces y en ocasiones el propio presidente las consentía o hacía caso omiso. Pensemos que eran decisiones que se tomaban en plena guerra, muchas de ellas salidas de un caudillo local, y que son aspectos que la historiografía no ha sabido captar e interpretar cuando ha efectuado valoraciones de las actitudes de los revolucionarios del 68.

En este sentido, son interesantes las reflexiones que realizan Abreu (2005: 77-93) e Ibarra (1967: 55-57) de la Guerra de los Diez Años, en las jurisdicciones de Bayamo, Holguín, Manzanillo, Tunas y Santiago de Cuba (Departamento oriental de la Isla), y fundamentalmente aquellas que plantean el vivir más inmediato de amos y esclavos durante los primeros meses de insurrección. Información válida para interpretar mejor el dilema esclavitud-insurrección y para penetrar en el espacio, todavía oscuro, de las relaciones amo-esclavos, esclavos-libres, esclavos-negros libres, negros-blancos y jefe-subordinados.

Abreu distingue en el comportamiento de los amos, los que se incorporan a la insurrección con sus esclavos de los que pierden sus dotaciones al ser liberadas por las partidas rebeldes. En los esclavos un análisis todavía más complejo, por abarcar: desde los sujetos que se alzaban con sus amos y mantenían una relación más plausible en el trato; situación favorecida que nada tenía que ver con los llamados esclavos del Estado, los incorporados a las fuerzas libertadoras cuyos amos no seguían igual camino; hasta la forma en que fueron tratados durante y después de los reclutamientos, la marginación que padecían, sus condiciones de vida en los campamentos, los variados tipos de ocupaciones que desempeñaban y las posibles causas de las deserciones. Para concluir, “que una parte de los esclavos que resistían en los territorios sublevados permanecieron en las fuerzas revolucionarias” (Abreu, 2005: 93). Una evidencia

contrastada al final de la Guerra de los Diez Años, al comprobarse el elevado número de ex esclavos que terminaron como miembros del Ejército Libertador⁸.

A una parte de los esclavos les obligaron se incorporaran a las fuerzas libertadoras; donde muy poco cambió sus vidas, al continuar recibiendo el tratamiento habitual al que estaban acostumbrados. El castigo del cepo se trasladó de la plantación a los campamentos mambises (Gómez, 1897; Flint, 1983; Sarmiento, 2007) y comenzaron a vivir los maltratos que sufrían sus similares en las plantaciones de Occidente; “para una parte de estos esclavos no había diferencia sustancial entre los españoles y los cubanos. Todos eran blancos, sinónimos de amo” (Abreu, 2005: 87). Por esto, se les tenía desconfianza y permanecían vigilados. Hubo muy poco respeto por esta gente. Salvo que, a diferencia de sus vidas en las plantaciones, entre las cuatro paredes de los barracones, en los campamentos mambises sobraban los testigos que podían dar cuenta de sus vicisitudes y del extremo de sus humillaciones como humanos. José Martí, con dolor e impotencia a la vez, recoge en su *Diario de campaña* la salvaje anécdota contada por Máximo Gómez, personificada por el general Eduardo Mármol: “Dormía la siesta un día, y los negros hacían bulla en el batey. Mandó callar y aún hablaban ¡Ah, no quieren entender? Tomó el revólver –él era muy buen tirador–: y hombre al suelo, de una bala en el pecho. Siguió durmiendo” (Martí, 1985: 63).

Los esclavos como parte del ejército insurrecto estaban marginados, formaban las fuerzas auxiliares y realizaban los trabajos físicos más duros, en condiciones deplorables; la gran masa se destinaba a la construcción de fortificaciones y barricadas al estilo más primitivo, abrir trincheras, derribar árboles y trasladarlos junto con las piedras para obstaculizar el paso del enemigo por los caminos; un número menor se situaba en las cocinas, cortando leña y otros trabajos secundarios. Sin embargo, estoy en desacuerdo con Abreu cuando afirma que era una rareza verles en tareas propiamente militares. Muchos de los castigos impuestos a los esclavos fueron precisamente porque se negaban a prepararse para la guerra. La disciplina militar impuesta en determinadas partidas les hacía, en muy

poco tiempo, arrepentirse del paso que voluntaria o involuntariamente habían dado. Algo verificado en sus declaraciones como prisioneros de las autoridades colonialistas. El propio Abreu incorpora en su ensayo uno de estos testimonios. El del esclavo presentado en el campamento de Sevilla que se quejaba porque lo tenían afilando machetes y formado en el batey, de dos en dos, por la mañana y por la tarde (Abreu, 2005: 86). De seguro, entre los jefes insurrectos no faltó interés por disciplinar a los esclavos; el problema estaba en la forma y en los métodos empleados. Este mismo autor es consciente de que existieron campamentos a los que los jefes trasladaron la estructura represiva de los ingenios. Otro inconveniente para los insurrectos, con mayor énfasis en los esclavos, fue la inadaptabilidad. Una parte pasaba de tener una vida más solitaria, formada en un ambiente patriarcal, a la no siempre aceptada o bien llevada convivencia en colectivo.

Ha de suponerse que en los inicios, al constituir las masas de esclavos el grueso de los insurrectos, fueron enormes los obstáculos que la vanguardia revolucionaria tuvo que vencer; tanto para incorporar a las dotaciones en el ejército como para luego disciplinarlas en la vida militar. Dentro de este ambiente, así como existieron propietarios de esclavos que se negaron al decreto de emancipación, también se dieron casos de dotaciones que se resistieron a formar parte del naciente Ejército Libertador (Ibarra, 1967: 51-53). En las fuentes archivísticas abundan los testimonios que refieren el doble trabajo de los jefes mambises, el de luchar contra el ejército español y el de disciplinar a “la negrada”, en frase de la época (Sarmiento, 2007). Segunda labor que no siempre tuvo un resultado satisfactorio, lo que obligó a muchos jefes que emplearan drásticas medidas. Ya antes se ha dicho: como en las plantaciones esclavistas, los castigos del cepo y el grillete se encontraban entre las medidas disciplinarias aplicadas; la más extrema, el fusilamiento. Del uso del látigo no he encontrado ninguna referencia y el robo estaba entre las indisciplinas más juzgadas por los mandos insurrectos.

Fueron muchos los esclavos que se fugaron de los campamentos rebeldes y retornaron al control de sus amos o

hicieron vida independiente en las maniguas más inaccesibles como cimarrones; y todavía mayor el número de desertores que se entregaban al ejército español en operaciones. La documentación en este sentido es copiosa. Los despachos de las tropas españolas recogen parte de las presentaciones de los ex esclavos, en las que alegaban eran maltratados por sus jefes y preferían volver a la esclavitud que cumplir con la causa cubana (Sarmiento, 2007). No obstante, se debe tener especial cuidado en su lectura; porque, bajo la presión de los interrogatorios, no faltaron individuos que exageraran al narrar los acontecimientos. También, el propio ejército español, en su afán de mostrar a una fuerza rebelde debilitada, falseaba y dramatizaba, todavía más, lo dicho por presentados y prisioneros. Pero, como bien manifiesta Abreu (2005: 84): “en ocasiones, hasta la mentira puede ser de alguna utilidad en los análisis históricos. Al mentir se busca una realidad que puede ser creíble. La realidad de los esclavos maltratados por los insurrectos, durante su incorporación a las fuerzas libertadoras, es creíble entre los españoles, pues esa situación racista se refleja en la documentación personal de algunos líderes insurrectos”.

Quien escribe estas páginas pudo revisar, en el Servicio Histórico Militar de Madrid, una parte considerable de estos interrogatorios, quejas u otras demandas vinculadas con los mambises, principalmente con esclavos en los primeros años de la insurrección. En una primera lectura, la narración de los hechos parece convencer al investigador y hasta le resulta curiosa la forma en que imitan el habla coloquial de los esclavos. Pasado el momento emotivo, el investigador se reincorpora al análisis y descubre el trasfondo de los incisivos planteamientos en no pocos de los testimonios. Tras la pista descubre, por ejemplo, que un mismo hecho, desde la aparición de una primera narración hasta que se transcribe como parte oficial a los mandos superiores, es contado de forma diferente. En el caso de negros presentados o prisioneros: se multiplica el número de ellos y de los muertos en combate; se les añade a sus declaraciones que eran obligados por sus amos a alzarse; que los amos para preservar sus propiedades de la destrucción de los rebeldes cedían parte de la dotación a

las partidas; y un etcétera más de argumentaciones que podían ser ciertas o no, como se ha comprobado que muchas lo han sido, pero que no se incluyen en los primeros partes de operaciones.

La situación hasta ahora descrita era muy diferente para los negros y mestizos libres que se incorporaban a las fuerzas libertadoras. Son menores, al nivel de las pequeñas partidas, las muestras de discriminación hacia esta otra parte de los insurrectos no blancos. Planteamiento que se avala con el ejemplo de la familia Maceo. Lo que sí se dan son algunas diferencias en el ejército mambí entre los esclavos y los negros y mestizos libres. Diferencias marcadas o consentidas por no pocos de los mandos rebeldes; por ejemplo, mientras a los negros y mestizos libres les permitían dormir junto a los blancos, en la casa campamento, los esclavos lo hacían fuera, casi siempre a la intemperie o en improvisados bohíos (Abreu, 2005: 88). Igual pasaba con el acto de compartir el momento dispuesto para las comidas; los esclavos siempre sin mezclarse (Sarmiento, 2008: I, 152-314). El negro y el mestizo libre se iniciaba siendo mambí como soldado, el esclavo como esclavo. Los libres adquirirían un arma blanca más rápido que un esclavo y sus ascensos eran lentos pero menos trabajosos. También por estas condescendencias de los caudillos con los negros y mulatos libres hubo sus enfrentamientos, recelos y traiciones.

Ibarra también se refiere a otros sucesos que dan cuenta de la marginación del negro en la dirigencia revolucionaria durante la Guerra de los Diez Años y la Guerra Chiquita, en ciertas zonas de Cuba libre, “donde el virus del racismo empezaba a hacer estragos” (Ibarra, 1967: 55); por ejemplo, las conversaciones del coronel cubano Enrique Céspedes con el coronel español Mella: “Según Pirala [de donde toma la cita], hablaron largamente del estado de la guerra y manifestó Céspedes que su continuación en el campo insurrecto así como la de otros jefes que veían la ruina en el elemento de color en que se apoyaban, se basaban en los odios personales y en el temor de la dictadura presentándose” (Pirala, 1895: I, 360; *apud.*, Ibarra, 1967: 55). Pensar que no era aislado, tal como se confirma en “la carta del coronel Antonio Bello, Jefe del regimiento Luz de Yara, al general Juan J. Rus, Jefe

del regimiento de Bayamo, que revela la existencia de una oposición cerrada en estas zonas al ascenso de los jefes de extracción popular” (Ibarra, 1967: 55). Se refería a Antonio Maceo y transmitía en el papel el odio que no podía por sujeción manifestar libremente: “Tú mismo me has contado que no estaría lejos el día en que éste al frente de los negros nos quitaría la cabeza” (Ibarra, 1967: 55-56). Comportamientos, todos, racistas, que estaban muy aparejados a otros, ya de índole más clasista. “En 1878 y en 1880, los jefes militares regionales habían capitulado porque no concebían otra dirigencia ideológica que la de los cuadros políticos e intelectuales vinculados orgánicamente a la clase terrateniente” (Ibarra, 1967: 57).

Conforme a lo expresado por Ibarra (1967: 56) “todo hace indicar que el alcance del movimiento racista estuvo limitado a las zonas de Bayamo y Manzanillo, aun cuando es posible que estos prejuicios hayan influido de un modo generalizado e indirecto en la conducta de algunos de los hombres del Zanjón”. Juicio que crea sobre la base de la documentación a que tuvo acceso, validado, además, con opiniones como la de Manuel de la Cruz: “Ocurrió que algunos insurrectos, de los menos prominentes por cierto, creyeron necesario, acaso por personalísimas exigencias de sus conciencias, explicar y justificar actos que no necesitaban explicación ni justificación, y con más o menos desenvoltura y habilidad echaron a volar la especie de que no era posible continuar la guerra, porque ya los negros se iban sobreponiendo a los blancos” (De la Cruz, 1895; *apud.*, Ibarra, 1967: 56).

A Ibarra no le faltaron razones para hacer ver y comprender la compleja situación a la que se enfrentaron los negros y mulatos incorporados a la insurrección. De la misma manera en que destaca la utilidad y lo mucho que ganó este amplio sector de la población al convivir, atraído por los mismos ideales, con los mambises blancos en los campos de Cuba libre; el territorio donde se asentó la soberanía revolucionaria y donde se crearon, sin dar lugar a duda alguna, nuevas relaciones sociales.

En los campamentos mambises, al tiempo que no se borró la línea sociológica que dividía al mambisado por el tipo de clase a la que pertenecía, las penu-

rias impuestas por la guerra y el agradecimiento explícito por salvarle la vida el uno al otro, por compartir en un momento determinado un trozo de boniato, como único alimento del día, entre otras bondades, necesariamente incidía en que mejorasen las relaciones personales entre blancos y negros. Además, que en ocasiones unos sobrevalorasen las cualidades humanas de los otros.

Ahora bien, aún cuando es cierto que fueron principalmente los peninsulares y los cubanos pro-españoles, en sus campañas de desmoralización del Ejército Libertador, quienes presentaron la lucha cubana por la independencia como una guerra de razas, no faltaron líderes mambises que en su afán de protagonismo y rápidos ascensos alimentaran esta idea; viendo a los oficiales negros y mulatos, y principalmente —como ya se ha anotado— a la figura de Antonio Maceo, como obstáculos en sus aspiraciones.

Cuando se habla del mayor general Antonio Maceo Grajales necesariamente aflora el tema del color. No porque el héroe se refiriera a esta problemática de manera continua, cosa que hizo cuando las circunstancias lo merecieron, sino porque, al constituir paradigma de la gran masa de negros y mulatos insurrectos, el tema racial le afectaba en todos los sentidos. No obstante, Maceo demuestra, la mayoría de las veces, estar por encima de los prejuicios raciales. Pudo ubicar y aquilatar, en la medida de lo posible, cuál era el lugar más propio para los racistas: ignorarlos. Ecuanimidad y compasión que logra alcanzar gracias a su máxima inteligencia y a la prioridad de defender la patria por encima de su propia personalidad y de cualquier conflicto solapado (Martí, 1975: IV, 451-454).

Si por algo Antonio Maceo sintió dolor e impotencia a la vez, aun ignorando muchos de los comentarios y teniendo un poco de ecuanimidad y compasión con y por sus adversarios, fue por las continuas acusaciones que le hicieron de ser portador de prejuicios raciales, querer la venganza del negro contra el blanco, fomentar la guerra de razas y tener el propósito de crear una república negra.

Estas inculpaciones, en mayor o menor medida, se las hicieron a Maceo en las tres guerras y durante el período

de tregua (1880-1895): el gobierno colonialista, en su afán de dividir a los mambises y debilitar la insurrección, importantes personalidades del Consejo de Gobierno, militares de gran prestigio y algunos otros líderes y mandos intermedios del Ejército Libertador; incluso hombres cercanos a él, en los que los motivos eran tan múltiples como superfluos y donde afloraba, tras el prejuicio racial, los celos de mando, ambiciones de jefaturas, pasas de cuenta, desconfiar del talento de Maceo y acusaciones a sus posibles arrogancias (Pérez, 2005: 16).

En los testimonios recriminatorios son muy pocas las afirmaciones y ninguna de ellas logran empañar el cristal con que se cubre la hoja de servicios del Titán de Bronce. Las acusaciones correspondientes al bando cubano inician con el “dicen que”, “se comenta que”, “se susurra que”, etcétera, etcétera; y “tales términos indican, más que acusaciones concretas, especies echadas a rodar, con el fin deliberado de crear una imagen negativa, una atmósfera de prevenciones” (Mourlot, 2005: 55-56). En esencia, la base de tan mayúsculo malestar en un grupo de la oficialidad blanca radicaba en “lo ‘inconcebible’ de que alguien de la llamada ‘raza de color’ pudiera, al fin, estar trepando tan alto” (Mourlot, 2005: 55-56). Y en efecto, el mulato Antonio Maceo lo logró. Vencedor de obstáculos, su exitosa trayectoria militar y su comportamiento lineal y transparente como hombre de honor y de bien le hicieron acreedor, peldaño a peldaño, de la más alta graduación otorgada por el Ejército Libertador: el mulato pasó de ser un anónimo soldado a Mayor General.

Se dice que fue el coronel Ignacio Mora Pera quien inició la campaña negativa hacia Antonio Maceo; le llamaba “un hombre ambicioso”. Difamaciones en las que participan a lo largo de treinta años figuras como el coronel Matías Vega Alemán, quien manifestó en carta al doctor Miguel Bravo Santíe “que Maceo había hecho creer a los hombres a su mando que el problema de Lagunas de Varona era una cuestión de raza”; el brigadier José de Jesús Pérez de la Guardia, quien dice: “El referido Maceo es hombre peligroso en la posición que ocupa; no soy más claro por no fiar en la pluma ideas diabólicas por él emitidas”; el brigadier Juan Fernández Ruz, escribe al general Vicente Aguilera: “¿Dígame, general, este

señor acabaremos de confesar quien es o no? Permítame calificarlo a mi entender: llamémosle Hicotea..”; el diputado Marcos García de Sancti Spiritus: que las intenciones o tendencias de Maceo han sido siempre “ser el hombre fuerte de la revolución y el racismo negro”; el teniente coronel Ángel Pérez, en su destino como agente revolucionario en Colombia, escribe a su antiguo jefe general Carlos Roloff, “con alusiones relativas a que aceptar al Héroe de Baraguá sería aceptar el dominio de la ‘gente de color’, y esto equivaldría a tener una Cuba africana”; del brigadier *Flor* Crombet, por cierto mulato, al mayor general Calixto García: “Nuestro hombre [Maceo] apoyó a Gómez, añadiendo que nunca creía que los blancos tenían ni más derecho, ni más deberes que los de su raza; pero que, de momento, veía difícil tan gigantesca empresa, por la razón de no contar con dinero y elementos indispensables”; el abogado Ignacio Belén Pérez, desde Panamá, escribe a Gómez: Maceo cree “que va a ser rey, como si Cuba fuera África”; el brigadier Serafín Sánchez intentó inculcar a José Martí: “Que ningún sentimiento de patriótica bondad cambiaría en Maceo su ciego empeño de favorecer el predominio de la raza negra” y “que Maceo no se conformaba con la igualdad republicana y democrática, sino que quería la venganza del negro contra el blanco, por medio de la represalia bárbara, a fin de lograr el predominio absoluto”; y el doctor Fermín Valdés Domínguez anota en su *Diario de soldado*: “quedó con su miseria y su alma más negra que la piel” (Mourlot, 2005: 53-118).

Durante el año 1876, hubo un momento que, por todos estos ataques personales, Antonio Maceo llegó a presentar su renuncia al Presidente de la República, Tomás Estrada Palma (Maceo, 1998: I, 68). Y ya con el tiempo, algunos de los hombres que hablaron mal de él se retractaron, por medio de sus acciones, del daño moral causado al Héroe de Baraguá. Sin embargo, estos comentarios insidiosos de índole racista no dejaron de existir en la base del Ejército Libertador; afectación que se hizo extensiva y que más sufrieron los soldados negros y mulatos, quienes constituían la gran mayoría de la membresía mambisa.

Maceo por su parte, contrario a quie-

nes les acusaban, “denunció algún complot de racismo negro en la manigua, durante la Guerra Grande; llamó a los cubanos de su raza a unirse a los blancos, para, dirigidos por éstos, alcanzar la libertad y sus derechos plenos” (Maceo, 1998: I, 139; Mourlot, 2005: 108); y en los comentarios que hace a propósito de una carta que escribe al general Camilo Polavieja, desde Kingston (Jamaica), el 14 de junio de 1881, expone su visión de la relación que existe entre los prejuicios y la libertad (Portuondo, 1971: 51-62).

Sin embargo, la figura de Antonio Maceo como máximo aglutinador de un pueblo, más allá de blancos, negros y mulatos; “su personalidad, sin división de color entre sus soldados, y su relación con peninsulares y cubanos blancos, fue lo suficientemente fuerte como para diluir en lo posible la imagen racista de la guerra” difundida por los peninsulares (Monero, 1995: 246). Tal vez por esto, “la muerte de Antonio Maceo no tuvo una repercusión negativa en las filas independentistas” (Pérez, 2005: 23); ni en los blancos ni en los no blancos; y, para completar la idea de Francisco Pérez Guzmán: “Esta actitud también revela un nivel de conciencia de identidad nacional, verdadero sentido de la participación de la mayoría de los negros y mulatos cubanos que se incorporaron a la Revolución de 1895, por encima de intereses particulares por el color de la piel y que, por otra parte, evidencia confiabilidad en otros jefes militares blancos, como Máximo Gómez, quien había defendido ideales sociales muy similares a su ídolo, el general Antonio Maceo” (Pérez, 2005: 23).

Ya desde antes, tras la Protesta de Baraguá –encuentro en el que participan como principales figuras un blanco y un negro: los generales Arsenio Martínez Campos y Antonio Maceo Grajales–, y con un período de paz, posterior a la Guerra Chiquita, próximo a los quince años, obviamente los negros y mulatos libres, principalmente los que lucharon en uno y en otro bando, aumentaron su autoestima. El sacrificio de diez años de guerra convertía a estos últimos en verdaderos hombres y mujeres libres y a todos ellos por igual les crecieron las expectativas en cuanto a su posición en un futuro igualitario. Fue a partir de entonces cuando el gobierno colonialista se trazó como política “ganar a los negros” y para

ello encaminó un conjunto de acciones específicas, enfocadas a la promoción cultural de la gente de color y contra la discriminación racial. Esfuerzos oficiales que inician sus prácticas en 1879, paradójicamente, antes de abolirse la esclavitud (1886): “Por ejemplo, aun en contra de los liberales criollos, se eliminó todo obstáculo legal al ingreso de los negros en la enseñanza incluyendo por igual a los niños de las escuelas primarias así como los institutos de segunda enseñanza y la universidad; se prohibió la segregación en los trenes, restaurantes y cantinas; se eliminó en el registro civil la existencia de libros para blancos y otros para negros, y esta última medida se aplicó a las iglesias” (Moreno, 1995: 262).

José Martí denunció inmediatamente la finalidad que perseguía este decreto colonial, por el que se introducía cambio en la vetusta legislación segregacionista. Su conocido artículo “El plato de lentejas”, publicado en *Patria*, el 2 de enero de 1894, es una enérgica respuesta que desenmascara la falsedad del gobierno español en la Isla (Martí, 1975: III, 26-30).

Acciones del gobierno colonial en la Isla que, pasada la fiebre de captación de “adeptos a conveniencia”, no circularon más allá de los límites comunicativos. La sociedad cubana continuaba siendo un ámbito de sectores profundamente racistas y en muy poco estos grupos cambiaron después de cesar la esclavitud. Entonces, los negros y mulatos se enfrentaron a nuevos conflictos, adaptaciones y desafíos, dándoles respuestas que tampoco hicieron esperar; porque ha de reconocerse que, en la forja de la conciencia ciudadana de estos negros y mulatos, la aparición del decreto colonialista, aunque fuese en parte teoría, no sólo sentaba precedentes sino que les legitimaba públicamente cuáles eran sus derechos fundamentales.

En la Guerra de 1895, la posibilidad de ascender como oficiales y hacia la jerarquía militar del Ejército Libertador registró acentuadas limitaciones para quienes no exhibían un nivel de instrucción y de cultura elevado. Barrera que afectaba lo mismo a blancos que a negros analfabetos y humildes, y dentro de estos mayormente a los segundos por constituir mayoría y ser los más marginados. Por tanto, en la carrera por obtener altos grados militares, los mambises no blancos afrontaron mayores obstáculos

que los blancos. Inhabilidades que pueden ejemplificarse a través de un testimonio, extraído por Pérez Guzmán de las *Actas de las Asambleas de Representantes y del Consejo de Gobierno*, que afecta al coronel Prudencio Martínez y que tiene como mentor al general Calixto García, entonces jefe del Departamento Oriental. En síntesis: sucedió a inicios de 1898. García propuso al General en Jefe el ascenso a brigadier del coronel Prudencio Martínez; éste a su vez, después de aprobar la propuesta, la trasladó al Consejo de Gobierno, quien la desestimó sin dar explicaciones. García insistió de nuevo y el Gobierno mantuvo su determinación. Entonces, García amplió la fundamentación de su propuesta y la dirigió a la Secretaría de la Guerra; en esa oportunidad, además de relatar los méritos militares de Martínez, expuso: “Hace largo tiempo que viene mandando la Brigada de Guantánamo y la circunstancia de ser un jefe de la raza de color exige que no le posterguen injustamente. Aún como medida política se hace conveniente y al Gobierno no se le ocultará”. Sólo así García pudo encontrar una vía para que a Prudencio Martínez se le concediera el ascenso a brigadier. El mensaje se captó en la cúpula del gobierno y en el segundo consejo se aprobó la propuesta. Martínez, además de ser el jefe de la Brigada de Guantánamo y participar en todas las operaciones realizadas en Oriente, era negro, hacendado y mandaba en una zona habitada mayormente por negros y mulatos. El texto, como bien expresa Pérez Guzmán, “es muy revelador para entender la realidad histórica de un ejército multirracial y multclasista, como el mambí. Su alerta [la del general Calixto García] de que se trataba del jefe de la Brigada de Guantánamo y su condición de ser negro, plantea un novedoso enfoque sustentado en el vínculo región, localidad y raza” (Pérez, 2005: 85).

Expresión de Pérez Guzmán que encuentra su advertencia en lo dicho por él en otra parte de su monografía: “La negación de un grado o una jefatura a un mambí no blanco no puede aceptarse de forma tácita como una evidencia de discriminación. Pues los conflictos personales y las ambiciones políticas influyeron de forma decisiva” (Pérez, 2005: 88). También, porque existieron casos de oficiales blancos que fueron igualmente perjudicados; sólo que ellos pasaron

inadvertidos. Realidad que alcanzó mayor notoriedad entre los negros y mulatos, hasta verse como seña de discriminación racial (Pérez, 2005: 89).

Así, entre los muchos casos de negros implicados en la negación de un rango superior o un puesto, habría que analizar, sobre la base de las hojas de servicios y las posibles circunstancias que apremiaban en ese momento, si la no concesión respondía a la ausencia de méritos suficientes o si en las determinaciones del Consejo de Gobierno predominaban los conceptos racistas.

El anterior caso del ya brigadier Prudencio Martínez, la polémica que suscitó la no concesión del cargo como máximo jefe de Oriente al general José Maceo, más la sustitución del negro Martí Duen, jefe fundador del Regimiento de Betances, por el blanco Guillermo Schweyer, miembro de una distinguida familia de la provincia de Matanzas, y el proceso judicial contra Quintín Bandera, entre otros actos aislados y de diversa índole, hoy pueden ser catalogados como racistas, y de hecho algunos de los autores así lo creen (Ferrer, 2003: 141-162); sin embargo, Pérez Guzmán considera que “son informaciones significativas, pero insuficientes para explicar con objetividad la complejidad del problema de los negros y mulatos en las filas del Ejército Libertador” (Pérez, 2005: 87).

Es por esta escasez de elementos probatorios que Pérez Guzmán critica a los historiadores que han tratado la temática de la marginación de la raza negra dentro del ejército mambí, construyendo el espacio de observación y sin profundizar en el número de mambises no blancos que ocuparon importantísimas responsabilidades en el mando militar. En este sentido, ofrece una relación de los más representativos y continúa con el siguiente razonamiento: “Resulta innegable que en el Ejército Libertador brotaron actitudes discriminatorias hacia los mambises no blancos, como de cierta manera, también, se observa con aquellos blancos pobres e incultos. Ahora bien, para despejar el problema y eludir las confusiones, es preciso deslindar los casos de racismo real de otros hechos en los cuales factores culturales, actitudes de mando, indisciplina y méritos militares, constituyeron las causas determinantes” (Pérez, 2005: 87).

Los componentes nivel educacio-

nal y nivel cultural son cuestiones que ayudan a explicar la baja presencia de negros y mulatos en los mandos militares y civiles de la revolución. Factores que, como bien refiere Pérez Guzmán, han sido muy poco mencionados en los estudios que abordan el problema de los negros y mulatos en el Ejército Libertador.

El bajo nivel cultural existente en la membresía mambisa, si bien no impidió que determinados jefes y oficiales ascendieran, en el mayor de los casos les limitó y se convirtió en una condicionante en aquellos que aspiraban a puestos de mayor envergadura. “Las palabras ilustración y cultura en los avales de los insurgentes se convirtieron en atributos complementarios para obtener un grado militar o una determinada jefatura” (Pérez, 2005: 91). Tal vez haya sido esta limitante una causa más para que, en proporción a los que participaron en las guerras, el número de jefes y oficiales negros y mulatos fuese tan reducido; y que en el vivir del día a día se hiciera notar esta y otras diferencias entre los individuos que constituían la base del ejército y la oficialidad.

La mayor parte de los registros y plantillas de finales de la Guerra de 1895 no recogen si los libertadores sabían leer y escribir; por lo que la información resulta insuficiente e impide que se realicen cómputos generales. Sin embargo, el empleo de otras fuentes sugiere pensar que el analfabetismo predominó entre los mambises, principalmente durante el período 1868-1880, y que fueron los negros y mulatos los más afectados. Con relación a las tres guerras, es abundante la documentación que refiere la falta de instrucción de los negros, pese a los esfuerzos que se hicieron para alfabetizarlos. En la manigua se llegaron a constituir escuelas y se editaron manuales para enseñar a escribir y leer a los mambises y a la población civil que habitaba en los campos de Cuba Libre (Fajardo, 1897).

En los testimonios el “no firma porque no sabe escribir” es una constante que se repite en un número elevado de documentos; en el período 1895-1898 menos constatado, pero no por esto erradicado. En los expedientes relativos a los veteranos del Ejército Libertador, díganse cédulas, actas de reuniones, nóminas de pago y reivin-

dicaciones colectivas, por sólo citar tres de los ejemplos, seguido del nombre se acompaña una nota que dice: “no sabe firmar”; o se incorpora, en el espacio destinado a la firma, la huella dactilar del dedo pulgar, como indicativo que es analfabeto. Información fácilmente comprobable al revisar una muestra de los archivos pertenecientes a los Centros de Veteranos del país, y al observar en los museos los documentos pertenecientes a los miembros del Ejército Libertador.

Si partimos de que el analfabetismo predominó entre los mambises se tendrá que admitir que muy pocos de los soldados pudieron actualizarse de la realidad circundante en Cuba y mucho menos en el extranjero; además del que leer estuviese reservado para unos pocos privilegiados, que el hacerse de un libro en la manigua constituyera una rareza y que los periódicos y proclamas impresos en los campos de Cuba no contaran con las distribuciones suficientes y sistemáticas, para que pudieran llegar a todas las unidades combativas. En la práctica, las leyes que salían del gobierno insurrecto se analizaban en círculos muy reducidos, sin la asistencia mayoritaria de la oficialidad, y el soldado lo poco que captó de ellas fue cuando realmente se sentía afectado; y tal vez ni eso, porque se luchaba por un único ideal: el de la independencia, dentro de un sector donde reinaba la ignorancia. A José Martí se le conocía por las narraciones que circulaban entre los insurrectos y no por sus escritos editados en el extranjero. Tal fue el extremo del desconocimiento, propiciado por el alto índice de analfabetismo y el bajo nivel cultural, que existieron partidas que terminaron la guerra sin saber cuáles eran sus máximos líderes más directos; para muchos de los soldados sólo lo fueron Maceo y Gómez: los jefes más populares. Igual, otras partidas de despidados que se enteraron del cese de la guerra tiempo después de firmarse la paz entre España y Estados Unidos. Por lo general, la educación política del mambisado partía de la convicción particular de cada individuo, sin contarse con previa instrucción, enriquecida con las aptitudes y los ejemplos de quienes simbolizan ser sus ídolos revolucionarios; para los negros

y mulatos, además de para muchos blancos, en la figura paradigmática del general Antonio Maceo. Manera de ser y sentir que, en el mayor de los casos, entiendo se circunscribía a las ansias de libertad y a las aspiraciones sociales que se materializarían terminada la guerra; para los negros y mulatos, principalmente, manifestada en la igualdad y las mejoras sociales.

Otra cuestión que interesa relacionar es la de los sectores y grupos creados dentro del Ejército Libertador. En la Guerra de 1895 no existieron contradicciones en cuanto a la ideología patriótica de los mambises; todos estaban unidos por el independentismo. Sin embargo, lo que sí se mantuvo fue la diferencia de clase como herencia del sistema colonial; actitud que prevaleció en las relaciones personales y en la vida de campamentos durante las anteriores guerras, y que muy poco cambió en el período 1895-1898. En el escenario bélico se unieron todas las clases de forma solidaria, el blanco estaba al lado del negro y los ricos se mezclaron con los pobres; pero, en el vivir cotidiano, durante la marcha, a la hora del rancho y en el momento del descanso, se tendía a la división y a la prevalencia de la supremacía que marcaba el estatus social de la llamada clase superior. No faltaron tropas en las que se experimentara *in extremis* las relaciones de servidumbre, con afectaciones directas en los negros más humildes e iletrados. Ellos eran quienes, cumpliendo con un sinfín de actividades, auxiliaban a las fuerzas durante las marchas y en los campamentos. En lo particular, muy poco se conoce de estos hombres; en la bibliografía lo más que se dice, de forma general, es que pertenecían a la fuerza auxiliar del Ejército Libertador y que constituían un número elevado de conscriptos desarmados. No obstante, debemos a lo escrito por mambises, a las descripciones de oficiales españoles prisioneros de los insurrectos y a las locuciones de civiles cubanos y extranjeros que visitaron los campos de Cuba Libre, durante las guerras, lo poco que hoy se sabe de los asistentes y convoyeros (Sarmiento, 2008).

Léanse los testimonios de Rosal (1874) y de Gómez (1965), entre otros, que hablan de los mambises que auxiliaron a la oficialidad del Ejército

Libertador y se comprobará que unido a una relación de afecto, en ocasiones casi paternalista, se refleja el sentido de sujeción y los límites que marcan el estatus social y jerárquico de determinados líderes.

Por cada oficial, había de uno a seis negros en el servicio auxiliar, como asistentes. No he encontrado casos de mulatos y blancos como asistentes o convoyeros. El apelativo negro precede o sigue al nombre o al denominativo asistente, convoyero, jolonguero, etc.; por ejemplo: “Juan el negro asistente” y “el negro Simón convoyero”. Con lo que podemos afirmar, sin intención de hiperbolizar, que fue una tarea desarrollada sólo por negros, al parecer por los más humildes e iletrados.

Visto con la lente enfocada en la regionalidad y la localidad, la marginación, la discriminación social y los comportamientos racistas que sufren

los negros y mulatos en el Ejército Libertador, más las valoraciones que de sus análisis se deriven, no son problemáticas que puedan referirse a todos los departamentos; manifestaciones que también pueden variar dentro de una misma zona, si partimos de que se tuvo una intervención muy desigual. No es lo mismo hablar de la macroregión oriental, portadora del mayor número de combatientes de toda Isla, que de las microlocalidades occidentales, donde los grupos de mambises, a mediados de la última guerra, constituyeron una mezcla, con oriundos de todo el país. En el oriente del país, en Guantánamo y Santiago, predominó una población negra; no siendo así en Holguín, Tunas, Bayamo y Manzanillo. En las áreas del centro, desde Camagüey a Santa Clara, el número poblacional de blancos fue mayor; menos ponderado en Sancti Spiritus y Cien-

fuegos. Y en occidente, en zonas como Matanzas, con representatividad de negros y mulatos, la partición de éstos en la guerra fue menor; lo mismo que en Pinar del Río, la jurisdicción con menos habitantes de la raza negra de la Isla. Además, como bien expresa Pérez (2005: 159), el hecho de “existir regimientos compuestos por mambises de toda Cuba, ello no significaba que tuviera una integración nacional, porque la fusión fue parcial y en algunas provincias casi no se produjo”.

Tal vez convenga enfocar la búsqueda de nuevos indicios racistas entre los mambises siguiendo las huellas del vivir cotidiano de las columnas orientales que marcharon a Occidente; e insistir aún más en los encuentros de los recién llegados a nuevas zonas de operaciones con los mambises oriundos de esas localidades.

Bibliografía

- ABREU CARDET, J. (2005): *Al dorso del combate. Criterios sobre la Guerra del 68*. Ediciones Caserón, Santiago de Cuba.
- AGUIRRE, S. (1962): *El cincuentenario de un gran crimen*. La Habana, MINFAR, Depto. de Instrucción Revolucionaria.
- ARANGO y PARREÑO, F. de (2005): “Discurso sobre la agricultura de La Habana y medios de fomentarla”, en *Obras*, Tomo I. Ediciones Imagen Contemporánea, La Habana.
- BACHILLER y MORALES, A. (1965): *Apuntes para la Historia de las Letras y de la Instrucción Pública en la Isla de Cuba*, Tomo I. Academia de Ciencias de Cuba, La Habana.
- BARCIA ZEQUEIRA, M. del C. (2006): “Los batallones de pardos y morenos en Cuba (1600-1868)”, en *Anales de Desclasificación*, Vol. 1, n.º 2, pp. 1-16. URL: http://www.desclasificacion.org/pdf/Los_batallones.pdf.
- (2008): “Sobre José Antonio Aponete y su época”, Reseña al libro de Matt D. Childs, *The 1812 Aponete Rebellion in Cuba and the Struggle Against Atlantic Slavery*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2006, en *A Contra corriente*, Vol. 5, n.º 2, pp. 243-251. URL: <http://www.ncsu.edu/project/acorrecorriente>.
- BENÍTEZ ROJO, A. (1997): “La cuestión del negro en tres momentos del nacionalismo literario cubano”, en *Encuentro de la Cultura Cubana*, n.º 3, pp. 78-85.
- CÁMARA DE COMERCIO (1891-1892): *Boletín de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de la Isla de Cuba*. La Habana.
- CASTELLANOS, J. y CASTELLANOS, I. (1988): *Cultura Afrocubana*, Tomo I. Ediciones Univer-sal, Miami.
- CENSO DE CUBA (1900): *Informe sobre el censo de Cuba, 1899*. Oficina del Director del Censo de Cuba, Imp. del Gobierno, Washington.
- CEPERO BONILLA, R. (1971): *Azúcar y abolición*. Ed. Ciencias Sociales, La Habana.
- CHAPMAN, Ch. E. (1927): *A History of the Cuban Republic: A Study in Hispanic-American Politics*. New York.
- COLLAZO TEJEDA, E. (1967): *Desde Yara hasta el Zanjón*. Ed. de Ciencias Sociales, La Habana.
- CRUZ FERNÁNDEZ, M. de la (1895): *La Revolución cubana y la raza de color. Apuntes y datos por “Un Cubano sin odios”*. Imp. La Propaganda, Key West.
- CUBA, EJÉRCITO LIBERTADOR (1901): *Índice alfabético y defunciones del Ejército Libertador de Cuba*. Datos compilados y ordenados por Carlos Roloff Mialofsky ayudado por Gerardo Farrest, editados oficialmente por disposición del general Leonard Wood, Imp. de Rambla y Bouza, La Habana.
- DESCHAMPS CHAPEAUX, P. (1970): *El negro en la economía habanera del siglo XIX*. Ediciones UNEAC, La Habana.
- (1976): *Los batallones de Pardos y Morenos*. Ed. de Arte y Literatura, La Habana.
- DIRECCIÓN GENERAL DE HACIENDA (1881): *Boletín Oficial de Hacienda* [de la Isla de Cuba], Tomo I. La Propaganda Literaria, La Habana.
- ESTATUTOS (1835): *Estatutos del real seminario San Carlos que con la aprobación de Su Magestad, bajo el regio patronato y jurisdicción del ordinario, se ha fundado en el Colegio Vacante de los regulares expatriados de la Compañía de Jesús en la Ciudad de La Habana. Formados en 1769 por el Ilustrísimo Señor Don Santiago José de Hechavarría Yelguesua [y Elguezúa], dignísimo obispo de Cuba, Jamaica y provincias de la Florida del Consejo de Su Magestad, etc.* Imprenta D. Guillermo Newell, Nueva York.
- FAJARDO ORTIZ, D. (1897): *Cartilla para aprender a leer en las escuelas públicas del Estado*, [s. l.]. Imp. El Cubano libre.
- FERMOSELLE, R. (1998): *Política y color en Cuba. La guerrita de 1912*. Ed. Colibrí, Madrid.
- FERNÁNDEZ de CASTRO, J. A. (1923): *Medio Siglo de historia colonial de Cuba*. Impr. Ricardo Veloso, La Habana.
- FERRER, A. (1999): *Insurgent Cuba: Race, Nation, and Revolution, 1868-1898*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill London.
- (2003): “Raza, religión y género en la Cuba rebelde: Quintín Bandera y la cuestión del liderazgo político”, en GARCÍA MARTÍNEZ, O. F., SCOTT, R. y MARTÍNEZ HEREDIA, F. (coords.) (2003): *Espacios, silencios y los sentidos de la libertad: Cuba entre 1878 y 1912*, pp. 141-162. Ediciones Unión, La Habana.
- FIGAROLA CANEDA, D. (ed.) (1921): *José Antonio Saco, Documentos para su vida*. Impr. El Siglo XX, La Habana.
- FLINT, G. (1983): *Marchando con Gómez*. Ed. de Ciencias Sociales, La Habana.

- FUENTE, A. de la (2001): *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba. 1900-2000*. Ed. Colibrí, Madrid.
- GARCÍA GONZÁLEZ, A. (1994): "En torno a la antropología y el racismo en Cuba en el siglo XIX", en NARANJO OROVIO, C. y MALLO GUTIÉRREZ, T. (eds.): *Cuba, la Perla de las Antillas, Actas de las I Jornadas sobre "Cuba y su Historia*, S. I., pp. 45-64. Ediciones Doce Calles, Madrid.
- GÓMEZ BÁEZ, M. (1965): *El viejo Eduá; crónica de la guerra*. Ed. Nacional de Cuba, La Habana.
- GÓMEZ, F. (1879): *La insurrección por dentro. Apuntes para la historia*. Imp. M. Ruiz y Ca., La Habana.
- GUERRA SÁNCHEZ, R., PÉREZ CABRERA, J. M., REMOS, J. J. y SANTOVENIA, E. S. (1952): *Historia de la Nación Cubana*, Tomos 6 y 7. Ed. Historia de la Nación Cubana, La Habana.
- HELG, A. (2000): *Lo que nos corresponde. La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba, 1886-1912*. Ediciones Imágenes Contemporáneas, La Habana.
- (1998): "Sentido e impacto de la participación negra en la guerra de independencia de Cuba", en GARCÍA ÁLVAREZ, A. y NARANJO OROVIO, C. (coords.), Monográfico *Cuba 1898, Revista de Indias*, Vol. 58, n.º 212, pp. 47-64.
- IBÁÑEZ, E. (1878): *La paz de Cuba. Ocurrencias de la Campaña de Cuba durante el tratado de paz*. Impr. La Propaganda Literaria, La Habana.
- IBARRA, J. (1967): *Ideología mambisa*. Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- INSTITUTO DE HISTORIA DE CUBA (1996): *Historia de Cuba. Las luchas por la independencia nacional y las transformaciones estructurales, 1868-1898*. Ed. Política, La Habana.
- LABRADOR-RODRÍGUEZ, S. (1997): "El miedo al negro: el debate de lo racial en el discurso revolucionario cubano", en *Historia y Sociedad* (Puerto Rico), n.º 9, pp. 111-128.
- LE-ROY y CASSÁ, J. (1958): *Historia del Hospital San Francisco de Paula*. Impr. Siglo XX, La Habana.
- MACEO GRAJALES, A. (1998): *Ideología Política. Cartas y otros documentos*, Tomo I. Ed. de Ciencias Sociales, La Habana.
- MANZANO, J. F. (1937): *Autobiografía, cartas y versos de Juan Fco. Manzano*. Estudio preliminar de José Luciano Franco, Cuaderno de Historia Habanera, La Habana.
- (1975): *Autobiografía de un esclavo*. Introducción, notas y actualización del texto de Ivan A. Schulman, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- MARRERO ARTILES, L. (1992): *Cuba: economía y sociedad*, Tomo XV. Ed. Playor, Madrid.
- MARTÍ PÉREZ, J. (1963-1975): *Obras completas*, Tomos III, IV y V. Ed. Nacional de Cuba, La Habana.
- (1982): *Sus mejores páginas*. Estudio, notas y selección de textos por Raimundo Lazo, Ed. Porrúa, México.
- (1985): *Diario de campaña*. Ed. de Ciencias Sociales, La Habana.
- MASÓ, C. C. (1976): *Historia de Cuba*. Ediciones Universal, Miami.
- MINFAR (1968): *Historia de Cuba*. Instituto del Libro, La Habana.
- MORENO FRAGINALS, M. (1953): "Nación o plantación, el dilema político cubano visto a través de José Antonio Saco", en *Estudios históricos americanos; homenaje a Silvio Zavala*, pp. 243-272. Colegio de México, México.
- (1995): *Cuba/España. España/Cuba. Historia común*. Ed. Crítica, Barcelona.
- MOURLOT MERCADERES, J. (2005): "Quiénes, cuándo y por qué hablaron mal de Maceo", en PORTUONDO ZÚÑIGA, O., ESCALONA CHÁDEZ, I. y FERNÁNDEZ CARCASSÉS, M. (coords.), *Aproximaciones a los Maceo*, pp. 49-122. Ed. Oriente, Santiago de Cuba.
- NARANJO OROVIO, C. (2002): "La cuestión racial durante la transición al trabajo libre en Cuba (1860-1890)", en PIQUERAS ARENAS, J. A. (coord.), *Azúcar y esclavitud en el final del trabajo forzado: homenaje a M. Moreno Fragnals*, pp. 308-331. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- (2006): "De la esclavitud a la criminalización de un grupo: la población de color en Cuba", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea] URL: <http://nuevomundo.revues.org/index2019.html>.
- O'KELLY, J. J. (1930): *La Tierra del Mambí*. Ed. Cultura, La Habana.
- ORTIZ, F. (1997): "Los factores antropológicos", en *El pueblo cubano*, pp. 14-34. Ed. de Ciencias Sociales, La Habana.
- (1916): "Los negros esclavos". Ed. Revista Bimestre Cubana, La Habana.
- (1940): "Los factores humanos de la cubanidad", en *Revista Bimestre Cubana*, Vol. XLV, n.º 2, pp. 161-186. La Habana.
- PATTERSON, E. (1996): "Cuba: discursos sobre la identidad", en *Encuentro de la Cultura Cubana*, n.º 2, pp. 50-56.
- PÉREZ GUZMÁN, F. (2005): *Radiografía del Ejército Libertador 1895-1898*. Ed. de Ciencias Sociales, La Habana.
- PIRALA CRIADO, A. (1895): *Anales de la guerra de Cuba*, Tomo I. Imp. de Felipe González Rojas, Madrid.
- PORTUONDO del PRADO, F. (1950): *Historia de Cuba*. Ed. Minerva, La Habana.
- PORTUONDO, J. A. (1971): *El pensamiento vivo de Antonio Maceo*. Ed. de Ciencias Sociales, La Habana.
- RECOPIACIÓN (1943): *Recopilación de leyes de los reynos de las indias: mandadas imprimir y publicar por la magestad católica del Rey don Carlos II*, Vol. I. Madrid.
- ROSAL y VÁZQUEZ de MONDRAGÓN, A. (1874): *Los mambises. Memorias de un prisionero*. Imp. de Pedro Abienzo, Madrid.
- SACO, J. A. (1928): *Contra la anexión*, Tomo I. Ed. Cultural, La Habana.
- (2001): *Papeles políticos sobre Cuba*. Estudio preliminar de José M. Hernández, Ed. Cubana, Miami. SARMIENTO RAMÍREZ, I. (2008): *El ingenio del mambí*, 2 Tomos. Ed. Oriente, Santiago de Cuba.
- (2006): *Cuba. La necesidad aguza el ingenio*. Ed. Real del Catorce, Madrid.
- (1998): "La vida cotidiana de los ejércitos español y libertador a través de la fotografía cubana de la guerra (1868-1898)", en HARTO de VERA, F. (comp.): *América Latina en el umbral del siglo XXI*, [VI Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, Universidad Complutense, 29 de septiembre al 1 de octubre de 1997 Fernando]. Centro de Estudios Contemporáneos sobre América Latina (CECAL), en CD-ROM, Madrid.
- (2005): "Itinerario histórico de la identidad cultural y la nacionalidad cubana", en *Caravell. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 84, pp. 193-223. Institut Pluridisciplinaire pour les Etudes sur l'Amérique Latine a Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- (2007): "La marginalité de noir dans la guerre d'indépendance de Cuba", en BENAT TOCHOT, L. et LAVALLE, B. (coords.), *Marges et liminalité dans le monde ibérique*. CREAC-Université Paris III-Sorbonne Nouvelle et EMHIS-Université de Paris-Est Marne-la Vallée, Paris.
- (2009): "Catholicisme et racisme au Cuba: les obstacles qu'a traversé Armando Arencibia Leal, chemin vers le sacerdoce", en SARMIENTO RAMIREZ, I. y FAIVRE D'ARCIER FLORES, H. (coords.): Journée d'études "Le racisme à Cuba: les va-et-vient d'un héritage culturel". GRIHAHAL/CICC-Université de Cergy-Pontoise, Paris.
- SCOTT, R. J. (1989): *La emancipación de los esclavos en Cuba. La transición al trabajo libre, 1860-1899*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- (1997): "Raza, clase y acción colectiva en Cuba, 1895-1902: la información de alianzas interraciales en el mundo de la caña", en DÍAZ QUIÑONES, A. (ed.): *El Caribe entre imperios*. Coloquio de Princeton, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, pp. 137-157.
- (2006): *Grados de libertad. Cuba y Luisiana después de la esclavitud*. Ed. de Ciencias Sociales, La Habana.
- SÍNODO (1982): *Sínodo de Santiago de Cuba de 1681*. Reedición facsimilar de la edición de 1844, introducción de Antonio García García, Colección Tierra Nueva e Cielo Nuevo, Instituto "Francisco Suárez" CSIC-Instituto de Historia de la Teología, Madrid-Salamanca.

STOLCKE, V. (1992): *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Alianza Editorial, Madrid. *The Insurrection in Cuba*, Outlook. 1 de junio, 1912.

TORNERO, P. (1998^a): "Desigualdad y racismo. Demografía y sociedad en Cuba a fines de la época colonial", Monográfico *Cuba 1898*, coordinado por GARCÍA ÁLVAREZ, A. y NARANJO

OROVIO, C., en *Revista de Indias*, Vol. 58, n.º 212, pp. 25-46.

(1998b): "El peso del colonialismo. Integración y racismo en la Cuba de 1898", en *Rábida*, n.º 17, pp. 5-10.

VARELA, F. (1886): "Memoria que demuestra la necesidad de extinguir la esclavitud de los negros

en la isla de Cuba, atendiendo a los intereses de sus propietarios", en *Revista Cubana*, Tomo IV, pp. 542-554. La Habana.

VITIER, C. (1973): "Dos poetas cubanos, Plácido y Manzano", en *Bohemia*, 14 de diciembre.

Jorge A. Rodríguez López
Universidad Interamericana
de Puerto Rico

Notas sobre algunas colecciones arqueológicas precolombinas procedentes de Puerto Rico

Notes on some archaeological precolombian collections from Puerto Rico

Resumen

En Puerto Rico la arqueología científica se ha estado practicando por más de un siglo. Como resultado de ésta se han descubierto numerosas colecciones arqueológicas que, sin embargo, después de haber sido descritas y analizadas, quedan relegadas a fondos de museos, instituciones educativas y gubernamentales. Esto se debe fundamentalmente a que no ha habido una práctica generalizada entre los arqueólogos de la región del Caribe de re-examinar estas colecciones "históricas." Afortunadamente la tendencia se ha ido revertiendo debido al reconocimiento por investigadores que las mismas son muy

útiles como material de comparación y como herramienta para resolver problemas teóricos y prácticos que surgen en la práctica arqueológica contemporánea. Tal es el caso de las colecciones de Puerto Rico depositadas en el Museo Peabody de la Universidad de Yale en EEUU, junto a otras depositadas en instituciones educativas y gubernamentales a nivel nacional.

Palabras clave: Colecciones, arqueología, museo, cerámica, estilo, Irving Rouse.

Abstract

Scientific archaeology has been practiced in Puerto Rico for over a Century. As a result, many archaeological collections have been discovered. Nonetheless many of them, after being analyzed, they have been relegated to deposits of museums, educative and government institutions. The fundamental reason is that there hasn't been a generalized practice between Caribbean archaeologists to consult these "historical" collections as part of their research. Fortunately this practice has been changing due to the recognition made by

some researchers of these collections as a useful tool to tackle theoretical and practical problems in contemporary archaeology. That is the case for Puerto Rican collections deposited at the Peabody Museum at Yale University USA, and national educative and government institutions as well.

Keywords: Collections, archaeology, museum, ceramics, style, Irving Rouse.

I. Introducción

Las culturas precolombinas del Caribe Insular nos dejaron un valioso legado cultural que abarca diversos ámbitos de nuestra vida cotidiana, dentro de la lingüística, gastronomía, arquitectura, toponimia, entre muchas otras (fig. 1). Sin embargo, en ocasiones todo este cuerpo cultural pasa a un segundo plano en el imaginario y la conciencia popular cuando entra en consideración el legado arqueológico.

No cabe duda que la cultura material de los llamados Taínos de las Antillas, por exigua que nos pudiera parecer a *prima facie*, continúa causando fascinación en unos, e interés científico en otros.

Un importante componente de ese legado cultural se manifiesta en la cultura material representado por las colecciones arqueológicas. No obstante, a pesar de que son numerosas las colecciones antillanas depositadas en diversos museos estadounidenses y europeos, a través de los años han sufrido el olvido y hasta el discrimen de los investigadores. Y es que hay una característica, casi universal, que se reproduce en las arqueologías practicadas a lo largo y ancho del planeta: la satisfacción del descubrimiento.

Y desde esa perspectiva, las colecciones arqueológicas excavadas por otros investigadores, que en ocasiones podríamos llamar históricas, no pueden proveer esa sensación. Otra característica que ha perjudicado el reaceramiento a estos materiales, es que al haber sido excavados por otros investigadores, ya fueron analizadas y, por lo tanto, no hay más nada que decir sobre ellas.

Este trabajo trata brevemente una temática discutida con mayor profundidad en la tesis *La presencia del estilo Boca Chica en la región sur-central de Puerto Rico* (Rodríguez López, 2008) acerca de la re-evaluación de colecciones arqueológicas previamente excavadas y su utilidad para resolver problemas teóricos y prácticos. Se expondrá sobre la relevancia científica e histórica de las colecciones arqueológicas, obtenidas tanto por métodos científicos, como por coleccionistas.

Para ilustrar estos planteamientos se han utilizado diversas colecciones arqueológicas procedentes de la costa sur-central y sur-occidental de Puerto Rico (fig. 2).



Figura 1. Mapa de las Antillas o Indias Occidentales y la región del Gran Caribe. Fuente: www.google.maps.com



Figura 2. Mapa del Archipiélago de Puerto Rico.

Estas colecciones están depositadas en diversas instituciones, tanto públicas, como privadas, como el Museo Peabody de la Universidad de Yale, la Universidad de Puerto Rico y el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

II. Trasfondo histórico

La utilización de colecciones arqueológicas excavadas en otras épocas como instrumento y evidencia empírica para hacer inferencias e interpretaciones sobre procesos históricos y modos de vida pasados no es nada novedoso. Podemos remontarlo al trascendental análisis que hiciera C. J. Thomsen en 1816 de los materiales recolectados por toda Dinamarca por Rasmus Nyerup y que dieron paso a su división de las tres edades de la historia antigua de Europa Occidental: piedra, bronce y hierro (Trigger, 2006: 123).

En el caso del Puerto Rico, esta práctica tampoco es novedosa, ya que fue realizada por historiadores y aficionados desde la segunda mitad del siglo XIX. Estos investigadores y aficionados provenían de una tradición de anticuarios y coleccionistas de antigüedades, algunos con mayor conocimiento de las tendencias científicas de la época que otros. Entre los más relacionados con diferentes escuelas de pensamiento, tanto europeas, como estadounidenses, se encontraban Cayetano Coll y Toste (1975), y ya para principios del siglo XX, Adolfo De Hostos (1941), quienes además de realizar sus excavaciones propias, examinaron colecciones privadas para sus interpretaciones históricas.

Durante la primera mitad del siglo XX Irving Rouse revisó numerosas colecciones arqueológicas procedentes de las Antillas Mayores y Menores, excavadas por investigadores previos para su trascendental trabajo en Puerto Rico en la década de 1930. Entre las colecciones analizadas se encontraban las obtenidas durante las excavaciones de John A. Mason y compañía en Caguana, de los trabajos de Gudmund Hatt en las Antillas Menores, y las colecciones de Puerto Rico excavadas por Froelich Rainey en la década de 1930 (Rouse, 1952: 321).

Desde la década de 1970 hasta principios de siglo XXI se han revisado

diversas colecciones históricas y otros esfuerzos de documentación de colecciones arqueológicas provenientes de Puerto Rico, y que se encuentran en distintos museos de Estados Unidos (Rodríguez, 1989; Meléndez Maíz, 1999; Schiappacasse, 2002; Dávila, 2003). Sin embargo, estos trabajos se enfocan hacia aspectos específicos de esas colecciones, o a su historia como conjunto. Aparte de esos esfuerzos, no se le ha hecho un acercamiento de análisis sistemático a dichas colecciones en varias décadas que permitan hacer una nueva valoración de las mismas.

III. Las colecciones arqueológicas como herramienta teórica

Las colecciones arqueológicas han tenido a través de la historia de la arqueología diversas funciones como herramientas teóricas, para resolver preguntas específicas, de interpretación histórica, de clasificación, sobre cronología, entre otras. Usualmente los arqueólogos realizan excavaciones diseñadas para contestar preguntas específicas utilizando el ajuar obtenido durante las mismas para sus interpretaciones de carácter histórico y de desarrollo cultural. Sin embargo, la metodología tradicional radica precisamente en obtener las colecciones de sus propias excavaciones, porque éstas son recuperadas de acuerdo a sus parámetros científicos, en particular en lo concerniente a su procedencia vertical y horizontal. Desde luego, este método no es sólo válido, sino también necesario para establecer cronología relativa o absoluta, así como para que otras colecciones que no se conoce su procedencia vertical tengan mayor utilidad en caso de ser consultadas.

En el caso del Caribe, las colecciones arqueológicas, particularmente las cerámicas aunque no las únicas, han servido para desarrollar y definir conceptos de los modelos de interpretación cultural. Estos modelos de interpretación cultural influyeron directamente a su vez, en la creación y definición de los estilos cerámicos de la región. Aunque es importante señalar, que las colecciones de material lítico han

sido igualmente fundamentales en el desarrollo de las tipologías y esquemas cronológicos. Al punto que el análisis modal de Rouse, aplicado al análisis cerámico, fue construido originalmente para la lítica (Rouse, 1939).

Pero cabe preguntarnos: ¿Qué ocurre con esas colecciones después de ser analizadas y haber sido utilizadas para contestar preguntas científicas? ¿Dejan de ser útiles? Usualmente estas colecciones terminan en los fondos de museos, instituciones educativas o gubernamentales, y que cuando son consultadas es para darle relevancia a aspectos específicos. Esto se debe en gran parte a que al haber sido analizadas, investigadores posteriores entienden que ese material está “procesado” y que no hay mucho más que se pueda decir sobre ellas, aparte del aspecto descriptivo.

Tal es el caso de las colecciones procedentes de Puerto Rico, algunas obtenidas por coleccionistas y otras a través de más de un siglo de arqueología científica en el país. Estas colecciones, depositadas tanto en instituciones y museos de Estados Unidos y Europa, como en instituciones educativas y culturales a nivel nacional, han sido vistas o revisadas por contados investigadores. Aun así, éstas conservan todo su potencial investigativo y su pertinencia como “documentos” históricos.

IV. Colección de Puerto Rico depositada en el Museo Peabody de la Universidad de Yale

Actualmente existen varias colecciones arqueológicas procedentes de Puerto Rico depositadas en esta institución, las cuales se enmarcan dentro de períodos históricos y componentes culturales distintos. Para este trabajo se utilizaron las colecciones cerámicas por excavadas por Rouse y utilizadas para desarrollar los estilos cerámicos para el Caribe. Fueron excavadas en el transcurso de tres temporadas de campo llevadas a cabo en distintas regiones de la isla entre los veranos de 1936, 1937 y 1938. Como objeto de estudio se escogieron los materiales procedentes de los yacimientos

Cayito, Villón (Cuyón), Sardinero en Isla de Mona, Buenos Aires, Carmen, Collores, Las Cucharas, Diego Hernández y Punta Ostiones (fig. 3).

Las colecciones obtenidas por Rouse resultaron ser tan diversas como las condiciones físicas de los sitios arqueológicos antes mencionados. En el momento de su visita había sitios con mejor grado de preservación que otros, resultando particularmente afectados los ubicados en los llanos costeros en comparación con los yacimientos del pie de monte. Las condiciones físicas de las colecciones excavadas por Rouse se manifestaron de manera proporcional a las condiciones físicas de los yacimientos de donde provenían.

Cayito. Rouse excavó en el sitio de Cayito en septiembre de 1936 y obtuvo la muestra de un pozo de 2,0 x 2,0 m, aunque no especificó donde lo ubicó espacialmente debido a que “la aldea pesquera cubre gran parte del sitio, haciendo imposible determinar la extensión y contornos del depósito”. Sin embargo, sí aclaró que lo ubicó en “un patio dentro de la aldea, donde las conchas aparentaban ser más numerosos y había menos señales de impacto” (Rouse, 1952: 530). No obstante, en algún momento surgieron dudas de su localización debido a que las notas de Rouse señalaban un lugar, mientras que los planos indicaban otro. Aun así, este señalamiento no tiene mayores consecuencias porque los materiales cerámicos analizados provienen del mismo yacimiento identificado en todos los documentos como Cayito.

Ésta resultó ser la primera muestra controlada obtenida en el yacimiento y en términos cuantitativos resultó relativamente reducida. La muestra depositada en el Museo Peabody de la Universidad de Yale en el momento de nuestra visita constaba de 241 fragmentos de vasijas, cuencos abiertos y cerrados y escudillas, y 14 fragmentos de burén. Ésta resultó levemente menor que la publicada por Rouse en el *Scientific Survey*, donde totalizó 282 ejemplares (Rouse, 1952: 331). También contuvo algunas muestras reducidas de restos alimenticios como aves, manatíes, y artefactos líticos como hachas (figs. 4, 5 y 6).

En cuanto a la decoración se observan muchos de los patrones decorativos clásicos del estilo Boca Chica, además

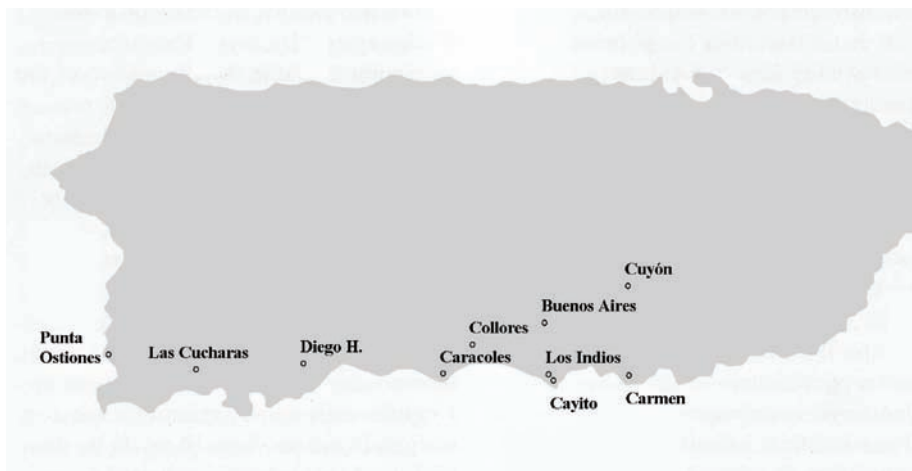


Figura 3. Mapa de ubicación geográfica de los sitios arqueológicos cuyas colecciones cerámicas fueron analizadas.



Figura 4. Hachas petaloideas halladas por Rouse en Cayito. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.



Figura 5. Materiales cerámicos incisos procedentes de Cayito. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.



Figura 6. Asas antropomorfas y zoomorfas procedentes de Cayito. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.



Figura 7. Materiales cerámicos incisos procedentes de Cuyón. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.

de las líneas terminadas en puntos, paralelas, concéntricas, triangulado y diversas combinaciones de estos elementos enmarcados en su mayoría en la banda incisa. Muchos de los ejemplares decorados presentaron diseños esgrafiados y algunos, que presentaban incisiones previas a la cocción, tenían semejanza con el estilo Meillac de la

República Dominicana y Haití en términos de decoración y manufactura. Los otros elementos decorativos que se destacaron fueron las asas antropomorfas y las llamadas “cabecitas de monos”, que muestran una gran variedad en sus diseños, principalmente en lo referente a los moldeados incisos y aplicados combinados.

Villón. El sitio Villón fue excavado y documentado por Rouse en la misma temporada de campo de 1936. Creemos que se equivocó al deletrear el nombre del sitio, ya que el nombre correcto es Cuyón, que fue tomado del río del mismo nombre. Geográficamente, éste se encuentra ubicado en la zona alta del pie de Monte Coameño, en lo que Rouse infirió correctamente, se encontraba en el área de influencia tribal ostionoides-Boca Chica. En términos estructurales es “uno de los sitios más complejos de la isla, después de Capá (Caguana) y Palo Hincado” (Rouse, 1952: 504). Sin embargo, su ubicación en el tope de una colina bordeada de sendos ríos, provocó la obtención de una muestra cerámica baja, porque era costumbre (y continúa siendo) arrojar la basura de los sitios habitacionales en los barrancos y, en las áreas de los basureros es donde se concentraron los cinco concheros identificados alrededor del sitio.

Rouse utilizó las usuales unidades de excavación de 2,0 × 2,0 m para excavar en los montículos 2 (Pozo 2) y 4 (Pozo 1), donde el primero evidenció material Ostiones y Santa Elena, mientras que en el segundo se obtuvo mayoritariamente material Boca Chica (Rouse, 1952: 506). La muestra analizada en el momento de nuestra visita perteneciente al Pozo 1 consistió de 147 ejemplares y en el Pozo 2, 162, para un total de 309 fragmentos cerámicos, incluyendo burenes. Estos datos son interesantes, ya que contrastan con los números publicados en el *Survey*, que resultaron ligeramente mayores, sobre todo en el Pozo 2. Según Rouse el Pozo 1 evidenció 155 ejemplares, mientras que el Pozo 2 fueron 187 ejemplares para un total de 342 fragmentos.

En relación a la interpretación que Rouse hizo de este sitio, es importante comentar que aparenta haber ciertas incongruencias en la forma de plantear los datos obtenidos. Ejemplo de esto fue la diferencia estilística, y por ende, cronológica entre los montículos excavados, la cual implicaba, según Rouse, una continua ocupación desde su Período IIIa (600 d.C.) hasta el IVa (1200 d.C.). No obstante, al observar la muestra en Yale fue evidente que no existe tal división por niveles entre los materiales ostionoides y los elenoides, sino que a lo largo de todas las unidades ambos estilos se encontraban presentes en todos

los niveles. Esto es particularmente evidente en el material de la unidad Z-2 nivel 1 (0,0-0,25 cm.).

Cabe destacar además, la preponderancia del “Elenan Ostionoid” (similar al denominado por Veloz Maggiolo como Joba Inciso), un material ostionoid tardío ubicado en la Provincia de Espaillat (Veloz Maggiolo, Ortega y Caba Fuentes, 1981). Aunque Rouse reconoció la contemporaneidad de los estilos Ostiones y Santa Elena (fig. 7), ubicó en la segunda mitad del Período III. Sin embargo, su inferencia de que el sitio se enmarcaba dentro de la zona de influencia tribal Ostiones, y que constituía el remanente de una aldea (no estrictamente un complejo ceremonial) fue correcta.

Sardinero. La colección arqueológica obtenida en Sardinero fue producto de la primera excavación arqueológica realizada en el lugar en el verano de 1938 por Irving Rouse. Sólo dos historiadores habían visitado previamente la isla en busca de restos habitacionales indígenas, en 1858, José Julián Acosta, quien no halló ninguno, y en la década de 1930, el Dr. Montalvo Guenard, quien visitó el yacimiento, pero no realizó excavaciones (Rouse, 1952; Abbad y Lasierra, 2002 [1788]; Dávila, 2003). En el momento de la visita de Rouse al yacimiento, éste ya había sufrido impactado, por lo que decidió ubicar sus pozos de prueba cercanos a grandes piedras desprendidas del acantilado donde el terreno mostró menos impacto (Rouse, 1952: 367). Actualmente la isla comprende una reserva natural de investigación científica, que por su riqueza biológica ha sido catalogada por algunos científicos como “las Galápagos del Caribe” (Lugo, Miranda Castro *et. al.*, 2001).

La muestra que se analizó en Yale fue de 140 ejemplares procedentes de la Excavación 1 y 238 de la Excavación 2, un total de 378 fragmentos incluyendo la cerámica colonial europea. Para el *Scientific Survey* Rouse contó con una muestra de 489 fragmentos incluyendo también la cerámica colonial europea, lo que da una diferencia de 111 ejemplares. Es importante mencionar que Rouse señaló que no había diferencia en la estratificación, lo que muestra una “homogeneidad estilística” en ambos pozos, en los que predominó el estilo Boca Chica. Por lo tanto, lo interpretó como un solo evento de ocupación inmediatamente antes y durante el



Figura 8. Materiales cerámicos incisos procedentes de Sardinero. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.



Figura 9. Materiales faunísticos hallados por Rouse en Sardinero. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.

“período de contacto”. Este dato resulta interesante a la luz de los materiales consultados, pues aunque ciertamente existe una notable presencia de material de estilo Boca Chica, éste aparenta estar distribuido de manera similar al material ostionoid, tanto en cuanto a características tempranas (engobe rojo) como tardías (incisión) (fig. 8). La colección también contiene

un muestrario de restos alimenticios que incluye huesos de iguana, peces de aguas profundas, jufías, carey, manatí, aves, entre otras especies, dándonos una idea de la diversidad de recursos disponibles en la isla (fig. 9).

Rouse asignó la habitación indígena de Sardinero a todo el Período IV, basándose en los materiales incisos



Figura 10. Cerámica del siglo XVI hallada por Rouse en Sardinero. Se destacan los tipos Columbia Plain, Green Basin y el Melao. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale. Goggin, John. Spanish Majolica in the New World. Yale University Publications in Anthropology, n.º 72. 1968.



Figura 11. Materiales cerámicos Saladooides y ostionoides procedentes de Buenos Aires. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.



Figura 12. Material cerámico ostionoiide temprano procedentes de Collores. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.



Figura 13. Adorno en concha procedente del sitio Collores. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.

Boca Chica para su fase temprana, y por la presencia de cerámica europea en su fase tardía (fig. 10). Estos hallazgos fueron fundamentales para la elaboración de su hipótesis sobre la llegada de poblaciones dominicanas a Puerto Rico siguiendo la ruta de “Amona”. Además, aunque reconoció la presencia de algunos ejemplares Ostiones, interpretó que para ese período histórico este tipo de alfarería había dejado de producirse y fue muy claro al decir que el depósito estaba constituido por un solo evento de ocupación (Rouse, 1952: 368).

Buenos Aires. Sitio ubicado en el límite sureste del pueblo de Coamo, en un llano cercano al río del mismo nombre. Esta aldea secundaria en época precolombina, se convirtió en el núcleo habitacional de la fundación del poblado de San Blas de Illescas en 1579. Fue excavado por Rouse durante su última temporada de campo en 1938. Debido a su cercanía al casco urbano y la actividad agrícola, el sitio presentaba diversos niveles de impacto. Rouse excavó dos unidades de 2,0 × 2,0 m en las secciones central y sur del sitio, nombrándolas Pozo 1 y Pozo 2, respectivamente (1952: 319). Este sitio, al estar más cerca de la costa sur, Rouse lo ubicó también en la esfera de influencia ostionoiide, pues dicho material ciertamente predominó en la muestra, en especial en el Pozo 1.

El tamaño de la muestra analizada consistió de 329 ejemplares en el Pozo 1 y 355 en el Pozo 2, para un total de 684 fragmentos. Rouse publicó en el *Scientific Survey* que la muestra analizada por él era de 836 ejemplares en el Pozo 1 y 604 ejemplares en el Pozo 2, para un total de 1.440 fragmentos, lo cual significa una reducción de más de la mitad de la colección originalmente reportada.

Rouse, basado en su modelo, interpretó la época de habitación del sitio comenzando en el Período IIb y concluyendo en el IIIa, debido a que el material ostionoiide no presentaba incisiones. Por tanto, aunque acertó en identificar los materiales cerámicos como Cuevas y Ostiones, la supuesta división cronológica no era real debido a que los materiales de ambos estilos aparecieron mezclados a través de toda la secuencia estratigráfica (fig. 11).

Collores. Este yacimiento era ampliamente conocido por aficionados y académicos, además de por ser uno de los

sitios más grandes que se conocían en el área, en el momento de la visita de Rouse, en 1936. Y para su descripción de los materiales procedentes de este yacimiento utilizó la muestra obtenida por Rainey, debido a que no publicó un informe sobre sus trabajos en el lugar (Rouse, 1952: 532).

El yacimiento está ubicado en una leve pendiente entre un llano y el antiguo lecho de un río, en el Barrio Jacagüas de Juana Díaz. El mismo se encuentra en la zona del pie de monte, aproximadamente a 5,0 km. al norte del Mar Caribe. Rouse identifica dos concheros principales, Conchero A y Conchero B. En el Conchero A, impactado por un camino, Rainey ubicó dos trincheras a ambos lados del mismo. La Excavación 1 consistió de una trinchera de 2,0 × 4,0 m en la parte sur, mientras que la Excavación 2 era una trinchera en forma de “L” de 6,0 × 10,0 m.

Ésta resultó ser una de las colecciones más grandes de las analizadas en Yale, con un total de 1.169 fragmentos, y constituye el 25 por ciento del total de los materiales analizados. Rouse reportó en el *Scientific Survey* que esta colección alcanzaba un total de 1.219 fragmentos (Rouse, 1952: 536), lo que evidencia una diferencia de 50 ejemplares.

Los materiales cerámicos del sitio Collores han sido de gran utilidad para observar la variabilidad del material ostionoiide, debido a que ponen de manifiesto cómo los mismos interactuaron de manera contemporánea durante ciertos períodos de tiempo. Este material recoge de manera más integral la definición que hiciera Rouse del estilo Ostiones, debido a que muestra sus distintas variantes cronológicas y estilísticas, interesantemente evidenciadas en un mismo yacimiento (fig. 12). La colección también contiene otros artefactos asociados como adornos en concha (fig. 13).

Carmen. Éste era de los sitios más grandes y conocidos de Salinas y, antes de la llegada de Rouse, había sido excavado por numerosos investigadores como Samuel K. Lothrop y Herbert Spinden en 1916, entre otros. Está ubicado a unos 300 m. al este de la ribera del Río Nigua, en la antigua Colonia Carmen de la Central Aguirre, a 1,0 km al sureste del pueblo de Salinas. Según Rouse, el sitio tuvo varios concheros, los cuales

sufrieron el impacto de la siembra de caña de azúcar, a excepción del que escogió para excavar, que estaba “demasiado empinado para ser nivelado” (Rouse, 1952: 529). Ahí colocó su pozo habitual de 2,0 × 2,0 m, que excavó en niveles de 0,25 m

Los materiales obtenidos en el lugar, junto con los de Collores, son los ejemplos que mejor representativos del material ostionioide temprano y medio, a pesar de que Rouse destacó que el material Cuevas estuvo presente en todos los niveles excepto en uno, cuya presencia atribuyó a los “remanentes” del período saladoide (fig. 14). La muestra analizada se compone de 1.235 fragmentos, aunque Rouse utilizó para el *Scientific Survey* una muestra de 1.449 ejemplares, lo que evidencia una diferencia de 214 fragmentos.

Rouse ubicó su período de habitación entre finales del siglo VI y principios del siglo XI (Períodos IIa-IIIb), donde según él, una población ostionioide, conservando algunas tradiciones saladoides, se asentó en el lugar durante todo la etapa temprana hasta el comienzo del Período IIIb.

Diego Hernández. Este sitio se encuentra a 4,0 km. al norte del pueblo de Yauco a 200 m al oeste del río del mismo nombre, en la costa sur occidental de Puerto Rico, una zona de gran riqueza histórica y arqueológica muy conocida desde el último cuarto del siglo XIX (Nazario Cancel, 1893). Numerosos investigadores pasaron por esta zona buscando evidencias del pasado indígena, donde el sitio arqueológico ubicado en la finca Mattei ocupaba el sitial de mayor importancia.

Rouse visitó Diego Hernández en el verano de 1937, en donde excavó un pozo de prueba varios días después. En el momento de su visita, el sitio había sufrido impacto por la agricultura industrial y según sus observaciones, debió haber existido una plaza o batey en el lugar (Rouse, 1952: 537).

En la parte menos impactada del depósito, donde se habían reportado numerosos objetos en piedra, Rouse excavó su usual pozo de prueba de 2,0 × 2,0 m (Rouse, 1952: 538). Sin embargo, esta colección a primera vista corrobora las observaciones de dicho investigador sobre el arado, ya que estos materiales presentaban una fragmentación que

posiblemente fue causada por esas actividades agrícolas (fig. 15).

Según Rouse el sitio fue poblado en el siglo VII e interpretó que en él había habido un solo evento de ocupación, que lo coloca como temprano en la fase ostionioide, en el Período IIIa, por lo que no tenía un vínculo histórico con la posible ubicación de la villa de Agüeybaná. Es importante tener en consideración el período de ocupación de este sitio debido a que es muy poco probable que el mismo, por encontrarse en una zona de importante influencia política, estuviese despoblado durante el período de contacto.

Las Cucharas. Al igual que Diego Hernández, este sitio se encontró relativamente alejado del litoral costero sureño, ubicándose en el pie de monte, a 8,0 km al norte del Mar Caribe y a 10,0 km. al este del Pasaje de la Mona. Este yacimiento también era conocido entre algunos investigadores, como Samuel K. Lothrop, Adolfo De Hostos, entre otros, y según Rouse era uno de los concheros más grandes de Puerto Rico (Rouse, 1952: 382).

Rouse excavó una trinchera de 2,0 × 8,0 m en la ladera este de la pequeña colina donde se ubicaba el conchero, tanto en estratos naturales como en niveles artificiales de 0,25 m, de la que obtuvo una de las colecciones más grandes en relación al material arqueológico procedente de Puerto Rico. El tamaño de la muestra analizada fue de 173 ejemplares, la que es considerablemente menor en relación al total de la colección, que tenía 4.221, según publicó Rouse en el *Scientific Survey* (Rouse, 1952: 386).

Este material resultó muy interesante debido a que no presentaba en los primeros cuatro niveles un contraste marcado. Ciertamente, la secuencia estratigráfica descrita por Rouse era correcta; sin embargo, hemos visto como estos niveles compartieron en diversas proporciones los estilos saladoides y ostionoides, al igual que otros sitios del sur de Puerto Rico (figs. 16 y 17). No obstante, a partir de estos niveles, domina ampliamente el muestrario el material saladoide. Rouse asigna la ocupación de Las Cucharas entre los Períodos IIa y IIIb, siendo abandonado al final del Período Saladoide y reocupado durante el Período Ostionioide, lo cual aconteció entre los siglos VI y XI de nuestra era.



Figura 14. Material cerámico ostionioide temprano procedente de Carmen. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.



Figura 15. Hachas petaloideas y adorno procedentes del sitio Diego Hernández. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.



Figura 16. Material ostionioide inciso procedente del sitio Las Cucharas. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.



Figura 17. Lascas de pedernal procedentes del sitio Las Cucharas. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.



Figura 18. Muestrario de asas recolectadas por Rouse en la superficie, Punta Ostiones. Fuente: Museo Peabody de la Universidad de Yale.

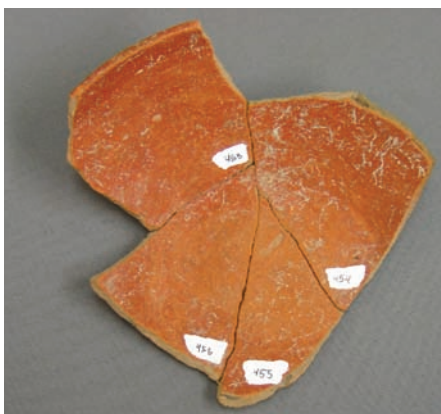


Figura 19. Escudilla con la parte interna cubierta de engobe. Fuente: Museo de la Universidad de Puerto Rico.



Figura 20. Lascas de pedernal procedentes de Cayito. Fuente: Museo de la Universidad de Puerto Rico.

Punta Ostiones. Este sitio, junto con Las Cucharas y Joyudas, eran los lugares arqueológicos más conocidos de toda la región suroccidental de Puerto Rico. De Hostos, Lothrop, Spinden, De Booy, Montalvo Guenard y Rainey, entre otros, se encontraron entre sus más distinguidos visitantes. Fue en este sitio en donde se condujeron las primeras excavaciones estratigráficas en la isla por Spinden, en 1916. Lo siguió poco después De Hostos, y su informe, en torno a la secuencia estratigráfica del sitio, se convirtió en un documento de consulta obligatoria (De Hostos, 1941: 14).

El yacimiento se sitúa en el extremo más sur occidental de la isla, justo al este del Pasaje de la Mona y estaba formado por seis montículos ordenados en forma de herradura mirando hacia el sur (Rouse, 1952: 395; Meléndez Maíz, 1999).

Rouse visitó el lugar en julio de 1937, y en “unas pequeñas áreas que aparentaban no haber sido alteradas” colocó un pozo de 2,0 x 2,0 m, excavando el mismo durante dos días en julio “en lo que aparentaba ser la parte más densa de los depósitos inalterados” (Rouse, 1952: 394).

Ubicó la ocupación del sitio dentro del Período III, aunque no descarta la posibilidad de que llegara hasta la época de contacto.

Esta inferencia la hizo basándose en la presencia de materiales Boca Chica y europeos presentes en el sitio. No obstante, si bien el material inciso se limitó a los niveles superiores, no existe una diferencia clara en términos estratigráficos entre los materiales tempranos y tardíos de la fase ostionioide.

Rouse interpretó este hecho como la transición gradual de un estilo a otro, sin embargo, es evidente que a través de toda la secuencia estratigráfica estos materiales se muestran contemporáneos (fig. 18).

Aunque Rouse infiere que los estratos culturales inferiores (Estratos 2 y 3) fueron el resultado de ocupaciones más tempranas, la descripción estratigráfica que realiza, basada en los perfiles del pozo de prueba, pone de manifiesto que son el resultado de una ocupación continua por un período prolongado de tiempo.

V. Colección depositada en el museo de la Universidad de Puerto Rico

En la Casa Margarida, aneja al Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, se encuentran algunas de las colecciones arqueológicas más importantes del país, entre las que se encuentran las procedentes de sitios arqueológicos históricos como Hacienda Grande o Monserrate, excavados por Ricardo Alegría, entre otros. Ésta es la primera descripción de la colección procedente del yacimiento Cayito desde su exhumación. El muestrario analizado proveniente de Cayito fue excavado por Rouse y Alegría en 1963, para realizar pruebas de radiocarbono del sitio y poderlo ubicar cronométricamente con más certeza. Debido a que el sitio había sido impactado por habitación contemporánea, no se indica de dónde se obtuvo la muestra cerámica. Además, por las características de la colección, el impacto pudo ser mucho mayor ya que la alta fragmentación del material cerámico y la presencia de vidrio en el nivel de 0,25-0,50 m lo evidencian. Esto a la vez, pudo haber manipulado los fechados radiocarbónicos obtenidos por Rouse y Alegría en 1963 (Rouse y Alegría, 1979: 495-499). Tampoco estos investigadores especifican las dimensiones de la unidad de excavación, ya que el muestrario se identifica como Sección A.

No obstante, lo importante de esta colección, que ha pasado desapercibida a los investigadores por décadas, aun habiendo sido excavada de manera controlada, se mantiene en buen estado de conservación con sus respectivos niveles estratigráficos de excavación. La misma se compone, además de cerámica, de ejemplares malacológicos, algunos instrumentos líticos y de pedernal (figs. 19 y 20).

Comparada con los materiales de Yale que tenía 255 fragmentos, esta colección es de mayor tamaño con 325 fragmentos, lo que da una diferencia de 70. No obstante, cualitativamente los materiales depositados en Yale eran superiores, ya que se encontraron ejemplares muy característicos de llamado estilo Boca Chica, en lo referente a diseños incisos y asas antropomorfas. La decoración de bordes se concentró en el engobe, el inciso, el inciso punteado y un ejemplar

aislado con pintura roja. En el caso de los cuerpos sólo se identificaron escasos ejemplares incisos, estando ausentes el resto de los tipos de decoración tipificados. En ambos casos prevalecieron los ejemplares sin ningún tipo de decoración.

VI. Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña - Sitio Caracoles

Junto con la Universidad de Puerto Rico, el Instituto de Cultura Puertorriqueña posee una de las más extensas colecciones arqueológicas que se encuentran actualmente en el país. Entre ellas está la colección proveniente de posiblemente uno de los yacimientos arqueológicos más grandes y complejos de Puerto Rico, Caracoles (conocido también como Saurí).

Este yacimiento era ampliamente conocido por saqueadores, aficionados e investigadores, y fue a final de la década de 1970 cuando se llevan a cabo las primeras excavaciones académicas por Peter Roe (Rodríguez, 1984). El yacimiento se encuentra en el Municipio de Ponce, a casi 20 km. al norte del Mar Caribe y a 150 m de la ribera oriental del Río Portugués. En un principio se identificó el sitio como una gran aldea, donde se documentó una plaza con 4 grandes concheros dispuestos de norte a sur al este de la plaza (Rodríguez, 1985: 18-21).

A medida que se ampliaron las investigaciones se comprobó la existencia de al menos tres plazas hacia el oeste (al este del río), áreas de vivienda y enterramientos hacia el sur y el este. Fue documentada la reutilización de antiguos espacios de vivienda en basureros, además de enterramientos colectivos y asociados a áreas de vivienda (González Colón y Rodríguez Gracia, 1986: 58). Lamentablemente, estos trabajos de arqueología de contrato fueron realizados como consecuencia de una propuesta para construir un centro comercial, para lo cual se destruyó parcialmente este importante yacimiento. Además se desconoce el paradero de los materiales obtenidos. La colección analizada para este trabajo proviene de una monitoría arqueológica realizada posteriormente por la arqueóloga Diana



Figura 21. Asas zoomorfas y antropomorfas procedentes de Caracoles. Fuente: Instituto de Cultura Puertorriqueña.



Figura 22. Materiales líticos procedentes de Caracoles. De izquierda a derecha: núcleo, percutor y lasca, todos de rocas ígneas. Fuente: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

López en 1995, cuando había comenzado el movimiento de terreno masivo en el yacimiento (López y Molina, 1995).

En esta colección predominaron, como elemento morfológico de análisis, los bordes, seguidos en casi igual proporción por los cuerpos. Se evidenciaron en menor número burenes, asas, bases y fragmentos no identificados. El tratamiento de superficie predominante

fue el alisado fino, seguido del alisado tosco y en menor proporción, el bruñido y el pulido. En la decoración de los bordes predominó el engobe, seguido del diseño inciso, mientras que se manifestaron en número menor el moldeado, el aplicado inciso y el inciso punteado (figs. 21 y 22). En el caso de los cuerpos se observó una tendencia similar respecto al engobe y el diseño inciso;

sin embargo, no había otras formas de decoración. En ambos casos predominaron los ejemplares sin ningún tipo de decoración.

Esta colección evidencia la validez de que los arqueólogos quieran realizar sus propias excavaciones para obtener resultados controlados, ya que en este caso, no se puede constatar la procedencia de los materiales que la componen. Aun así, su utilidad para efectos comparativos con otros yacimientos de la costa sur resultó sumamente importante, más aun considerando la evidente importancia de este yacimiento a nivel regional.

VII. Conclusiones

La utilización de colecciones previamente excavadas como material comparativo y de apoyo no es un fenómeno nuevo. Sin embargo, en la actualidad muchos arqueólogos de la región del Caribe no visualizan esta estrategia como un complemento a sus investigaciones. Desde luego, el hecho de que las mejores colecciones se encuentren en el extranjero profundiza el problema, ya que muchos investigadores no cuentan con los recursos para desplazarse a los lugares donde se encuentran depositadas.

Aun así, las colecciones sirven como referente histórico de cómo fueron configurados los distintos modelos cronológicos y en base a qué atributos o características. Además de los informes sobre hallazgos arqueológicos a lo largo de un siglo de práctica arqueológica en

el país, éstas constituyen un patrimonio elocuente que da perspectiva a la propia historia de la arqueología en Puerto Rico. Reafirman la complejidad de los sitios arqueológicos, particularmente su resistencia a impactos pasados y contemporáneos, humanos y naturales.

En el caso de las colecciones depositadas en el Museo Peabody de la Universidad de Yale, se pone de manifiesto que éstas fueron depuradas de algunos de sus componentes originales. Esta depuración tuvo varias etapas, en las que sólo se conservaron, para formar la muestra final, los ejemplares más representativos según Rouse de los estilos cerámicos característicos de la región del Caribe insular. En el caso de las colecciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña y la Universidad de Puerto Rico, ese proceso de depuración no se dio, fundamentalmente por circunstancias relacionadas con su excavación y por el propósito por el que fueron excavadas. Éstas, al ser recuperadas posteriormente y en circunstancias muy disímiles, fueron relegadas a los fondos en espera de ser consultadas.

Como han planteado estudios anteriores, este trabajo confirma la importancia y pertinencia de las colecciones arqueológicas, tanto las históricas como las excavadas recientemente. Estas conservan sus atributos y su utilidad científica para resolver problemas teóricos y prácticos que han ido surgiendo a partir del desarrollo metodológico de la arqueología en el Caribe, especialmente a partir de la década de 1970.

Una de las implicaciones más pertinentes de este desarrollo ha sido cómo la nueva evidencia arqueológica, surgida a partir de esas nuevas técnicas investigativas, ha puesto de manifiesto las serias carencias de técnicas de campo y modelos de interpretación anteriores. También ha sido importante el cambio en la mentalidad de los arqueólogos de la región, particularmente en la aplicación de modelos de clasificación cerámica como el de Rouse, para explicar procesos históricos para los que estos modelos no fueron diseñados y que no proporcionan las herramientas necesarias para ese tipo de análisis.

Fue precisamente esa aplicación absoluta del modelo de Rouse lo que impidió a muchos arqueólogos durante décadas cuestionarse sobre otras dinámicas, en el proceso histórico del Caribe precolombino. Por ejemplo, ¿cuál era el significado histórico de que hubiese dos estilos cronológicamente separados compartiendo el mismo estrato? ¿Qué importancia tenía el resto del ajuar, en relación a la cerámica? ¿Por qué se utilizaba la cerámica para determinar longitud de períodos de ocupación, cuando metodológicamente la misma no es fiable por las diversas variables involucradas en el proceso social e histórico? Desde luego, Rouse intentó contestar estas preguntas, pero utilizando herramientas insuficientes. Aun así, su contribución al desarrollo teórico y metodológico de la arqueología del Caribe es incuestionable, y así lo atestiguan las colecciones excavadas por él, no sólo en Puerto Rico, sino también en el resto del archipiélago.

Bibliografía

- ABBAD Y LASIERRA, Fray Iñigo (2002 [1788]): *Historia Geográfica, Civil y Natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Doce Calles.
- COLL Y TOSTE, C. (1975 [1907]): *Prehistoria de Puerto Rico*. 3.^a Edición. Sociedad Económica de Amigos del País, San Juan, Puerto Rico. 261 pp.
- DÁVILA, O. (2003): *Arqueología de la Isla de la Mona*. Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña. 482 pp.
- DE HOSTOS, A. (1941): *Anthropological Papers*. Government Printing Office. San Juan, Puerto Rico. 211 pp.
- GOGGIN, J. (1968): *Spanish Majolica in the New World*. Yale University Publications in Anthropology, n.º 72, 276 pp.
- GONZÁLEZ COLÓN, J. y RODRÍGUEZ GRACIA, L. (1986): *Proyecto de investigación informe preliminar. Sitio Caracoles, Ponce, Puerto Rico*. Informe sometido al Consejo de Arqueología Terrestre.
- LÓPEZ, D. y MOLINA, D. (1995): *Proyecto de supervisión arqueológica (monitoria) sitio arqueológico de Caracoles, Plaza del Caribe. Ponce, Puerto Rico*. Vols. I y II. Informe sometido al Consejo de Arqueología Terrestre.
- LUGO, A., MIRANDA, L., CASTRO y OTROS (2001): *Puerto Rican Karst- A vital resource*. USDA Forest Service, 100 pp.
- MELÉNDEZ MAÍZ, M. (2001): "Punta Ostiones, Cabo Rojo, Puerto Rico: Excavaciones de Herbert Spinden en 1916". En: G. Richard, ed. *Proceedings of the 18th International Congress for Caribbean Archaeology*, 1999, Vol. II: pp. 240-252, St. George, Grenada, WI. Guadeloupe: International Association for Caribbean Archaeology. (Arqueología Prehistórica 6).
- NAZARIO Y CANCEL, J. M. (1893): *Guayanilla y la historia de Puerto Rico*. Imprenta de la Revista de Puerto Rico. Ponce. 168 pp.
- RODRÍGUEZ, M. (1989): "La colección arqueológica de Puerto Rico en el Museo Peabody de la Universidad de Yale". Separata de la Revista del

Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y del Caribe, n.º 8, enero-junio, 41 pp.

(1984): *Estudio arqueológico preliminar. Proyecto Plaza del Caribe, Ponce, Puerto Rico*. Informe sometido al Consejo de Arqueología Terrestre.

(1985): *Informe arqueológico Fase II. Yacimiento Caracoles. Ponce, Puerto Rico*. Informe sometido al Consejo de Arqueología Terrestre.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. A. (2008): *La presencia del estilo Boca Chica en la región sur-central de Puerto Rico. Su importancia y sus repercusiones en el proceso histórico precolombino de la región*. Tesis de doctorado inédita sometida al Departamento de Antropología de América, Universidad Complutense de Madrid. 781 pp.

ROUSE, I. (1939): *Prehistory in Haiti*. A Study in Method. Yale University Publications in Anthropology 21. New Haven. 202 pp.

(1952): "Porto Rican Prehistory". *Scientific Survey of Porto Rico and Virgin Islands*. Vol. XVIII, Part 3. 132 pp. New York Academy of Science. New York.

ROUSE, IRVING Y RICARDO ALEGRÍA (1979): "Radiocarbon dates from the West Indies". *Revista Interamericana*, 8 (3): 495-99. San Juan.

TRIGGER, BRUCE G. (2006): *A History of Archaeological Thought*. Second Edition. Cambridge University Press. 710 pp.

SCHIAPPACASSE PAOLA (2002): "*Historia de las colecciones arqueológicas de Puerto Rico en el National Museum of Natural History*, Washington D.C. y el National

Museum of American History, N.Y.", pp. 105-118. En: IV Encuentro de investigadores. Trabajos de investigación arqueológica. Juan A. RIVERA FONTÁN Juan A. y PÉREZ MERCED, Carlos (eds.). Publicación ocasional de la División de Arqueología, Instituto de Cultura Puertorriqueña. San Juan, Puerto Rico.

STAHL, AGUSTÍN (1889): *Los Indios Borinqueños: estudios etnográficos*. Imprenta y Librería Acosta. Puerto Rico. 206 pp.

VELOZ MAGGIOLO, M.; ORTEGA, E. y CABA FUENTES, A. (1981): *Los modos de vida Mellacoides y sus posibles orígenes*. Museo del Hombre Dominicano, Santo Domingo. 433 pp.

Vida cotidiana en Santiago de Cuba entre dos siglos (XIX y XX)

María Teresa Fleitas Monnar
Universidad de Oriente,
Santiago de Cuba

Daily life in Santiago de Cuba between centuries (19th and 20th)

Resumen

El texto aborda las transformaciones que en su vida cotidiana experimentaron los ciudadanos santiagueros a fines del siglo XIX y principios del XX. La guerra independentista comenzada en 1868 provocó el declive de la dinámica actividad sociocultural que había caracterizado a Santiago de Cuba sobre todo en la década de 1850. Luego del período de paz acaecido entre 1878 y 1895 hubo intentos por recuperar ese ambiente cultural perdido, sin embargo, luego del fin de la dominación colonial española en 1898 la sociedad comenzó a vivir bajo otras prácticas conductuales de ascendencia norteamericana.

Palabras clave: Santiago de Cuba, siglos XIX-XX, vida cotidiana, espacio público, sociabilidad.

Abstract

The text refers to the transformations experienced by the Santiagerians in their daily life during the end of the 19th C. and the early 20th C. The 1868 independence war was the cause of the decline of the dynamic socio-cultural life that had characterized Santiago de Cuba, mainly during the 1850 decade. After the 1878 – 1895 period of peace, there were several attempts to rescue that lost cultural ambience. However, after the end of the Spanish colonial dominion in 1898 the society started to live under the behaviorist influences of American descent - like behavior practices.

Keywords: Santiago de Cuba, 19th-2th Centuries, daily life, public space, sociability.

I. Cultura y ciudad en el ocaso del ochocientos

En los últimos decenios decimonónicos, el centro urbano santiaguero fue testigo de las turbulencias que sacudían a la sociedad civil. Se manifestaron agudos problemas sociales insolubles bajo la condición colonial. Un nuevo *modus vivendi* cobraba fuerza en detrimento de los comportamientos que habían signado el hábitat cotidiano. Primero, la severa crisis económica entronizada en Santiago de Cuba desde inicios del decenio 1860, y más tarde, los efectos de la insalvable divergencia ideológica entre criollos y peninsulares que tuvo como desenlace la contienda separatista en octubre de 1868, trajeron como corolario la decadencia de la vida cultural, el abandono de los espacios de uso comunitario y el deterioro de la arquitectura. Ése fue el legado de la ciudad finisecular a la nueva centuria.

Tradicionalmente, los espacios públicos centrales habían congregado a una muchedumbre palpitante, deseosa de participar en diversos eventos en los cuales mostraba su alegría, su temperamento franco y extrovertido, en fin, su idiosincrasia, percibida y comentada invariablemente por los extranjeros que visitaban la ciudad e incluso por personas afines a ella como el *creole* Hipólito Piron (1995). Así, éste nos descubre algunas características de la fiesta del 26 de julio: “La plaza de Santa Ana se encontraba repleta por una multitud abigarrada de miles de colores, entre la cual distinguimos máscaras. Se trataba de la fiesta de Santa Ana, el último día del carnaval cubano. (...) Bandas numerosas, llamadas comparsas, se detienen y bailan con la música de violines y flautas o de tambores; los espectadores hacían un círculo en torno a ellas. Nos resultó difícil atravesar todo ese gentío ruidoso, agitado, sobreexcitado por una alegría extraordinaria, por las libaciones de los días de fiesta, por sus danzas, por sus gritos, por sus propios disfraces. (...) al atravesar las calles, nos volvíamos a encontrar a cada instante con las comparsas, que marchaban detrás de la música, llegando la indispensable farola adornada con cintas y seguida de los chicos que chillaban de alegría. (...) todo el pueblo estaba repartido en bandas tumultuosas

o agrupado en las puertas como espectadores” (Piron, 1995: 151).

Sin embargo, también pudo percibirse de la transformación del contenido social de sus espacios y de la variación del carácter de los santiagueros en vísperas de la guerra. Comunica: “Desde aquel día en que regresé de Santa Margarita a Santiago, el 28 de julio de 1868. ¡Cuántos cambios han tenido en la ciudad y sus alrededores! Me parece que estos recuerdos que acabo de evocar datan de ayer, y sin embargo, grandes acontecimientos han ocurrido en la isla desde entonces” (Piron, 1995: 152).

La realidad cotidiana de los lugareños ya era diferente antes de 1868, pero a partir de la contienda se afectó con creces. Se fueron perdiendo los rituales que otrora cualificaban el espacio urbano: inveterados actos de sociabilidad como el paseo dominical y las retretas, festejos de tanto boato como el *Corpus Christi* y Semana Santa, ferias como los caneyitos fueron diluyéndose en aquel contexto.

La tristeza había invadido el espíritu de la población ante los frecuentes encarcelamientos, destierros y fusilamientos de los patriotas. Instituciones como la Sociedad Filarmónica y Teatro de la Reina, de tan bien ganado prestigio debieron clausurar sus puertas. Cuando en la década de 1870 se reanudaron algunas festividades los santiagueros mostraron apatía: la concurrencia y el entusiasmo fueron escasos. El reinicio de las ferias del Campo de Marte, de las Cruces de Mayo, de las fiestas de San Luis de los Caneyes y Noche Buena, fueron aprovechados por los ciudadanos para propagar los éxitos de las tropas libertadoras y atacar a los españoles con parodias y cánticos. Se dice que los carnavales se convirtieron en la oportunidad encontrada por insurrectos y vecinos para comunicarse. Afirma Manuel Palacios Estrada que “La más útil de todas las comparsas que se vieron en Santiago durante la Guerra de los Diez Años fue la de ‘Las Auras’, compuesta no por alegres mamarrachos de ocasión, sino por verdaderos combatientes disfrazados que llegaban a la ciudad para traer y recibir mensajes, así como visitas familiares” (Palacios, 1987: 94).

Luego de la guerra, el encarnizado antagonismo entre los cubanos independentistas y los españoles tuvo como

escenario las plazas públicas donde se reunían los separatistas para conspirar, mientras el gobierno colonial usaba el espacio ciudadano para aclamar a las tropas españolas y sus jefes, glorificar figuras destacadas en la lucha contra los insurrectos –como acaeció en 1878 ante la llegada del general español Arsenio Martínez Campos– o para celebrar fiestas como las dedicadas al Cuarto Centenario del Descubrimiento de América.

En las postrimerías del siglo XIX las pocas diversiones que matizaban un tanto la vida miserable de los humildes –espectáculos circenses, peleas de gallos, representaciones teatrales, mascaradas– eran rigurosamente controladas por el Gobierno. Según refiere Emilio Bacardí, desde 1879, los carnavales fueron más vigilados, las comparsas sólo podían actuar en zonas periféricas y los directores debían entregar a la alcaldía una lista con los nombres de los integrantes (Bacardí, 1925: VI, 124). Más tarde, las Ordenanzas Municipales de 1881¹ prohibieron los juegos de azar y las carreras de caballos. Las actividades en los gimnasios, las academias de declamación y los teatros caseros comenzaron a ser inspeccionadas. Las funciones debían ejecutarse con previa autorización gubernamental y en ellas no se permitían trajes ni cantos alusivos a personas del gobierno.

Este languidecimiento del universo sociocultural del santiaguero se reflejó en el deterioro de esos antiguos núcleos polivalentes de Santiago de Cuba. Los paseos públicos y las plazas de Armas de Santo Tomás, de Santa Lucía, de Marte, de Nuestra Señora de los Dolores y de la Santísima Trinidad se fueron devaluando aún cuando el Ayuntamiento y algunos contribuyentes intentaron higienizarlas y ornamentarlas.

Durante el decenio de la Guerra Grande, en la Plaza de Marte sólo se realizaron dos obras de embellecimiento: se colocó una fuente pública y se instaló una glorieta para funciones recreativas (AHMSC, *Gobierno Municipal, Colonia, Comisión de Ornato* [31]: 447, 1871 y 1878). La plaza había sido un lugar muy ameno al cual afluía diariamente un crecido número de personas en busca de distracción. Era foco de festividades populares; comentarios de la época la definen como el “centro del folclor o el lugar predilecto de las mascaradas”.

Ramón Martínez señala que era “el punto de partida para el montompolo, reunión de todas las comparsas en una sola el último día del carnaval para recorrer toda la ciudad en un jolgorio multitudinario” (Martínez, 1931: 32). Emilio nos comenta que, en los meses de julio, la plaza “vestíase de barracas, cubríase de toldos, y las pencas de las palmas y cañas de bambú, entrelazándose con telas de colores rojos y amarillos daban un aspecto pintoresco al sitio de general regocijo” (Bacardí, 1974: 184).

Aunque era centro de una barriada de gente humilde, allí acudían también individuos de los grupos sociales privilegiados, quienes se divertían en las llamadas “noches placemarteras”, en las cuales se ofrecían serenatas, bailes y otras actividades. Sin embargo, la función recreativa se redujo y la plaza se desmejoraba a ojos vista hasta que en 1893 un grupo de ciudadanos gestionó su reconstrucción (AHMSC, *Gobierno Municipal, Acta Capitular*, libro 119: 1893). Para allí fue trasladada la fuente de Minerva del paseo de La Alameda, fueron colocados doce lujosos faroles, se sembraron nuevos árboles, se emparejó el piso con relleno y se colocaron herrajes para los respaldos de los bancos.

El paseo de La Alameda había sido igualmente un lugar muy concurrido decenios antes. Piron así lo describe: “Por la tarde fui a dar una vuelta por La Alameda, un paseo con grandes árboles situado a orillas de la bahía. Al llegar, los carruajes, alineados en una larga y única fila, transitaban por la amplia senda que les está reservada, mientras los jinetes ocupaban un sendero paralelo. Los peatones se mantenían un tanto apartados y contemplaban a las señoras en calesas y a los jinetes. Una banda militar tocaba en un pequeño lugar adornado con una fuente y dejaba escuchar un trozo de opera, que alternaba con valsos y rigodones” (Piron, 1995: 28).

Ya a fines de la centuria era evidente su deslucimiento. El arbolado, los bancos y las fuentes estaban mal conservados y los daños aumentaban con el frecuente tránsito de carretas porque allí se efectuaba la carga y descarga de las mercancías antes de las reformas realizadas en esa parte del litoral por la Junta de Obras del Puerto. Como ya hemos planteado, este paseo también se hermoseó por parte del Comité de

Reconstrucción de La Alameda con finanzas obtenidas por suscripción voluntaria o del peculio de los asociados.

Sin embargo, estas y otras intervenciones no formaban parte de un programa coherente de renovación urbana capaz de abarcar toda la ciudad. Se reducía a unos pocos sitios y sólo se ejecutaban en dilatados lapsos. Cuando se centraba la atención en el remozamiento de una plaza, las demás se desatendían, de modo que la desvalorización de los espacios de uso colectivo se acrecentó y alcanzó niveles inquietantes a raíz del recomienzo de la gesta separatista en 1895 y de la acción naval de julio de 1898.

La degeneración física del centro urbano no se limitó al estado de las plazas, alcanzó también a las estructuras arquitectónicas privadas. Muchas de las viviendas de mayor calidad estética y constructiva de la ciudad, pertenecientes a las familias linajudas, fueron destruyéndose cuando los propietarios arruinados se vieron obligados a rentarlas por partes a individuos pobres. Ello trajo como consecuencia la proliferación de las cuarterías o ciudadelas. Ése era el destino de las residencias que habían simbolizado el prestigio social de sus dueños en otros tiempos.

Las Ordenanzas Municipales de 1881 prohibieron las ciudadelas porque “afeaban el ornato”, pero ya no era posible contener esta realidad; eran muchos los campesinos llegados desde las zonas rurales avecindados en el centro, los soldados españoles residentes en la ciudad, los negros manumitidos, coartados y luego de 1886, libertos, quienes malvivían en las antiguas mansiones. Santiago de Cuba se convirtió en un refugio de pobres.

La “contaminación social” del centro y algunas formas foráneas de vida que comenzaban a impregnar el pensamiento de la élite se tradujeron en su desinterés por habitar la zona. No sólo se quejaba de las “escenas inmorales” que tenían lugar en las cuarterías, sino además de su falta de higiene, de la promiscuidad que las caracterizaba y de “las algarabías de los negros en épocas de festejos”. Ante esta situación, una parte de la clase privilegiada dibujaba en sus mentes la evasión desde el centro hacia otras áreas. Este ideal lo hacían realidad por aquellos días pasando temporadas en los poblados campestres de El Caney y Cuabitas porque en las condiciones

¹ Ordenanzas Municipales de Santiago de Cuba de 1881. Material mecanografiado de la Oficina del historiador de la ciudad de Santiago de Cuba.

coloniales no podían excluirse definitivamente en busca de calidades ambientales y paisajísticas de hábitat. Quedaba poco tiempo para el surgimiento de la ciudad dual en la que las zonas de ubicación de pobres y ricos estuvieron muy bien definidas.

Por su lado, los pobres no tenían más alternativa que construir con materiales precarios en el centro, pero las normativas gubernamentales los segregaban espacialmente hacia las zonas periféricas. Se les exigía: “Los pobres que no puedan fabricar con las condiciones que una buena ordenanza de construcción prevenga, pueden hacerlo fuera de poblado, en los campos limítrofes a la ciudad, pero dentro de ella no hay razón para establecer excepciones que vendrían invadiendo luego lugares, donde serían en contra sentido al ornato a (sic) la mejora y el adelanto de esta ciudad” (AHMSC, *Gobierno Municipal, Colonia, Comisión de Ornato* [31]: 1878).

Los edificios públicos corrieron igual suerte que las viviendas. El mercado Concha, el Rastro, la Casa Consistorial, el teatro de la Reina y las iglesias, entre otros, sufrieron deterioro durante décadas a pesar de los esfuerzos que el Cabildo y particulares hacían para remozarlos. En realidad necesitaban reparaciones capitales, incapaces de ser realizadas en virtud de la carencia de dinero del Cuerpo Capitular para pagar los materiales y mano de obra necesarios. Sólo algunos pudieron ser parcialmente arreglados a expensas de la iniciativa privada.

El sistema ambiental cultural de Santiago de Cuba se eclipsaba. Ya el espacio exterior no expresaba el conjunto de aspiraciones de la comunidad. En el centro comenzaron a actuar fuerzas centrífugas que trajeron consigo el proceso de dispersión socio-urbana característico de la ciudad republicana. La clase privilegiada se introvirtió en sociedades, desde las cuales los cubanos hicieron un último esfuerzo por salvar la localidad del colapso físico y espiritual que la amenazaba.

Las circunstancias excepcionales en las cuales vivió inmersa Santiago de Cuba durante diez años no permitieron el desenvolvimiento natural de la cultura local, pues muchas de las personas que la habían colocado en un lugar cimero décadas atrás, se incorporaron a la lucha o partieron al extranjero, así,

las sociedades perdieron brillo o fueron clausuradas. No obstante, según Barcia (2000: 80), ante las libertades de asociación otorgadas por la ley² en la etapa de paz, hubo una tendencia hacia el reagrupamiento de la sociedad y con ello algunos intentos por despertar la adormecida vida del centro.

Las personalidades más prestigiosas de la intelectualidad santiaguera se dedicaron a fundar diferentes sociedades culturales con el objetivo de difundir las artes, las letras y las ciencias (AHPSC, *Gobierno Provincial, Sociedades de Recreo* [2657]: 1899). Dichas asociaciones se fueron convirtiendo en espacios portadores de cierto dinamismo social y estaban integradas por intelectuales y otros grupos progresistas de las capas medias, quienes se encargaron de transmitir los criterios más avanzados del pensamiento de la época. Según apunta Reineri (1890: 2) en sus sedes se realizaban actos diversos: veladas, conciertos, exposiciones, certámenes y bailes. Las más relevantes de Santiago de Cuba fueron la Academia “Mozart” y la Sociedad “Beethoven” para fomentar la enseñanza musical; el Ateneo La Luz, fundado para difundir la instrucción a través del establecimiento de escuelas y bibliotecas; el Liceo de Santiago de Cuba, de carácter lírico-literario, y los círculos El Progreso, la Juventud y La Ilustración, entre otras.

Pero los grupos más relevantes por su labor a favor del desarrollo urbano y por la búsqueda de un clima espiritual favorable a la ciudad y sus habitantes fueron la Junta Heredia, el Comité de Reconstrucción de La Alameda y el Grupo de Librepensadores Víctor Hugo. Estaban formados fundamentalmente por cubanos, aunque su membresía contaba también con algunos extranjeros arraigados en el terruño. Se esforzaban agónicamente por apuntalar los bienes espirituales en peligro de desaparecer, para no perder la ciudad que continuaban concibiendo como vector cultural. Actuaron en defensa de su valor de uso, buscando satisfacer necesidades de educación, distracción y cultura.

La Junta Heredia se creó en 1889 con el objetivo de adquirir la casa natal del poeta José María Heredia para remozarla e instalar allí la Academia de Bellas Artes (*Memoria*, 1903: 3). Estaba integrada por los ciudadanos Emilio Bacardí Moreau, Eduardo Yero Buduén, Rafael Salcedo

² Aunque desde 1878 surgieron numerosas sociedades, la Ley de Asociaciones se promulgó el 13 de junio de 1888.

de las Cuevas, José Martínez Badell, entre otros patriotas. Finalmente, el 11 de mayo de 1890 –víspera del aniversario de la muerte del poeta– se inauguró la casa.

Quizás la asociación de pensamiento más avanzado de su tiempo en Santiago de Cuba haya sido el Grupo de Librepensadores “Víctor Hugo”. El proverbial humanismo del literato francés, su pensamiento democrático, su confianza en el hombre y en el poder de la ciencia calaron tan hondo en aquellos patriotas que en 1887, dos años después de su muerte, se cobijaron bajo la sombra de sus ideas.

La actuación del Grupo de Librepensadores “Víctor Hugo” dentro de la sociedad santiaguera finisecular fue muy significativa, en tanto se convirtió en catalizador de renovación, de progreso, en una ciudad estancada en lo económico, lo político y lo social. Estaba formado por una treintena de jóvenes entre los que destacan Emilio Bacardí Moreau, Temístocles Ravelo, Antonio Bravo Correoso, Federico Capdevila Miñano y Felipe Hartmann. Se pronunciaron en contra de la Iglesia católica a la que consideraban puntal ideológico del régimen colonial.

En sesión celebrada el 13 de enero de 1892, abjuraron de las religiones y especialmente de la católica (AHPSC, *Juzgado de Primera Instancia* [533]: 1892). Allí declararon que “solo admitían como verdad lo aceptado por la razón, sin imposición de dogmas, y lo enseñado por la ciencia sin alterar el orden natural de las cosas”. Rechazaron igualmente la intervención de la Iglesia católica en los actos de la vida civil, los cuales deseaban practicar sin las ataduras impuestas por los ritos y ceremonias de la milenaria institución. Por último, solicitaron no ser sepultados en cementerios católicos. De ese modo se oponían sin tapujos al absolutismo ejercido por el que consideraban el mayor obstáculo del avance en la sociedad ochocentista, opuesto a toda autonomía de pensamiento, a todo cambio de mentalidad.

Este Grupo encauzaba sus inquietudes a través de su propio periódico, *El espíritu del siglo XIX*. El discurso crítico exteriorizado en sus páginas era perfectamente afín con los objetivos democráticos que perseguían. Emilio Bacardí señala que en 1889 se publicó el artículo

“El manto de la virgen” y así se iniciaba una gran campaña contra la intención de comprar un manto de seiscientos pesos para la efigie de la Virgen de los Dolores, ubicada en el templo homónimo, en momentos cuando –según su opinión– ese dinero podía servir para trabajos más urgentes como el arreglo de calles y plazas (Bacardí, 1925: VII, 243). Ello naturalmente desencadenó enconadas controversias entre el Grupo y los religiosos de la ciudad.

Las discrepancias también se manifestaron cuando el Ayuntamiento subvencionó con 25 pesos mensuales una biblioteca pública creada por la asociación con el objetivo de que “todos los habitantes, sin distinción de clases ni de religión ensancharan la esfera de sus conocimientos” (AHMSC, *Gobierno Municipal, Acta Capitular*; libro 116, 1889). Sin embargo, tan filantrópico proyecto encontró la oposición del vicario gobernador del arzobispado, Mariano de Juan Gutiérrez quien calificó al grupo de “nocivo” (AHMSC, *Gobierno Municipal, Acta Capitular*; libro 116, 1889). Ante tal acusación respondieron a través de su prensa: “Si desde el momento en que en el término municipal se manifiestan –por la tolerancia de cultos que la constitución prescribe– además de la católica, los protestantes, y fundan una institución de reconocida utilidad para todos los demás conciudadanos como son: escuelas, hospitales, bibliotecas, cementerios (...) deber es: si es que hay en los señores concejales verdadero amor a la difusión de instrucción (...) a lo que es progreso y adelantamiento en nuestro siglo XIX, que no solo no pongan obstáculos, sino muy al contrario faciliten y auxilien los medios que estén a su alcance (...) para el desarrollo de esas instituciones benéficas con los fondos que satisface la colectividad” (AHMSC, *Gobierno Municipal, Asuntos varios* [135]: 1889).

También se propusieron los librepensadores crear escuelas laicas costeadas por los propios afiliados y era imprescindible para ellos que allí se admitiera la discusión libre y el análisis científico para que “a pesar de ser el catolicismo monte de granito contra el cual se estrellaban los esfuerzos humanos, fuera desmoronándose ante la piqueta de la ciencia”³. Se ocuparon de construir un cementerio civil anexo al

³ Archivo del Museo Emilio Bacardí de Santiago de Cuba, *El espíritu del siglo XIX* (periódico democrático, órgano oficial del Grupo de Librepensadores “Víctor Hugo”), n.º 5, año VI, 16 de febrero de 1890.

existente para enterramiento de “personas congregadas en las sectas disidentes” o “heterodoxos”. En 1888 colocaron una verja en el frente del terreno y en 1890 comenzaron las obras de construcción de la portada (AHMSC, *Gobierno Municipal, Actas Capitulares*, libro 114, 1888).

En la calle Santo Tomás baja, número 35 –sede de la asociación– se celebraban veladas y otros tipos de reuniones culturales donde se propagaban las ideas de justicia, moral, libertad de persona, de filosofía, el papel de la ciencia en el desarrollo humano, la importancia de la ley del matrimonio civil decretada por el Estado, así como la necesidad de la instrucción gratuita, obligatoria y laica.

Aunque estos grupos cívicos protagonizaron una loable labor en aras de revitalizar los valores espirituales de la sociedad, no pudieron detener la decadencia de Santiago de Cuba en los últimos decenios del siglo. Su acción se debilitaba ante los mecanismos obstaculizantes del progreso social impuestos por el obsoleto régimen colonial español que rehusaba los reclamos de los cubanos. De modo que finalizando el XIX, Santiago experimentaba un declive socio-urbano evidente.

II. Las Ordenanzas Municipales de 1881: expresión de la sociedad civil

Las Ordenanzas Municipales constituyeron uno de los mecanismos utilizados por el sistema para mantener un centralizado control financiero y político sobre las riquezas y los habitantes del país. Basándose en las Ordenanzas de la Capital de 1855 se formularon en Santiago de Cuba las de 1856 (*Ordenanzas Municipales de Santiago de Cuba de 1881*, 1882), que como plantea María Elena Orozco estuvieron acompañadas de una nueva división de la ciudad y de un análisis bastante exacto de las principales calles, edificios públicos y plazas, un listado de los mayores contribuyentes (Orozco, 2008: 160). Tuvieron vigencia hasta 1880, cuando en virtud de la Ley Municipal Española aplicada a la Isla (*Ley Municipal Española de octubre 2 de 1877*, *apud*. Carrera, 1905) y al calor de los acontecimientos vividos por Cuba a raíz del movimiento independentista, se impuso su renovación.

Ante esa situación y el surgimiento de nuevas prácticas sociales como consecuencia, el Consistorio santiaguero se empeñó en la redacción de un nuevo corpus legislativo con la finalidad de controlar de mejor modo la actividad ciudadana en la nueva coyuntura histórica. Las Ordenanzas Municipales comenzaron a regir en 1881. Estaban conformadas por cuatro capítulos que aglutinaban 1.484 prescripciones de obligatorio cumplimiento (*Ordenanzas Municipales de Santiago de Cuba de 1881*, 1882). Este documento incluyó una división interna de la ciudad, diversas medidas relacionadas con la vida cotidiana y los servicios públicos, así como otra legislación constructiva.

Su articulado refleja el convulso universo social que servía de escenario a hombres y mujeres cuyas mentalidades evolucionaban en sintonía con su actuación como protagonistas o partícipes de los profundos procesos experimentados por la Isla fines del siglo XIX.

Las *Ordenanzas Municipales de 1881* devienen testimonio del acontecer cotidiano de los santiagueros y ofrecen evidencias en torno a los agudos problemas sociales que aquejaban a la Cuba de entre siglos. La prostitución, el juego, la vagancia, la mendicidad y el analfabetismo eran los principales azotes de la sociedad; sin embargo, la actuación gubernamental se limitaba a establecer interdicciones sin que ello conllevara una pretensión de transformar el estado de cosas desde la esencia. Así, el marginalismo social ofreció la tónica a la vida de muchos cubanos humildes.

La precariedad económica de gran cantidad de mujeres, unida a su posición subalterna con respecto a los hombres, empujaba a muchas de ellas hacia la prostitución. Debían vender sus cuerpos para subsistir en un medio que no les ofrecía suficientes opciones. Las “toleradas” pululaban por calles, plazas y mercados santiagueros con el objetivo de ganar el sustento diario, y aunque el ejercicio del añejo ministerio no era penado por la ley, sí fueron promulgadas varias disposiciones de rechazo a las meretrices y eran vigilados sus movimientos cuando de alteración de la moral se trataba. Según los artículos del reglamento, estas mujeres “desgraciadas” no tendrían entrada en plazas ni alamedas en las horas de paseo, no ocu-

parían palcos de teatro ni lunetas entre los hombres, tampoco debían frecuentar hoteles o restaurantes. Con todo, ellas continuaron sus actividades licenciosas hasta el punto de que el Cabildo debió delimitar la llamada zona de tolerancia en las proximidades del puerto apenas se inició el siglo XX.

Las leyes intentaron controlar también la corrupción en las casas destinadas al juego. Fueron prohibidos los de suerte o azar, sólo se podía jugar billar, damas, ajedrez, dominó y tablas reales, desde las diez de la mañana los domingos y días de fiesta, y los días de trabajo desde la oración de la tarde hasta las diez de la noche. Se impedían asimismo las carreras de caballos, pero se permitían las peleas de gallos y lidias de toros.

Otras interdicciones validaron el respeto a la moral pública, porque muchos vicios se entronizaban en Santiago y escandalizaban a buena parte de la entonces puritana sociedad finisecular. Parece ser que estaba de moda entre la gente humilde el popular baile llamado can-can y las ordenanzas lo prohibieron debido a “sus alardes de obscenidad y lascivia”. Igualmente se proscribían todos aquellos tildados por la opinión pública como “equivocos o disimulados” que tenían lugar en algunas casas de espectáculos y fiestas privadas. Se dispuso que “en esos sórdidos ámbitos” debían darse los bailes –con disfraz o sin él– a puertas abiertas, con los salones bien iluminados y no se daría entrada a menores sino acompañados por sus padres. Esos lugares eran según las leyes muchas veces proclives al ejercicio de la prostitución, el proxenetismo y la pornografía.

La promiscuidad en hoteles y posadas también se condenaba. Las disciplinas en teatros, carnavales y otros festejos eran punibles igualmente. Los ciudadanos estaban obligados a obedecer a los agentes de la policía y a los miembros del Consejo Capitular, así como tributar respeto a los cultos católicos y personalidades eclesiásticas, militares y políticas.

En los últimos decenios del ochocientos, muchos niños no alcanzaban a matricular en las escuelas gratuitas y no podían asistir a las públicas por causa de la pobreza de padres o tutores. De modo que abundaban los muchachos vagabundos o llamados popularmente “mataperros”,

quienes pasaban su tiempo en la calle arrojando petardos, trepados en los campanarios de las iglesias, jugando con tirapiedras o empujando papalotes, según rezan las crónicas de Martínez (1931: 32). Por ello se dictaminó que fueran entregados a la Junta de Aprendices de Artes y Oficios para que los situara en talleres, pero como tampoco estos eran suficientes, no podía frenarse la existencia de niños y jóvenes desamparados sin más alternativas que vagabundear, entrar al servicio de directores de circos ambulantes, servir como lazarillos o en el peor de los casos, delinquir.

El gobierno colonial sólo era capaz de dictar tibias disposiciones –que raras veces se cumplían– en aras de mejorar un tanto la vida de los pobres. El artículo 158 de la sección de Beneficencia ordenaba que toda persona enferma o desvalida debía ser remitida al Hospital Civil por los alcaldes de barrio, pero la mayoría de las ocasiones ese centro y otros abiertos en épocas de epidemias no contaban con los recursos necesarios para atender a los menesterosos, de manera que ningún paliativo podía detener la mortalidad ni la mendicidad.

Las ordenanzas prescribían además que aquellas personas que por estado de verdadera indigencia implorasen misericordia, debían proveerse de un certificado de pobre de solemnidad, expedido por el párroco y visado por el alcalde de su barrio. Aún así, no podían situarse a las puertas de las iglesias o en otros sitios públicos, y mostrar allí “para impresionar tristemente el ánimo, las marcas externas de sus dolencias”, así como tampoco usar vestimentas roídas “ofensivas a la honestidad”. Este hipócrita patrón moral y benéfico asistía al gobierno a la hora de lavarse las manos ante los problemas sociales, como si no hubieran sido el resultado de su ineficaz política.

Muchas fueron las medidas que se tomaron encaminadas a mejorar el sistema de servicios a la población urbana en aquellos años críticos; sin embargo, fueron muy pocos los escaños ascendidos en lo concerniente al abasto de agua, la higiene pública, el alumbrado, el ornato y la vialidad debido a diversas razones vinculadas con la aguda situación económica experimentada por

Santiago de Cuba. A través de las ordenanzas el gobierno español intentaba al menos mantener los pocos servicios existentes.

En un vecindario donde el agua escaseaba anualmente en varias temporadas, se cometían indisciplinas en los momentos de abastecimiento, a saber: se dejaban abiertas las llaves y se producían derroches, se creaban confusiones y disturbios en las fuentes públicas, se usaba el surtidor de la Marina habilitado para servir sólo a los buques, etc. La legislación ordenó entonces que el aprovechamiento del agua se hiciera por medio de vasijas de boca ancha para evitar derrames, se prohibió el abasto en la fuente destinada al puerto, se controló la limpieza y buen estado de pozos y aljibes. Además se multaría a quienes dejaran las llaves abiertas y a los dueños de plumas que sirvieran a otros que no disfrutaran de la concesión⁴; quienes crearan reyertas en las fuentes públicas serían amonestados igualmente.

El panorama de miseria e insalubridad reinante en Santiago como consecuencia de la guerra suscitó la promulgación de diversas reglas al respecto. Se había descuidado la higiene urbana y ello dio margen a la propagación de epidemias como el *cólera morbus* y la viruela. Estas enfermedades aniquilaron a gran cantidad de habitantes, por ello se procedió a revisar y renovar las disposiciones sancionadas en bandos por la Junta de Sanidad. Se ratificó la existencia en la ciudad de un tren de limpieza que debía laborar diariamente para arrojar las basuras en los vertederos indicados, también fue prohibido llevar a abrevar animales, bañar personas o lavar ropas en las fuentes públicas, así como evacuar los desechos del servicio doméstico hacia la vía pública.

La legislación también trataba de controlar un poco la vida en las ciudades. No era permitido que se tendieran ropas en los patios porque afeaban el ornato, pero por razones de espacio los inquilinos tenían que hacerlo a pesar de la prohibición. Cada vecino debía sacar las basuras al exterior para que fueran depositadas en los trenes de limpieza. No podía verterse aguas sucias en los patios, ni levantarse corrales de animales. Sin embargo, la convivencia en esas casas solariegas de diferentes personas con escaso nivel de instrucción y pésimos

⁴ Las personas que poseían instalaciones domiciliarias de agua debían tener una correspondiente licencia y pagar el arbitrio Censo de Plumas de agua, lo cual no dejaba de constituir un lujo en aquellos tiempos.

hábitos de vida colectiva, hacía que dichas disposiciones fueran letra muerta en la mayoría de los casos. Esa gente marginada, sobre la cual pesaban abrumadoras cargas, había perdido la voluntad de compromiso cívico que permitió en otros tiempos la unión de la comunidad en aras del bien general.

Igualmente se refrendó la existencia en el rastro, el mercado Concha y el cementerio Santa Ifigenia, de reglamentos que contemplaban la limpieza de los edificios y del personal que allí laboraba. El traslado y la venta de los productos también tenía sus normas: las carnes frescas debían conducirse desde el matadero a los puestos de venta en carros con persianas, desinfectados y pintados. Ya en los puntos fijos —que sólo en el mercado principal estarían ubicados— se debía vender la carne en paños pulcros. Dichas casillas estarían bien ventiladas y provistas de agua potable.

En relación con el alumbrado público se crearon nuevas disposiciones. La empresa del gas no debía negarse a dar servicio a los vecinos de las calles donde estuvieran establecidos sus ramales y los pobladores no podían descubrir las cañerías ni romper faroles, lámparas y llaves de presión so pena de ser multados severamente.

En lo atinente a la conservación de la vía pública, las medidas eran las siguientes: se impedía la apertura de zanjas y pozos sin previa autorización, el acopio en la calle de los escombros de las viviendas en construcción o demolidas y la sustracción de losetas y piedras de las aceras. Para regular el tránsito de carruajes, se dispuso que las arterias Marina baja (Aguilera), San Tadeo (Aguilera alta) y San Francisco (Sánchez Hechavarría) fueran de bajada, y las restantes para el tránsito de ascenso. Las paradas de los carros de alquiler debían estar ubicadas en las inmediaciones de los muelles, en la estación del ferrocarril, en las plazas de Armas, Santo Tomás, Dolores, Marte y en los altos del Tivolí. Así, se evitarían congestionamientos en las vías principales y se conservaría mejor su empedrado.

El análisis de todas estas disposiciones contenidas en las Ordenanzas Municipales muestra la existencia de una sociedad distinta e indica cómo fueron variando las costumbres a raíz de la guerra.

Evidentemente, la vida cotidiana se había tornado muy difícil para todos los ciudadanos, pero sobre todo para los de menores recursos económicos, de modo que la imagen de organización y tranquilidad que España pretendía ofrecer quedaba desmentida por esta legislación, testimonio palpable de una sociedad en crisis que en julio de 1898 se libraría del dominio metropolitano para comenzar a vivir bajo otros paradigmas culturales.

III. El ambiente sociocultural de principios del siglo XX

Esa precaria vida cotidiana experimentó ciertas transformaciones apenas comenzó el siglo XX, aunque algunos comportamientos continuaron con determinados matices. La cotidianidad comenzó a reflejar las nuevas relaciones de dependencia establecidas por la clase dominante en lo económico, político y cultural respecto a Estados Unidos y el surgimiento en ella de nuevos ideales artísticos, tecnológicos, urbanísticos y culturales en un afán de borrar las huellas del pasado colonial y encontrar la anhelada modernidad.

Como hemos visto, desde finales del siglo XIX las relaciones sociales establecidas por la clase dominante en los espacios de uso colectivo se fueron desplazando hacia los ámbitos interiores de las sociedades porque no deseaba “contaminarse” con individuos ajenos a su mundo socio-económico y buscó sus sitios privados: sociedades culturales, deportivas y teatros exclusivos donde se celebraban veladas, exposiciones, bailes, conciertos, recitales, representaciones teatrales y conferencias. De estas asociaciones gustaba más que de las retretas del parque Céspedes o de los festejos en las plazas.

A principios del siglo XX los estratos humildes también se agruparon en asociaciones de beneficencia y socorros mutuos, aglutinando a las dos grandes vertientes conformadoras de la población de la Isla: las capas negras y mestizas y los inmigrantes españoles como plantea Barcia (1998: 29), de manera que las diferencias sociales, raciales y nacionales dieron la tónica a la vida de las agrupaciones durante la etapa republicana. El racismo se había

ido diluyendo un tanto durante las guerras independentistas, pero apenas se hizo un hecho la penetración norteamericana en Cuba, recibió una nueva inyección. El arraigado sentimiento de rechazo a los negros profesado por los yanquis profundizó el abismo racial que caracterizó a la sociedad neocolonial. A los negros y mestizos les era negada su participación en las manifestaciones tenidas por cultas y elitistas como el estudio de la música, tampoco tenían derecho a desempeñar cargos públicos y mucho menos codearse con los blancos en espectáculos culturales, de modo tal que se vieron obligados a fundar sus propias instituciones.

En una casona colonial, de la calle Máximo Gómez, remodelada y dotada de motivos eclécticos por el maestro de obras Gerardo Vega, en 1918, los negros instalaron el Club Aponte (*Reglamento del Club Aponte*, 1901: 1), el cual había sido fundado en 1901. Ellos no contaron con los recursos financieros necesarios para alzar una construcción en la sede y en esta vivienda remozada ofrecían fiestas públicas, veladas literarias y realizaban reuniones patrióticas.

La Sociedad Luz de Oriente Barrero (Barrero y Castillo, 1984: 14), ubicada en la vivienda número 2 de la calle Heredia, muy cercana al parque Céspedes, agrupaba a los mulatos. Allí realizaban actividades instructivas, recreativas, festivas, políticas, artísticas, literarias y benéficas. Los socios eran plateros, sastres, herreros, barberos y albañiles, quienes al ser numerosos y cobrar una remuneración, pudieron hacer determinados aportes para embellecer la sociedad con ropaje ecléctico.

El Casino Cubano (AHPSC, *Gobierno Provincial, Sociedades de Recreo* [2661]: 2, 1900), fundado en 1900 y ubicado en Hartmann, también se instaló en una casa recién remozada a nivel de fachada con el lenguaje ecléctico. Allí, mulatos más pobres que los socios de la Luz de Oriente recibían conferencias y realizaban recitales de música y poesía.

El Grop Nacionalista Radical Catalunya (Barrero y Castillo, 1984), surgido el 1 de octubre de 1907, fue la institución hispana de mayor influencia social en Santiago en la cual personalidades de la cultura cubana como Regino Boti, Max Henríquez Ureña y Emilio Bacardí

Moreau pronunciaban conferencias sobre temas históricos o literarios y músicos catalanes como Magín Carbonell Regual, Enmanuel Alen y Ernesto Cervera ofrecían brillantes conciertos; la Colonia Española se construyó en 1900 (AHPSC, *Gobierno Provincial, Sociedades de Recreo* [2657], 4, 1899-1942; Estatutos del Centro de la Colonia Española de Santiago de Cuba, 1915). Allí los individuos de esa ciudadanía recibirían asistencia médica, instrucción y recreación al igual que en el Centro Gallego, erigido en 1914, según expresa Forment (2006: II, 152).

Todas estas sociedades ejercieron una gran influencia sobre su clase social y por su función cultural incidieron significativamente en el contexto urbano. Los santiagueros que vivieron aquellos años recuerdan con satisfacción la vitalidad que supieron insuflarle a la vida del centro, transformando el letargo en el cual había caído a fines del siglo XIX, pero de ellas la de mayor importancia fue el Club San Carlos (AHPSC, *Gobierno Provincial, Sociedades de Recreo* [2661], 2, 1900; *Reglamento Orgánico de la Sociedad Club San Carlos*, 1900), el cual tenía una historia desde la época colonial. Había sido el centro cultural de la burguesía santiaguera finisecular y en el siglo XX continuó aglutinando a los individuos de mayor posición económica y social de la ciudad, ya se tratara de las familias de más rancio abolengo, ya fueran los nuevos ricos. Lo cierto es que los socios decidieron erigir un lujoso edificio sede y para ello fue demolida la antigua construcción. El nuevo club fue proyectado por el arquitecto Carlos Segrera entre 1910-1917. Allí se realizaban: recepciones, bailes de etiqueta, de disfraces, reuniones políticas, actos de homenaje, actividades conmemorativas y banquetes. El cronista Carlos E. Forment nos detalla lo acontecido, el 19 de agosto de 1916: "Epílogo brillante de la temporada de carnaval ha sido el baile que esta noche celebró el Club San Carlos con numerosa y distinguida concurrencia, que al dar las doce campanadas la Catedral, se rompió la piñata que estaba colocada en el centro del salón; al tirar de la cinta la bella señorita Berta Taquechel, descubriendo numerosos y finos regalos que se repartieron entre las damas. Luego se sirvió un buffet espléndido y comenzó el baile que terminó

con las primeras clarinadas del día 20" (2006: II, 313).

También los teatros adquirieron gran resonancia en el panorama cultural de Santiago de Cuba (AHMSC, *Gobierno Municipal [República], Fondo de Planos. Proyectos de teatros*, Exp. S/N). La ciudad sólo poseía al inicio de la República el de La Reina, que tomó el nombre de Oriente, insuficiente para satisfacer el gusto de la población por la actividad teatral palidecida en las postrimerías del XIX, pero que los santiagueros tanto extrañaban. El primer teatro construido en 1905 fue el Novedades; el Alhambra, en 1910, donde la población humilde podía disfrutar de espectáculos de variedades del género lírico. Por su parte, la clase de ingentes recursos acudía al fastuoso teatro Vista Alegre construido en 1915 por el arquitecto Carlos Segrera en el barrio burgués como recoge en sus crónicas Forment (2006: II, 250). Pero del tema, los edificios más importantes de la ciudad por sus dimensiones, tratamiento decorativo, calidad constructiva y ubicación urbana fueron el teatro Heredia (1905) y el Aguilera (1915).

Las proyecciones cinematográficas formaron parte igualmente del universo cotidiano del santiaguero de todas las clases sociales (AHMSC, *Gobierno Municipal [República]. Teatros y Cines*, 2797). La visita a los cines de barrio constituyó tal vez uno de los mejores recuerdos de la infancia y juventud de muchas personas que vivieron esos años. Su popularidad se explica además por el bajo precio de la entrada. Si bien en la ciudad no fueron levantados cines propiamente dichos en los dos primeros decenios del siglo, es bueno decir que los teatros fungieron como tales hasta que fueron construidos los cines Estrada Palma, hoy Trocha (1918), Rialto (1921), Cuba (1922) y Capitolio (1923) bajo la guía estética del eclecticismo.

Desde inicios del siglo XX se impusieron en la ciudad los clubes exclusivos de la burguesía relacionados con deportes de procedencia norteamericana en los cuales se celebraban además otros eventos sociales. Los jóvenes acaudalados que habían estudiado en Estados Unidos y los norteamericanos residentes en la Isla introdujeron el yatismo, el golf, el tenis y el béisbol, entre otros. Este último deporte adquirió tal popularidad que fue preciso construir un esta-

dio en el barrio Los Olmos hacia 1905, aunque se utilizaban también diferentes terrenos para los juegos como el parque Santiago o el área deportiva de la Escuela Normal para Maestros; los campeonatos se hicieron frecuentes e influían tanto en la vida de los ciudadanos de diversa procedencia social hasta el punto de convertirse en nuestro deporte nacional. En aquellos años, como ahora, el entusiasmo por las contiendas de los equipos hacía que una gran porción de la población dedicara parte de su tiempo a estar pendiente de la evolución de las novenas y ello incluía también a las mujeres que participaban como madrinan, "poniendo una nota decorativa de belleza en el ambiente" (Forment, 2006: II, 82), y hasta se comenzó a publicar la revista *Store* dedicada a temas de béisbol. Así nos refiere, nuevamente, Forment en crónica de febrero de 1920 esa pasión deportiva: "El base-ball está en el período de su máximo desarrollo. En el curso de este mes, Cuba y Central, los eternos rivales, hacen magníficas demostraciones en que intervienen Cuba, Gimnasio y Central y que terminará el 22 de mayo próximo. En los cafés, parques, paseos y en plena vía pública, se comenta con la vehemencia característica de nuestro temperamento y a "grito pelado" los incidentes de cada juego" (Forment, 2006: II, 539).

Según este cronista, la Cancha para Lawn-tennis, levantada en 1919, en el reparto Vista Alegre, por Carlos Segrera, satisfizo la preferencia burguesa por esta manifestación deportiva (Forment, 2006: II, 509), mientras en la pista de patinaje o Skeiting ring, construida en 1915, bajo proyecto del mismo arquitecto, se realizaban, además de las competencias de patines, banquetes y otras reuniones sociales (Forment, 2006: II, 269). Advierte Gómez de Cárdenas (1952: 2) que el yatismo se practicaba en el Club Náutico, el cual continuó las actividades desarrolladas en el siglo anterior hasta finalizar el período colonial.

Las áreas de uso colectivo también experimentaron cambios relacionados con sus funciones. Algunas costumbres heredadas de la época colonial se mantuvieron, aunque matizadas por el carácter y el ritmo de la nueva época. Sin embargo, ya esos centros no fueron en el nuevo siglo, escenarios privilegiados de los fastos urbanos;

pues no congregaron más a aquel crecido número de participantes en las celebraciones sociales de tanto boato como el Día de Reyes, la procesión del *Corpus Christi*, las fiestas de Semana Santa o ferias populares como los caneycitos. En las nuevas circunstancias históricas, la sociedad santiaguera comenzó a vivir bajo otros valores y este hecho se manifestó en el uso que hacía del espacio comunitario. Las procesiones religiosas, universo vital del ciudadano santiaguero durante la Colonia, continuaron efectuándose, pero sin la pompa y el carácter multitudinario de otrora. Estos sitios acogieron además: desfiles patrióticos, festividades de carnaval, retretas y el paseo dominical, entre otras. De cierto modo, algunas de las nuevas celebraciones se fueron imbricando con las antiguas.

Por ejemplo, la antigua plaza de Armas, y desde 1902, parque Céspedes, se convirtió en centro de actos conmemorativos de fechas históricas y una singular actividad quedó instituida oficialmente a partir de ese año en el recinto, la fiesta tradicional de la bandera, iniciada por el alcalde Emilio Bacardí Moreau. Cuando el 31 de diciembre las campanas de la catedral tocaban las doce de la noche, en la puerta del Ayuntamiento se izaba la bandera cubana, en un intento de este alcalde de recordar al pueblo que la nuestra seguía siendo, a pesar de todo, la bandera de la estrella solitaria. En las *Crónicas* de Forment (2006: II, 78)

se da a conocer que luego se tiraban luces de Bengala y comenzaba a actuar la banda municipal de música.

Aunque el carnaval continuó siendo un espacio para que la alegría multitudinaria irradiara por toda la ciudad, sutiles cambios acontecieron, pues la temporada del mismo se inauguraba en el parque Céspedes para luego introducirse en las sociedades y clubes a través de bailes de disfraces.

La antigua plaza de Marte se convirtió en parque de La Libertad a partir de 1899. Este espacio reafirmó la centralidad adquirida en el siglo XIX y se convirtió en un importante punto de enlace de la ciudad tradicional con las nuevas urbanizaciones surgidas hacia el este. La existencia de la Columna de los Veteranos levantada en 1902 le otorgó un carácter simbólico al parque, escenario no sólo de actividades recreativas y comerciales sino también conmemorativas, pues se realizaban innumerables mítines políticos. Allí también continuó celebrándose la reunión de todas las comparsas que luego salían en desfile por la calle Enramadas durante los carnavales, el paseo dominical y atracciones infantiles al aire libre, tradiciones que aún hoy subsisten.

Es útil destacar que con el surgimiento de nuevas zonas residenciales, la población desplazó un tanto el desenvolvimiento de su vida cotidiana hacia esas áreas. Los parques de barrio, las rotondas, las típicas bodegas de

esquina, los cinecitos, se convirtieron en focos locales de intercambio social espontáneo. Un ejemplo de ello fue el parque de Vista Alegre, nuevo núcleo de atracción de los vecinos burgueses residentes en ese suburbio. En sus alrededores fueron construidos edificios como la pista de patinaje, el teatro Vista Alegre y el café-restaurante, construcciones que a través de sus funciones le confirieron al parque determinada vitalidad, reforzada con el montaje allí de tirovivos, canales, tiros al blanco y todo el aparataje propicio para juegos. Toda esa zona se convirtió en un gran complejo de distracciones.

Como hitos urbanísticos vinculados al devenir de la sociedad experimentaron variaciones funcionales. Fueron mudos testigos de los nuevos patrones de conducta social practicados por los pobladores, y aunque algunas funciones fueron mantenidas primaron las transformaciones en los usos.

Efectivamente, la relación cultura y entorno se manifestó en Santiago de Cuba durante ese período bisagra de finales del siglo XIX y principios del XX, en consonancia con las condiciones políticas, económicas, sociales y los modelos culturales –de ascendencia hispano-francesa en uno y de carácter norteamericano en el siglo XX– existentes en aquella sociedad que conservó a ultranza o modificó consciente o inconscientemente sus pautas de comportamiento sociocultural.

BACARDÍ, E. (1925): *Crónicas de Santiago de*

Bibliografía

a) Libros

Cuba, Tomo VI. Tipografía Arroyo, Santiago de Cuba.

(1974): *Vía Crucis*. Ed. Letras Cubanas, La Habana.

BARCIA, M. del C. (2000): *Una sociedad en crisis: La Habana a fines del siglo XIX*. Ed. de Ciencias Sociales, La Habana.

(1998): "La historia profunda: la sociedad civil del 98", en *Temas*, n.º 12-13.

BARRERO, A. y CASTILLO, B. del (1984): "Apuntes sobre los espectáculos culturales en Santiago de Cuba (1910-1930)", en *Santiago*, n.º 54., Revista de la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.

CARRERA JÚSTIZ, F. (1905): *Introducción a la historia de las instituciones locales de Cuba*. Impr. La Moderna Poesía, La Habana.

EL ESPÍRITU DEL SIGLO XIX (Periódico democrático, órgano oficial del Grupo de Librepensadores "Víctor Hugo"), n.º 5, año VI, 16 de febrero de 1890.

ESTATUTOS DEL CENTRO DE LA COLONIA ESPAÑOLA DE SANTIAGO DE CUBA. Imprenta La Mercantil, 1915, La Habana.

FORMENT, C. E. (2006): *Crónicas de Santiago de Cuba. Era Republicana 1912-1920*, Tomo II. Ediciones Alqueza, Santiago de Cuba.

GÓMEZ de CÁRDENAS, R. (1952): "El Club Náutico de Santiago de Cuba", en *Club Náutico*, n.º 3, mayo-junio, Santiago de Cuba.

MARTÍNEZ, R. (1931): *Oriente folklórico. Glosario*. Impr. Ros, Santiago de Cuba.

MEMORIA (1903): *Memoria de los trabajos realizados por la Junta Heredia desde su fundación hasta la entrega de la casa donde nació José María Heredia*. Tipografía de Juan Carlos Ravelo, Santiago de Cuba.

ORDENANZAS (1881): *Ordenanzas Municipales de Santiago de Cuba de 1881*. Material mecanografiado de la Oficina del historiador de la ciudad de Santiago de Cuba.

ORDENANZAS (1872): *Ordenanzas Municipales de Santiago de Cuba (octubre de 1856, aprobadas en 1857 por José Gutiérrez de la Concha)*. Impr. de la Bandera Española, Santiago de Cuba.

OROZCO MELGAR, M. E. (2008): *Génesis de una ciudad del Caribe: Santiago de Cuba en el umbral de la modernidad*. Ediciones Alqueza de la Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba, Santiago de Cuba.

PALACIOS ESTRADA, M. (1987): "El carnaval santiaguero durante la Guerra de los Diez Años", en *Del Caribe*, n.º 10. Santiago de Cuba.

PIRON, H. (1995): *La isla de Cuba*, Santiago de Cuba, Ed. Oriente.

REGLAMENTO (1901): *Reglamento del Club Aponte. Sociedad de Instrucción y Recreo*. Impr. de Juan E. Ravelo, Santiago de Cuba.

REGLAMENTO (1885): *Reglamento de la Sociedad Protectora de las Letras*. Impr. de Juan E. Ravelo, Santiago de Cuba.

REGLAMENTO (1900): *Reglamento Orgánico de la Sociedad Club San Carlos*. Impr. de Juan E. Ravelo, Santiago de Cuba.

REINERI, V. (1890): *Almanaque de El Machete para 1890*. Impr. de C. Díaz, Santiago de Cuba.

b) Fuentes

Archivo Histórico Provincial de Santiago de Cuba (AHPSC).

Archivo Histórico Municipal de Santiago de Cuba (AHMSC).

Archivo del Museo Emilio Bacardí de Santiago de Cuba (AMEBSC).

Archivo Nacional de Cuba (AHN).

María del Carmen Martín
Rubio
Universidad Complutense,
Madrid

Un virrey en el ocaso del virreinato peruano: el marqués de Villagarcía

Viceroy at the decline of the peruan viceroyalty: marquis of Villagarcía

Resumen

La Guerra de Sucesión, surgida en Europa a comienzos del siglo XVIII, motivó que la economía de las colonias americanas se viera debilitada, debido a las concesiones otorgadas, por Felipe V, en los tratados de paz firmados al término del conflicto. Esa circunstancia, unida a la gran corrupción existente en todas las áreas gubernativas y a incontrolados ataques de piratas ingleses, provocaron que, en 1740, el antes esplendoroso Virreinato peruano se hallara sumido en el caos y la pobreza. En las presentes páginas, mediante el estudio de documentación inédita, se ponen de manifiesto los esfuerzos realizados por el virrey Villagarcía para contener el controvertido clima social, precursor de la independencia, que ya entonces se vivía.

Palabras clave: Villagarcía, Felipe V, Vernon, Anson, Jorge Juan, Ulloa, Pizarro, Lima, Portobelo, Cartagena de Indias, Paíta, La Habana, México, navíos, corregidores, minería, azogue, inquisición, impuestos.

Abstract

The Succession War, which took place in Europe at the beginning of the 18th C., brought about the American colonies weakening due to some concessions given by Philip V to the belligerent nations in the peace treaties signed at the end of the conflict. This circumstance, added to the considerable corruption existing in every government area and also to the unbridled attacks committed by English pirates, led the magnificent Peruvian Viceroyalty into chaos and poverty. Along these pages, through unprecedented data research, it is shown how Viceroy Villagarcía, the forerunner of independence, tried hard to restrain the controversial atmosphere which was occurring at that moment.

Keywords: Villagarcía, Philip V, Vernon, Anson, Jorge Juan, Antonio de Ulloa, Pizarro, Lima, Portobelo, Cartagena de Indias, Paíta, La Habana, Mexico, ships, mayors, mining, quicksilver, Inquisition, taxes.

I. Introducción

España comienza el siglo XVIII con una guerra internacional surgida en Europa a causa del problema dinástico del último monarca de la Casa de Austria, que llevó consigo la entronización de un Borbón, de la cual salió muy debilitada por la pérdida de Gibraltar, Menorca y las posesiones de Flandes. Ciertamente, los territorios americanos quedaron al margen de la contienda, pero se vieron afectados por las concesiones realizadas en los tratados de paz firmados a su término y por la casi total incomunicación con la metrópoli durante los años iniciales del conflicto. Estas circunstancias hicieron que la pesada administración colonial, instaurada desde la conquista, continuase sin cambios en la primera mitad del siglo, a pesar de los graves acontecimientos surgidos en todo el sur del continente, de los que se desprendía la necesidad de establecer urgentes reformas en las antiguas estructuras gubernamentales.

Como consecuencia de esa situación, la sociedad peruana se encontró marcada por innumerables factores negativos, los cuales sumieron a la mayoría de las gentes en el caos y la pobreza, excepto a algunas familias dineradas que continuaron manteniendo el control de la economía. Las reformas administrativas no se llevaron a cabo hasta la segunda mitad del siglo, por lo que en las cinco primeras décadas, a los gobernantes no les quedó más opción que valerse de las decantadas instituciones locales y de los recursos a su alcance, sin apenas contar con ayuda de la Corona. Bajo esas adversas circunstancias, el Marqués de Villagarcía se vio obligado a gobernar el Virreinato peruano de 1736 a 1745.

II. El Marqués de Villagarcía

Antonio José de Mendoza Caamañó y Sotomayor, Marqués de Villagarcía, nació el 13 de marzo de 1667 en el pueblo segoviano Vegas de Matute. Era Caballero de la Orden de Santiago, tercer Marqués de Villagarcía, Vizconde de Barrantes, Conde de Monroy y de Cusano; Señor de Vista Alegre, Ruvianes, Lamas, Fuentes, Valdesar y Villanatur, y además patrono de los conventos

de San Francisco, Observantes de Noya, Santa María la Real de Arévalo, Cister de Armentera y Agustinas Recoletas de Vista Alegre. El rancio abolengo de su familia y las altas funciones desempeñadas por sus antepasados hizo que fuera preparado para prestar servicios a la Corona. Fue “menino” de Carlos II y, al alcanzar la mayoría de edad, ocupó cargos de gran responsabilidad, entre ellos, el de capitán de infantería del Tercio de Lombardía, el de Caballos Corazas en el Estado de Milán y, en dos ocasiones, el de asistente, superintendente y capitán general de Sevilla, en cuyo desempeño hubo de controlar el despacho y recibo de las flotas que transitaban a América. Por haber demostrado absoluta fidelidad y honradez en estos trabajos, Felipe V le nombró Mayordomo de Semana de Palacio y, por último, Virrey del Perú el 16 de diciembre de 1734, cuando ya había heredado el título de Marqués de Villagarcía.

Según correspondía a su noble estirpe, Antonio José contrajo nupcias a los 26 años, el 15 de febrero de 1694, con la ilustre dama extremeña Clara Benita de Monroy y Barrionuevo, Marquesa de Monroy y de Cuzano, también “menina” y dama de la reina madre Mariana de Austria. De la unión nacieron ocho hijos, pero sólo lograron vivir tres pues, a pesar de su privilegiada situación social, no pudieron sobrevivir a las frecuentes epidemias de tifus, pespes y gripes que entonces se producían.

III. El viaje a Perú

No cabe duda de que Felipe V debió de valorar muy positivamente la eficacia demostrada por Villagarcía en los importantes empleos que le entregó durante su juventud y madurez; de otra forma no le habría elegido para gobernar de un territorio tan levantisco como siempre había sido Perú, máxime cuando tenía ya una edad avanzada: sesenta y siete años, lo que en esa época significaba ser un anciano. Quizás por tal motivo, Antonio José rechazó el nombramiento, pero se vio obligado a aceptarlo ante fuertes presiones recibidas del Monarca. Desde luego, Felipe V no se equivocó; el nuevo virrey estaba plétórico de energías, ya que, en

poco tiempo, preparó los objetos personales necesarios para su nueva vida, dejó ordenadas las administraciones patrimoniales y organizó el séquito que debía acompañarle.

En abril de 1735 Villagarcía salió hacia Cádiz junto con el séquito y su segundo hijo Mauro Fernando, pero no pudo llegar hasta el 10 de mayo debido a las lluvias y a los malos caminos. En la ciudad, donde se hallaban preparados los navíos Nuestra Señora del Carmen, “el Conquistador”, y “el Incendio”, en los cuales iba a viajar, tuvo que esperar dieciocho días; mas por fin, el 28 levaron anclas los dos buques. En “el Conquistador”, al mando del capitán Francisco de Liaño, viajaba el virrey con el teniente de navío Jorge Juan y en “el Incendio”, a las órdenes de Agustín de Iturriaga, Antonio de Ulloa; ambos marinos se dirigían a Quito para integrarse en una misión científica francesa, que tenía previsto medir el grado en el meridiano.

Al cabo de 43 jornadas de navegación llegaron sin ningún obstáculo a Cartagena de Indias. Allí descansaron unos días y el 25 de julio “el Conquistador” se hizo de nuevo a la mar. Aunque encalló en el bajío de las Tortugas, no muy distante de Cartagena, gracias a la pericia del capitán Liaño, el mismo día continuó navegando. Ya sin ningún contratiempo, el navío arribó a Portobelo, en Panamá, el 4 de agosto y seguidamente puso rumbo a esta capital. Sus tripulantes aguardaron allí, desde el 16 de agosto al 4 de septiembre, a la nave “Almiranta” de la Armada Real de las Indias, que llegaba a las órdenes del comandante general Jacinto de Seguro para trasladar al virrey a tierras peruanas. Aunque el trayecto era corto, por las fuertes corrientes y los vientos contrarios, “la Almiranta” no pudo arribar a Paita, la primera ciudad costera del Virreinato, hasta el 21 de noviembre y como no se había previsto el retraso, los viajeros apenas tuvieron víveres durante ese tramo. A partir de Paita, el virrey recorrió en literas, proporcionadas por los corregidores de las provincias que atravesaba, los entonces inhóspitos caminos del norte peruano; finalmente, el 3 de enero de 1736 entró en Lima. Había tardado siete meses y veintidós días desde que salió de Madrid.

IV. Recibimiento en Lima

Pero Villagarcía no entró aquel día en la capital del Virreinato. El protocolo ordenaba que primero se instalase en un palacio militar, situado en el puerto de El Callao, con objeto de que fuera cumplimentado por las autoridades gubernativas. Es de suponer que llegaría muy cansado, sin embargo a las pocas horas comenzó a presidir actos oficiales. Dos días después se desplazó a la Capilla de la Legua, situada a mitad de camino entre El Callao y Lima, donde el virrey anterior, José de Almendarez, Marqués de Castelfuerte, le hizo entrega del bastón de mando. En la tarde del 6 pasó secretamente a Lima; iba conducido por Castelfuerte, por los miembros de la Real Audiencia y por los del Tribunal de Cuentas, quienes le hicieron una gran ceremonia de bienvenida. Cuando hubo terminado se instaló en el palacio que sería su morada, ubicado en la Plaza de Armas, que era la antigua casa de Francisco Pizarro.

Al día siguiente el Cabildo de la ciudad le ofreció un fastuoso recibimiento, que Villagarcía contempló bajo un riquísimo palio; desde él pudo advertir que muchos vecinos adinerados competían en el lujo de sus carrozas y en los ostentosos trajes de sus criados. A esta ceremonia siguieron otras, revestidas también de una impresionante parafernalia, en las que las instituciones peruanas le dieron la bienvenida. Ante aquella atmósfera de opulencia, cualquiera podía pensar que se hallaba en el país más poderoso del mundo, y el virrey, adulado por las autoridades de máxima jerarquía y por gentes de gran estatus social y económico (Antonio de Ulloa, 1748: 55. T. II), debía de sentirse como una especie de dios terrenal. Ahora bien, la realidad del Virreinato no era la que Lima mostraba en el recibimiento, sino otra muy distinta que Villagarcía iba a conocer nada más comenzar su gobierno.

V. Un Virreinato en quiebra

En aquellos momentos, los comerciantes se quejaban de que sus beneficios eran muy escasos por los altos impuestos que soportaban y por el enorme contrabando comercial que generaba

la corrupción de los funcionarios estatales. La producción minera se hallaba en mínimos debido a la falta de mano de obra barata para el laboreo de las minas y, por idéntica razón, también las haciendas agrícolas veían mermadas sus cosechas. Obviamente, estas circunstancias habían acarreado el empobrecimiento del erario público y una fuerte disminución en los tributos reales. Además, desde comienzos del siglo se habían venido sucediendo continuas sublevaciones indígenas por los abusos que infringían los encomenderos a los indios; de ahí que sus comunidades estuviesen muy convulsionadas. Pero, sin duda, los máximos problemas provenían de los incontrolados ataques de piratas y corsarios extranjeros, quienes impunemente destruían ciudades, robaban sus riquezas y sembraban el terror entre la población.

La Corona, conocedora de la difícil situación que existía en el Caribe y en todo el cono sur americano, entregó a Villagarcía instrucciones encaminadas a conseguir un mejor funcionamiento en las áreas gubernativas. De ahí que, nada más llegar, el virrey enviase órdenes a las autoridades para que cumplieran con sus obligaciones, especialmente a los oficiales responsables de las Cajas Reales, que eran los administradores de la Hacienda, quienes presentaban muy confusas sus recaudaciones de impuestos. Al no conseguir que las aclarasen, ni con multas, no le quedó otra opción que revisar personalmente las cuentas que éstos enviaban cada mes, pero ni aún así logró contener sus trampas, pues en mayo de 1745, el Tribunal de Cuentas le informó de un fraude cometido en la Caja de Lima por valor de 30.437 pesos.

Por otra parte, el monopolio del comercio peruano, que tradicionalmente había sido el gran negocio de muchas familias y de la propia Corona, se encontraba en total declive. Varias causas habían potenciado su empobrecimiento: la concesión hecha a Inglaterra, en el Tratado de Utrech, del llamado Navío de Permiso, mediante el cual los británicos podían comerciar libremente en los territorios americanos; el tráfico ilegal, que estaba apareciendo en Buenos Aires, procedente de la colonia portuguesa de Sacramento; una red de contrabando que operaba desde Panamá a

Lima y, sobre todo ello, la incorregible corrupción de las autoridades aduaneras, que permitían la entrada de mercancías extranjeras y el impago de aranceles sobre las llagadas desde España.

VI. El gobierno de Villagarcía

Toda esta problemática evidencia que en 1736 había una fuerte crisis comercial en el Virreinato peruano. A pesar de ello, Felipe V pidió a Villagarcía que la superase abriendo los tradicionales mercados de Portobelo; de ahí que el virrey, en cumplimiento de la orden, desde que comenzó a gobernar, pusiese el máximo empeño en realizar una nueva feria. Con objeto de prepararla, se reunió frecuentemente con los comerciantes limeños y les apremió a que invirtiesen sus capitales; éstos decían que no tenían dinero suficiente, dado que aún les quedaban artículos sin vender de la feria anterior, celebrada en 1731; pero, ante la insistencia de Villagarcía, consiguieron reunir 11.641.575 pesos.

El 13 de febrero de 1737 salieron de Cádiz rumbo a Panamá los navíos de registro, que transportaban las mercancías españolas a cargo del teniente general D. Blas de Lezo; sin embargo, hasta el 27 de junio de 1739 el virrey no pudo participar a Felipe V que se había hecho a la vela la Armada del Sur desde el puerto de El Callao, rumbo a la ciudad de Panamá, llevando el crecido caudal destinado a la feria de Portobelo¹. Esta alta cantidad hacía presagiar que las ventas iban a ser ventajosas para el comercio de España, puesto que al haber podido liquidar los mercaderes los géneros atrasados, durante el largo tiempo transcurrido, habían aumentado sus capitales de forma considerable, y en aquellos momentos eran mayores que el valor de las mercancías que se hallaban cargadas en los navíos de registro. Mas, desgraciadamente, tampoco entonces se cumplieron las halagüeñas previsiones porque, cuando todavía se hallaban los navíos esperando para poder pasar a Portobelo, el 22 de noviembre de 1739, la ciudad fue invadida por una escuadra inglesa al mando del almirante Wernon, quien seguidamente, en abril de 1740, se apoderó también de Chagres y del castillo de San Lorenzo, que era su fortaleza defensiva.

El ataque y saqueo de Portobelo supuso un gran revés para el comercio entre Perú y España aunque, por suerte, el dinero de los comerciantes todavía no había llegado a la ciudad, dado que, cuando fue invadida, los navíos de registro aún se encontraban en Panamá. Para protegerlo, el virrey ordenó el 28 de febrero de 1740 que se mantuviese allí y que si no se tenía suficiente seguridad, que se llevase a Guayaquil y después a Quito y, que en caso de hallarse la costa invadida por ingleses llegados por el Cabo de Hornos, que se condujese a algún punto de la costa de México. Al mismo tiempo intentó darle mayor protección forzando a los comerciantes de Lima a que armasen el buque de guerra “la Rosa” con el fin de que procediera a su custodia². A pesar de esta medida, el 11 de mayo, viendo el virrey el peligro que corría el gran capital si permanecía mucho tiempo en la ciudad caribeña, dispuso que la flota se dirigiera a Ecuador y que en Cartagena se desembarcaran todos los efectos europeos, para que fueran conducidos por una larguísima ruta interior hasta Guayaquil.

Finalmente llegaron las mercancías a esta urbe y también los comerciantes peruanos con el dinero destinado para efectuar las compras. A pesar de ello, la feria establecida en Guayaquil no se celebró con normalidad, dado que se dividió en mercados ambulantes situados en muchos lugares, por lo que, según los comerciantes, en lugar de ganancias, tuvieron grandes pérdidas. Y parece cierto, puesto que los marinos Jorge Juan y Antonio de Ulloa comprobaron que en 1744 no se habían acabado de vender sus géneros (Jorge Juan y Antonio de Ulloa, 1747: 182). Otra consecuencia derivada del desastre ocurrido en la feria de Portobelo fue que, de ahí en adelante, la Corona abrió al tráfico comercial el Cabo de Hornos y el puerto de Buenos Aires, lo cual llevó consigo un fuerte aumento del contrabando, puesto que en esta ciudad se vendían junto con las mercancías legales otras más baratas, introducidas ilegalmente a través de la colonia de Sacramento.

La minería era también un área necesitada de activar. El gobierno de Madrid estaba muy preocupado por el azogue, o mercurio, de Huancavelica, imprescindible para la obtención de la

plata; de ahí que el ministro José Patiño pidiera un informe sobre el yacimiento al superintendente. Éste respondió que Huancavelica producía en aquellas fechas la mitad de lo que había producido en el siglo XVII y que el déficit se debía al fraude existente, al engaño de los mineros en los asientos y a la escasa tecnología moderna que se aplicaba en las extracciones, si bien los empresarios mineros recibían ayudas de la Corona. Esos hechos hacían que el azogue resultara mucho más caro que el de Almadén, por lo que se necesitaba terminar con el sistema de asientos e implantar el mismo empleado en la mina española. Teniendo en cuenta estas recomendaciones, en 1735 fue nombrado gobernador superintendente, con plenas facultades, el consejero de Indias, Jerónimo Sola y Fuente. Bajo sus directrices, desde 1736, en que Villagarcía asumió el cargo, se encontró la beta principal, cuyo rastro se hallaba perdido y se eliminó el uso de la pólvora, mejorando así el trabajo de los mitayos.

La mayor cantidad de mercurio que se consiguió, a precio más bajo, benefició la extracción de plata en Potosí y otros yacimientos; pero, sin duda, hubo un factor muy positivo: la disminución del quinto, tributado por los mineros a la Corona, al diezmo. El Consejo de Indias había considerado la necesidad de rebajar los impuestos a que estaban sujetos los minerales y, aunque en principio la propuesta se hizo sólo para la plata, después se tomó la decisión de bajar la tributación de todos, incluido el azogue; la ordenanza comenzó a aplicarse el 3 de junio de 1736. El virrey escribió a Felipe V, el 24 de julio del mismo año, que con esta medida habría una baja en los beneficios reales, pero que pasados algunos años se incrementarían por lograrse mayor producción. No se equivocó, pues, efectivamente, en poco tiempo los diezmos superaron al quinto del año 1736. Véase:

En 1736 se obtuvieron 85. 410.2 pesos

En 1737, 183. 704.3

En 1738, 159. 252.7

En 1739, 183. 295.6

En 1740, 170. 229.4

En 1741, 179. 573.6

En 1742, 161. 276.6

En 1743, 166. 131.1

En 1744, 155. 926.3³

¹ Audiencia de Lima, lg. 642. AGI.

² Audiencia de Lima, lg. 642. AGI.

³ Audiencia de Lima, lg. 642. AGI.

Respecto a la Hacienda parece que Antonio José de Mendoza no encontró mucho desfase, pues según refleja Castelfuerte en su Relación de Gobierno, se hallaban pagados todos los salarios y gastos fijos dependientes de ella. Esta situación suponía empezar a gobernar con cierta tranquilidad, aunque no del todo, pues las arcas estaban totalmente vacías y había algunas deudas pendientes.

Sin embargo, Villagarcía logró elevar la Hacienda y en 1737 pudo mandar a Felipe V una remesa de 241.000 pesos, pertenecientes a la parte que le correspondía de los impuestos recaudados (D. Andrade-Vaudelwilde y Contreras, 1990: 186). Consiguió enviar ese dinero por haber disminuido los gastos estatales unos 100.000 pesos, aunque en ese año sólo se llegaron a recaudar 1.070.147 pesos, casi 130.000 menos que en el anterior⁴. Asimismo mandó al comandante de la flota de los galeones, Blas de Lezo, 60.000 pesos para pagar los sueldos de la tripulación; al gobernador de Chile el situado anual y otras cantidades que se debían de antes por los gastos derivados de la expulsión de los portugueses de la isla de Sacramento⁵. También reedificó y reparó la muralla del presidio de El Callao con fondos provenientes de la sisa, sin dejar de hacer entrega de 4.000 pesos a la Casa de los Niños Expósitos de Lima, 2.000 al Hospital Real de San Andrés y 520 por los salarios de juez, contador y escribano del juzgado recaudador de la sisa⁶; además giró al nuevo gobernador de Chile, José Manso, 50.000 pesos de plata y 50.000 más en ropa para el ejército⁷. Igualmente, entre 1738 y los primeros meses de 1739, en los que la Hacienda había llegado a ingresar 2.368.506 pesos, Villagarcía hizo efectiva a la Corona otra remesa que ascendió a 586.043 pesos, aunque había tenido de gastos militares y fijos 838.676 pesos (E. Rodríguez Vicente, 1964: 22).

Pero muy pronto este saneamiento de la Hacienda se vio enturbiado y frenado por la declaración de guerra que en 1740 España hizo a Inglaterra, en defensa de sus provincias de Ultramar.

A partir de esa fecha, al virrey le fue imposible remitir ninguna otra cantidad; ni siquiera pudo hacer frente a los propios gastos producidos por la administración, dado que al ser inminente la invasión inglesa, tuvo que echar mano

de todos los fondos existentes e incluso endeudar mucho más a la Hacienda para intentar proteger a un Virreinato tan extenso como era el peruano, más a la zona del Caribe, lugares en los que resultaba muy costoso y difícil organizar la defensa.

VII. Los gastos originados por la guerra

La primera necesidad alarmante de dinero surgió a partir del 22 de noviembre de 1739, cuando el almirante Vernon tomó por sorpresa Portobelo. Después de haberse retirado el almirante de su suelo, a Villagarcía no le quedó más remedio que reforzar aquella plaza para prevenir futuros ataques y también la de Cartagena, otro puerto clave del comercio muy apetecido por los ingleses. Fortalecer estos enclaves portuarios estratégicos requería mucho dinero y Villagarcía no sabía de dónde sacarlo, ya que no podía contar con ayuda monetaria de la Península. Ciertamente, en diciembre de 1739, con el fin de que pudiera socorrer a la Escuadra del Sur y defender a los puertos caribeños y a las ciudades del Virreinato, desde Madrid se le habían remitido despachos para que se valiera indistintamente de los caudales y ramos de la Real Hacienda⁸, pero la autorización le sirvió de muy poco ya que, por entonces, las arcas peruanas comenzaban a tener un claro déficit.

El desfase se fue incrementando fuertemente a lo largo del año 1740, debido a los gastos producidos por el bloqueo de la colonia de Sacramento, el aumento de los gastos fijos que requería Buenos Aires y por más de medio millón de pesos que el virrey hubo de entregar al comandante general de los galeones, Blas de Lezo⁹. En consecuencia ya no se pudieron pagar los salarios de los funcionarios públicos, las cantidades correspondientes a los intereses devengados de los censos, los costos de las plazas fuertes, ni las rentas de otros ramos.

En medio de tan difíciles circunstancias económicas, las noticias de nuevos ataques ingleses eran cada día más insistentes. Ante el inminente peligro, el virrey convocó al Consulado de mercaderes con el propósito de que armase, a su costa, un navío para enviarlo a reconocer

⁴ Audiencia de Lima, Ig. 642. AGI.

⁵ La colonia de Sacramento era clave para los territorios del Plata y su principal abastecedor comercial.

⁶ Audiencia de Lima, Ig. 415. AGI.

⁷ Audiencia de Lima, Ig. 639. AGI.

⁸ Audiencia de Lima, Ig. 642. AGI.

⁹ Audiencia de Lima, Ig. 1486. AGI.

el sur del Pacífico. Debió de convencer con facilidad a sus miembros ya que aprobaron el proyecto y, con gran rapidez, construyeron un barco que se llamó “Santa Rosa”, el cual el 28 de febrero de 1740 partió a las islas de Juan Fernández con la misión de comprobar si se habían introducido buques británicos por la zona del Cabo de Hornos. La exploración aportó un poco de sosiego a la inquieta sociedad peruana, pues el “Santa Rosa” regresó el 5 de abril sin haber avistado ningún navío enemigo.

Algo después, el 2 y el 5 de julio, Villagarcía volvió a reunirse con los comerciantes y les pidió que construyeran dos nuevos buques. Éstos, por temor a poner en peligro el comercio en Guayaquil y Tierra Firme, acordaron armar un navío: “el Socorro” y carenar “el Sacramento”¹⁰. Por la misma época el virrey vio la necesidad de restaurar el presidio de El Callao y también debió continuar los trabajos de fortificación en Buenos Aires. Además, junto con el dinero que hubo de mandar para la defensa de Cartagena, después del ataque de Wernon, el 28 de febrero del mismo año remitió también mil pesos a Panamá. Esta última cantidad ya no tuvo más remedio que sacarla del patrimonio perteneciente al Rey¹¹.

Por otro lado, en enero de 1740 Villagarcía había conseguido la fabricación de ocho galeotas de remo y vela en Lima y seis más en Guayaquil, todas ellas provistas de artillería menor, que podía ser manejada con facilidad por la tripulación. Estas galeotas estaban destinadas a vigilar las costas e impedir el desembarco de los enemigos. Con objeto de que dirigiesen su construcción, hizo ir a Lima a los dos tenientes de navío, Jorge Juan y Antonio de Ulloa, quienes se hallaban en Quito. En esa ocasión, la maquinaria gubernativa dio muestras de gran eficacia, porque los trabajos se realizaron tan rápidamente que las ocho galeotas, construidas en Lima, se hallaban ya navegando en 1741.

Aunque apenas contaba con recursos monetarios, el virrey volvió a dar muestras de su eficacia al formar, por aquellos mismos días, dos regimientos de caballería de 500 soldados cada uno, de los cuales 120 hombres estuvieron a cargo del Tribunal de la Santa Cruzada. Asimismo, preparó otro regimiento de infantería, igualmente compuesto por

500 soldados, cuyo mantenimiento costaba 30.000 pesos al mes. También hubo de hacer frente a nuevos gastos producidos por la compra de cañones para El Callao, la paga de los soldados, el abastecimiento de dos barcos de la Armada del Sur, enviados a Panamá, y 16.000 pesos que entregó a los misioneros del Cerro de la Sal. Financió estas cantidades con 300.000 pesos donados por el Consulado, quien gravó a un tres por ciento el oro y la plata del tesoro de los comerciantes conducido a Quito, y con 200.000 pesos, gravados al uno y medio por ciento, provenientes de cantidades dadas por diferentes particulares, cajas de censos, amortizaciones y monasterios¹².

Ahora bien, las necesidades eran muchas y cada día se planteaban nuevos problemas que sólo se podían resolver con dinero; véase: el 25 de octubre de 1740 el Virrey de Nueva Granada, Sebastián de Eslava, había pedido 300.000 pesos para asistir a las fuerzas navales y a las tropas de tierra, que al mando de D. Rodrigo de Torres habían llegado a Cartagena el 23 de ese mes; el Rey ordenó que dicha cantidad fuera proporcionada por Villagarcía. El 21 de febrero del siguiente año comunicó a Felipe V que había enviado los 300.000 pesos; en cambio, el 30 de marzo le hizo saber la gran dificultad que tenía en remitir a Santa Fe de Bogotá 100.000 pesos más, como parte de otros 300.000 que el Virrey Eslava había vuelto a pedir para la manutención de los 12 navíos que conformaban la escuadra del teniente Rodrigo de Torres¹³, ya que las arcas estatales se hallaban exhaustas por haber tenido que enviar, urgentemente, 50.000 pesos y algunos géneros que faltaban en la Concepción (Chile) para el sustento de la escuadra de José Pizarro, antes de que ésta llegase a dicho puerto.

Hasta entonces el virrey, según las necesidades que fueron apareciendo, había cubierto los gastos quitando dinero de un sitio para ponerlo en otro y apelando al Consulado de Lima, pero como escribió en su Relación de Gobierno a su sucesor, José Manso de Velasco, llegó un momento en que ya no hubo ninguna posibilidad de obtener más fondos del Consulado ni de particulares; a la vez, el Erario se hallaba tan agotado que ni siquiera se podían pagar las cargas ordinarias del reino y mucho menos las extraordinarias; sin embargo,

¹⁰ Papeles Importantes, lg. 25, expt. 19. AHAL

¹¹ Audiencia de Lima, lg. 642. AGI.

¹² Audiencia de Lima, lg. 1468. AGI.

¹³ Audiencia de Lima, lg. 642. AGI.

no se podía dejar de defender las costas del Caribe y de todo el continente suramericano de los ataques ingleses. Ante la caótica situación, no le quedó otra opción que establecer sobre la población un impuesto extraordinario (Villagarcía, 1745: 17).

A tal fin, el 16 de febrero de 1741 convocó en junta general a todos los tribunales del Virreinato para comunicarles que era imprescindible gravar los efectos y géneros de la tierra, que entraban en Lima y en las demás ciudades, villas y lugares, y que el Cabildo de la capital propondría la fórmula bajo la cual debía ejecutarse. La junta general estimó que antes de imponer el gravamen, era necesario justificar la insuficiencia de los diferentes ramos de la Real Hacienda.

Por tal motivo, el fiscal de la Audiencia se vio obligado a pedir razón del dinero existente en las instituciones del Estado. Cuando pasados casi diez meses llegaron los informes, todas autentificaron la total falta de liquidez que tenía la Hacienda en sus diferentes ramos y a la dramática información se unió la noticia de que, el 4 de diciembre, el almirante Anson había invadido el puerto de Paíta. Un día después, el 5 de diciembre de 1741, la junta general resolvió llevar adelante la propuesta del virrey

En consecuencia, el 8 de diciembre se resolvió que, a excepción de la carne, pan, velas y manteca, se gravasen y pensionasen todos los frutos y efectos que entraban en Lima y en las demás ciudades del reino y que cada persona contribuyese con la cuota que se le impusiese, incluidos los eclesiásticos, hasta llegar a alcanzar dos millones de pesos, y que a todo ello se uniese lo que se recaudara en los impuestos del comercio.

Pero el cobro del impuesto no funcionó bien, dado que se fue recaudando en muy pequeñas cantidades y durante mucho tiempo. Villagarcía apenas pudo hacer frente a los inagotables gastos de la guerra con el gravamen establecido, tal y como en un principio se había pretendido, ni pudo contar con otros recursos del propio Virreinato, ya que no había de donde sacarlos, y en España tampoco existían fondos para ayudar a paliar tan difíciles circunstancias. De ahí que, en julio de 1745, cuando se hizo cargo del gobierno Manso de Velasco, en las Cajas Reales únicamente había 6.407 pesos y la Hacienda tenía contraída una

deuda de 2.672.357 pesos, 5 reales¹⁴. Pese a todos los esfuerzos realizados por Villagarcía, la administración virreinal había fallado una vez más, por lo que la Hacienda cayó en absoluta bancarrota. Sin embargo, en tan dramáticas circunstancias, el virrey sostuvo la guerra y lo hizo con el sacrificio particular de los propios ciudadanos, quienes nunca le negaron su apoyo.

VIII. La guerra con Inglaterra

El 30 de octubre de 1739, Inglaterra declaraba la guerra a España objetando incumplimiento del Tratado de Utrech con respecto al navío de permiso y a su comercio en las colonias de Ultramar; por su parte, España la declaraba el 28 de noviembre. En Perú no se supo hasta el 31 de marzo de 1740, aunque el almirante Wernon había tomado por sorpresa la ciudad caribeña de Portobelo en diciembre de 1739. La declaración de guerra se hizo pública a través de un bando publicado por el virrey en Lima y El Callao que había sido mandado por Felipe V. Entre otras razones, el bando decía que, aunque la Corona había hecho muchas negociaciones con el fin de evitar el conflicto bélico, Inglaterra no las había aceptado.

Como se ha señalado, antes de llegar la noticia de la declaración de guerra a Lima, el 2 de diciembre de 1739, el almirante Wernon, enviado al Caribe con una gran flota compuesta por 50 navíos de guerra, 130 de transporte y 13.000 hombres, atacó por sorpresa a Portobelo con seis buques y la tomó sin apenas oposición, apoderándose del castillo de Todofierro junto con los navíos que se hallaban anclados en la bahía. Ante este hecho, que cogió desprevenida a la población, a la mañana siguiente se rindió el jefe militar de la plaza. Ya dueños de la ciudad, los ingleses destruyeron las murallas defensivas y se apoderó de todas las armas y riquezas que había; después distribuyó 10.000 pesos a sus hombres.

Wernon, una vez desbastado Portobelo, el 24 de diciembre, emprendió rumbo hacia Jamaica llevándose toda la artillería existente en los castillos y en la urbe; pero a los cuatro o cinco días de

¹⁴ Conde de Superunda. En Alfredo Moreno Cebrián 1983, 285-291.

su salida, se desató una fuerte tormenta con viento norte que le causó grandes destrozos: hundió uno de sus buques y algunos otros quedaron tan afectados que cuatro tuvieron que regresar a la boca de Portobelo para ser reparados, por hallarse desarbolados¹⁵. El mismo Wernon hubo de girar al oeste con su propio navío al haber quedado ladeado, pero al fin pudo reparar los buques y dirigirse a Jamaica. En dicha isla se volvió a preparar y a primeros de abril regresó a Portobelo; desde allí tomó el castillo de Chagres, tras lo cual nuevamente se refugió en Jamaica. Además, Inglaterra envió una impresionante escuadra, de 1.400 hombres, contra las provincias españolas de Ultramar, al mando del almirante Anson, compuesta por 6 navíos provistos de 226 cañones (R. Vargas Ugarte, 1956: 188-189).

Al conocer la Corona española el despliegue naval efectuado por los británicos, preparó una flota de cinco buques en el puerto de El Ferrol, que fue puesta bajo el mando del teniente general de marina Frey José Alfonso Pizarro, Caballero de la Orden de San Juan y gentilhombre de cámara del Rey. La escuadra, que transportaba 500 hombres de tierra, oficiales, armas y un escuadrón del regimiento de Portugal, destinado a servir en Chile, salió del puerto de Santander en octubre de 1740. Las intenciones del general Pizarro eran seguir el rastro de Anson en el Pacífico sin combatir en aguas europeas y adelantarse a pasar el Cabo de Hornos para atacar a los buques británicos en el sur de dicho océano; de ahí que zarpara una semana antes que los ingleses con provisiones para cuatro meses.

La flota española arribó al Atlántico americano el 5 de enero de 1741; se hallaba en Buenos Aires para reponer víveres, cuando supo que Anson también se encontraba en aquellas aguas. Sin esperar los víveres, se dirigió al Cabo de Hornos y lograron pasarlo sin grandes dificultades, mas el 7 de marzo se desató una terrible tempestad que dejó los barcos a la deriva y de nuevo fueron arrastrados al Atlántico. En un alarde de valentía, los marineros, sin apenas alimentos, aguantaron las gélidas temperaturas y los bamboleos provocados por la mar, esperando que se calmara para volver al Pacífico; pero los vientos y las corrientes contrarias fueron cada vez más

intensos. Llegó un momento en que los cascos y las arboladuras de los buques estaban destrozados; como consecuencia, uno de ellos se hundió y perecieron todos sus tripulantes; los demás, en malas condiciones, arribaron al Río de la Plata y a Buenos Aires; Pizarro, totalmente maltrecho, a Montevideo¹⁶.

Por su parte, la escuadra de Anson, después de soportar enormes calamidades, consiguió pasar el Cabo de Hornos y llegar al Pacífico Sur el 7 de marzo de 1741. El 19 del mismo mes también se desataron terribles tormentas y temporales, que duraron siete semanas, a consecuencia de los cuales algunos de los navíos se fueron a pique y otros quedaron inservibles para seguir navegando. Solo tres, muy deteriorados, entre los que se hallaba “el Centurión” de Anson, pudieron llegar en julio a las islas de Juan Fernández con 626 hombres, muchos de ellos enfermos.

Incomprensiblemente, los navíos británicos estuvieron en dichas islas, hasta el mes de septiembre, sin ser vistos, ni molestados por barcos españoles pese a la vigilancia establecida por el virrey. Casi tres meses más tarde, cuando Anson tuvo recompuestos los buques y fortalecida la tripulación, sabiendo que la escuadra de Pizarro no había remontado el Cabo de Hornos y que todavía las autoridades virreinales no tenían noticias de su presencia en la isla de Juan Fernández, situó sus barcos en la ruta de Valparaíso a Paita, con el fin de apoderarse de todas las naves que traficaban con Chile y Panamá. En esa ruta capturó un navío con carga de 24.000 pesos; pero para el inglés, más importante que el dinero, fue la información que le proporcionaron los pasajeros sobre los derroteros de los barcos españoles.

En los días siguientes el comodoro acondicionó el buque hispano y se deshizo de uno suyo que estaba muy deteriorado. Después dispuso que otro de sus navíos fuera a la zona de Paita, mientras que él con “el Centurión” y el apresado se situaba frente a El Callao. El 18 de septiembre el buque, que se hallaba por Paita, capturó un barco español de 600 toneladas; como estaba en buen uso, el capitán inglés también decidió deshacerse de su maltratada nave y trasladarse a aquél con sus hombres. Así reforzado, navegó rumbo norte

¹⁵ Dionisio Alcedo y Herrera. Ms. 1622. BPRM.

¹⁶ Audiencia de Lima, leg. 642.

y a la altura de Barranca se apoderó de otro buque español que hacía la ruta de Guayaquil a El Callao. Más tarde Anson se unió a ellos y juntos avanzaron hasta las islas de Lobos; en la ruta apresaron un navío de 270 toneladas, que bajo bandera española iba capitaneado por el veneciano Marcos Mesona. El veneciano, al ver a los dos navíos españoles, confundido, se aproximó sin ningún recelo; se acercó tanto que fácilmente fue aprehendido por los británicos, junto con sus 43 tripulantes. Uno de ellos, que era un prisionero irlandés, comunicó a Anson que en Paita se encontraban almacenadas grandes cantidades de plata y mercancías procedentes del comercio ilícito, que la ciudad tenía escasa población y muy pocas defensas. Asimismo le informó de que en su bahía se hallaban fondeados seis barcos y que alguno transportaba caudales a México.

La captura de este buque había tenido lugar el 10 de noviembre de 1741. En San Miguel de Piura y en Paita nadie se había preocupado por el suceso. No sospecharon que Anson se podía presentar acto seguido en la bahía de Paita. Mas el comodoro, deseoso de adquirir un buen botín, rápidamente fondeó en ella y, durante la noche del 14, aunque se hallaban varados los seis barcos españoles, sólo se apoderó del que transportaba el dinero a México, y lo incorporó a su flota; luego hundió una barca de tres palos y dos barcasas de remos que también se hallaban en el puerto.

El saqueo y quema de Paita evidenció la presencia de Anson en el Mar del Sur. El éxito obtenido por el inglés, más la dirección tomada después de retirarse de aquellas costas, hicieron suponer a Villagarcía que Panamá podía ser su próximo objetivo. Con el propósito de protegerla, el virrey preparó apresuradamente una nueva flota, compuesta por siete barcos y, al mismo tiempo, envió otros dos a las islas de Juan Fernández y a las costas de Chile para que, unidos a una fragata, que allí se hallaba destacada, impidieran a los enemigos cruzar el Cabo de Hornos.

La escuadra del virrey salió de El Callao el 3 de febrero de 1742 con la orden de enfrentarse al enemigo en cualquier paraje donde lo encontrara y, en caso de no hallarlo, dispuso que entrase en Panamá y desembarcasen las tropas, armas y víveres para socorrerla

ante un posible ataque. Los buques arribaron el 22 de marzo al puerto de Perico sin hallar rastro de Anson; mas, poco después, llegó la noticia de que, para atacar a Panamá, el 15 de abril había vuelto a aquel puerto y al de Chagres, procedente de Jamaica, la armada del almirante Wernon, compuesta de 53 navíos de todos los tamaños, con 2.500 hombres y 500 negros. En efecto, el almirante inglés, conociendo las hazañas realizadas por Anson en el Mar del Sur, supuso que éste tendría ya sitiada la ciudad y que sería fácil saquearla si él atacaba al mismo tiempo por tierra; pero Wernon no sabía que Anson ya no se encontraba en aquellos parajes: el comodoro había llegado a Panamá y, sin decidirse a tomarla, se abasteció de agua y continuó hacia México.

Nada de esto se sabía en Lima, de ahí que el 11 de junio de 1742, Villagarcía mandase a las costas del Pacífico otro socorro compuesto por dos compañías con 50 hombres y algunos víveres al mando del jefe de escuadra José Pizarro que había llegado desde Buenos Aires a Chile atravesando los Andes. No alcanzó a desplazar mayor número de tropas porque había pocos hombres y armas disponibles y no podía dejar sin defensas al El Callao, la ciudad de Lima, los puertos cercanos a la capital, ni a otros lugares del Mar del Sur. Los dos buques estuvieron un año patrullando por el sur de Chile y por los alrededores de la isla de Juan Fernández y en enero de 1743 se les unió la fragata destacada en Chile, la cual había sido el único barco de la flota de Pizarro que había logrado pasar el Cabo de Hornos. Desde el 24 de febrero los tres barcos unidos navegaron por el Pacífico sin encontrar ningún rastro de los enemigos.

Sin embargo, Wernon, al ver la facilidad con que había obtenido las fabulosas riquezas de Portobelo, no renunció a continuar saqueando otras ciudades del engranaje comercial caribeño; de entre ellas Cartagena se presentaba como una plaza muy golosa. La Corona y el virrey sabían que necesitaba ser protegida rápidamente, por cuyo motivo, al poco tiempo de haber sido invadida Portobelo, desde Madrid se envió directamente al Caribe al teniente general Rodrigo de Torres con una escuadra compuesta por doce navíos, un paquebote y un brulote, a bordo de los cuales iban 2.500 soldados

pertrechados con una gran cantidad de armas y municiones.

Los buques había llegado el 23 de octubre de 1740, pero como el peligro se cernía por todo el Caribe, Rodrigo de Torres tuvo que internarse en las Antillas. A Cartagena sólo se destinaron seis navíos mandados por el guipuzcoano Blas de Lezo¹⁷, los cuales, obviamente, no eran suficientes para repeler a los ingleses y tampoco para controlar a los numerosos barcos que ejercían contrabando en aquellas aguas. Por su parte, el virrey, que hacía tiempo sospechaba los propósitos de Wernon, había enviado otra escuadra compuesta por una fragata y cuatro navíos, la cual en esas fechas se hallaba en el puerto de Perico. Cuando se advirtió que era inminente el ataque de los ingleses a Cartagena, de cada buque se sacaron 35 hombres, un total de 150, y se enviaron a la palaza con la misión de ayudar a los defensores.

Wernon aguardaba en Portobelo la llegada de Anson; suponía que el almirante todavía se hallaba en aquellos parajes y que entre los dos saquearían con facilidad los territorios antillanos. Creyendo que se repetiría el éxito que había obtenido en Portobelo, despachó cartas a Inglaterra diciendo que pronto sería dueño de Cartagena de Indias. Para realizar su propósito, en marzo de 1741, se presentó en la ciudad con 50 navíos de guerra, 100 de transporte y 28.000 hombres entre marinos y soldados; en cambio, los defensores sólo eran unos 3.000 y únicamente disponían de seis buques.

Conociendo la alta desproporción existente entre unos y otros, los británicos se hallaban tan seguros de la victoria que hasta acuñaron monedas con la inscripción: "el orgullo español abatido por el almirante Wernon". Pero no contaron con que Cartagena se encontraba muy bien preparada para la defensa, pese a la manifiesta minoría de sus tropas. Al frente de ellas se hallaba el propio Virrey de Nueva Granada, Sebastián de Eslava, su gobernador Melchor de Navarrete, y el general Blas de Lezo quien, para cerrar la boca del puerto, había hecho cavar trincheras y fortalecer los castillos con cañones de grueso calibre.

Ante la certeza del triunfo, el 13 de mayo de 1741 dos navíos ingleses fondearon en la ciudad sobre la punta de

Canoa. Ante el desembarco, los defensores reforzaron las trincheras y acordonaron todo su contorno con armas. Se inició una contienda en la que los sitiados se defendieron con enorme furia por lo que muchos de los atacantes perecieron ante las murallas y otros, heridos, murieron de fiebres, disentería y escorbuto. Como estrategia, los defensores hicieron creer a los ingleses que su escuadra estaba integrada por cuatro buques grandes, aunque ninguno pasaba de 30 cañones, y que contaban con 500 hombres para defender la ciudad. Wernon, al enterarse del supuesto armamento y también de la marcha de Anson, decidió retirarse a Jamaica, el 20 de abril de 1742, con la mitad de la tropa, si bien la mantuvo sitiada hasta el 28 de mayo con la otra mitad. En esa fecha, tras haber tenido nuevamente muchas bajas, levantó el cerco. Los defensores tuvieron unas 600 pérdidas pero, a consecuencia de varias heridas, el 7 de septiembre murió el valiente general Blas de Lezo¹⁸.

Pese al fracaso, Wernon no se dio por vencido. En Jamaica de nuevo reparó sus barcos y, deseando resarcirse de los dos desastres sufridos, decidió saquear Cuba y con tal propósito invadió la isla. Al conocerse en Santiago, la capital, el arribo de los ingleses, su gobernador armó una gran tropa y la mandó contra los invasores. El 3 de octubre de 1742 el ejército reclutado llegó hasta ellos, sin que se hubieran percatado de su presencia y les obligaron a salir de la isla.

Cuando Villagarcía se enteró de la derrota sufrida por los británicos, no fiándose de las noticias que llegaban, situó la escuadra de Pizarro en el Caribe y mandó otros dos navíos a las islas de Juan Fernández pues, aunque Anson y Wernon habían regresado a Inglaterra, oficialmente la guerra continuaba, por lo que mantuvo en pie los tres regimientos de infantería y caballería que había llevado y la guarnición del presidio de El Callao. Asimismo, envió dos fragatas para protección de las costas chilenas, con 30 cañones cada una y 350 hombres por barco, las cuales había puesto a las órdenes de los marinos Jorge Juan y Antonio de Ulloa. Parecía que el riesgo de invasión había pasado, pero no se sabía lo que todavía podía ocurrir. La incertidumbre llevaba a continuar desplegando la máxima vigilancia.

Antonio José de Mendoza no sólo tuvo que defender todas las costas suramericanas del peligro inglés; junto a este grave conflicto bélico, hubo de hacer frente a otros muchos sucesos como la quema de Panamá, en febrero de 1737, y la de Tucumán, en Argentina, también por aquellas fechas. Igualmente hubo de socorrer a Valdivia y a varias provincias de Chile a consecuencia del terremoto que asoló aquel país el 24 de diciembre del mismo año. Asimismo, fueron constantes los auxilios a la gobernación de Buenos Aires, ante los conflictos provocados por los portugueses y por las sublevaciones de los indios de Tucumán. A todos estos lugares se vio precisado a enviar hombres, armas, víveres y dinero.

Además debió hacer frente a rebeliones que se produjeron dentro del propio Virreinato, entre las que cabe destacar las de Asillo, Cochabamba, Oruro, etc. Una de ellas, protagonizada en la sierra central peruana por el indio Juan Santos Atahualpa, llegó a sembrar el terror en aquellos parajes e incluso en Lima.

IX. La rebelión de Juan Santos Atahualpa

En junio de 1742 se sublevó este mestizo en las montañas de la selva central correspondiente a los departamentos de Pasco, Junín y Ayacucho, en protesta por el castigo que un doctrinero había infringido a uno de los caciques de la zona. En pocos días atacó y destruyó los 25 pueblos que conformaban las misiones franciscanas del Cerro de Sal, Chanchamayo y Oxabamba, y extendió la rebelión por el oriente de Jauja y Tarma hasta los límites de la Audiencia de Charcas. En todos estos territorios fueron asoladas las misiones, martirizados o despedidos los misioneros, asesinados los europeos que se hallaban en ellas, arrasadas las haciendas y borrados los caminos (Villagarcía 1745: 22).

El 1 de julio Villagarcía envió a los corregidores de las principales ciudades de la zona 6.000 pesos, más 100 arcabuces con la pólvora necesaria y ordenó al corregidor de Tarma que fuese a los territorios convulsionados, acompañado de 150 hombres, conocedores de aquel hábitat, y que dos piquetes de caballería,

¹⁷ Blas de Lezo ha sido uno de los grandes estrategas con que ha contado la Marina española. De 1720 a 1733 participó limpiando de corsarios ingleses los Mares del Sur y en la liberación de Orán. En 1734 Felipe V le nombró Teniente General de la Armada y Comandante General de Cartagena de Indias.

¹⁸ Relación de lo ocurrido en Cartagena de Indias. Manuscrito 19704-16. BNM.

de 30 soldados cada uno, se situasen en los límites de la selva con el fin de resguardarlos.

A partir de ahí se entabló una guerra de guerrillas en la que Juan Santos se apoderó de varios pueblos, asaltó las haciendas y mató a mucha gente. Ante la caótica situación, el Virrey destacó dos compañías más de caballería con 100 hombres, provistas de cuatro cañones de campaña. También envió gran cantidad de municiones y el dinero suficiente para la supervivencia de la tropa y escribió a los capitanes del Rebelde conminándoles a que le abandonasen a cambio de indulto, salvoconductos y un premio generoso; pero estas medidas no tuvieron el efecto deseado, por el contrario, los sublevados continuaron arrasando pueblos y matando gente¹⁹.

En vista de esos sucesos, el virrey mandó un ejército de 212 soldados, el cual tras peinar la zona por dos lados, estableció un fuerte en Quirimiri, lugar colindante con la selva. Seguidamente, el ejército se retiró dejando en el fuerte 96 hombres con municiones y víveres suficientes hasta que llegara una nueva remesa; pero Santos Atahualpa se apoderó de los víveres cuando eran llevados al fuerte y después lo sitió. Al conocer Villagarcía estos hechos, envió 250 soldados y volvió a prometer el perdón a quienes abandonaran a Santos; sin embargo, cuando los soldados llegaron a Quirimiri, encontraron todo destruido y a los defensores muertos (Mario Castro Arenas, 1973: 35).

Ante tales hechos, Villagarcía pensó que no había forma de encontrar a los rebeldes dentro de su intrincado territorio, puesto que protegidos por la propia selva, atacaban y luego huían. En cambio, los soldados que enviaba, iban a una muerte segura al no conocer, ni estar acostumbrados a vivir en tan difícil entorno. Por ello, decidió reforzar las guarniciones destacadas en Tarmas y Jauja, llevar un batallón de infantería con 100 hombres de la zona y colocarlos en puntos estratégicos, desde los que se pudieran impedir los ataques de Santos Atahualpa. Estas medidas surtieron efecto, pues en octubre de 1744 el virrey comunica a Felipe V que no había novedad digna de añadirse sobre la revuelta.

Sin embargo, el 15 de mayo de 1744, el Virrey del Nuevo Reino de Granada, Sebastián de Eslava, desde Cartagena

había escrito al Rey diciendo que Villagarcía no había conseguido sujetar a los indios levantados y que su rebelión se había extendido a Tarma, distante 45 leguas de Lima, unos 132 kilómetros. Decía también que de estos acontecimientos y de las lentas providencias practicadas derivaba una gran aflicción en aquel reino, dado que nadie sabía en qué podía acabar el movimiento rebelde, a menos que la Divina Providencia diera algún feliz suceso a las armas de Su Majestad. Por otra parte, el 22 de septiembre, el general Rodrigo de Torres también había escrito, desde La Habana, a Felipe V diciendo que el Virrey Eslava le había hecho saber el peligro existente en el Virreinato peruano.

Ante esos informes, en Madrid se pensó que Villagarcía ocultaba la dramática situación descrita por las altas autoridades y, automáticamente, fue destituido del cargo. Luego se demostró que no eran ciertos, porque su sucesor, Manso de Velasco, Conde de Superunda, envió un gran ejército en busca de Santos Atahualpa y tampoco logró encontrarlo. Nunca más se volvió a tener noticias de su persona.

Villagarcía había pedido a Felipe V su cese de gobernante en el año 1741, aduciendo, entre otros achaques, que tenía 75 años y que había perdido audición. El Rey contestó en enero de 1742 diciendo que enviaría una persona para sustituirle en el cargo y, efectivamente, en noviembre del mismo año fue nombrado Virrey del Perú Sebastián Eslava, mas éste no aceptó el nombramiento argumentando razones de salud, por lo que Villagarcía hubo de seguir al frente del intrincado gobierno virreinal, a pesar de sus problemas físicos.

De repente, el Monarca reaccionó cesando a Villagarcía, inesperadamente, mediante una Real Cédula, fechada el 24 de diciembre de 1744, en la que nombraba para sustituirle "sin la menor dilación" al gobernador de Chile José Antonio Manso de Velasco. A Villagarcía no se notificó entonces su cese, ni el nombramiento; no supo nada del relevo hasta el 9 de julio del año siguiente, fecha en la que fue informado por el embajador del nuevo virrey, cuando a éste sólo le faltaban tres jornadas para llegar a El Callao. Con tan escaso tiempo Antonio José de Mendoza hubo de prepararse para entregarle el bastón de mando y realizar

¹⁹ Audiencia de Lima, leg. 983.

la Memoria de Gobierno. La imprevista llegada no sólo sorprendió a Villagarcía sino también al pueblo peruano, por lo que la gente lanzó el bulo de que, al efectuarse la ceremonia del relevo en El Callao, el viejo virrey quiso apedrear al nuevo (Ricardo Palma, 1953: II: 258).

A partir del cese, Villagarcía esperó un año la llegada de un buque que ofreciera algunas garantías para regresar

a España. Durante ese tiempo se vio obligado a vivir con ciertas limitaciones, ya que no se había enriquecido con las adjudicaciones de empleos, y hubo de seguir sufragando los gastos de su equipo personal sin recibir ninguna paga. Al fin, el 10 de agosto de 1746 embarcó en “el Héctor”. Entonces no podía sospechar que cuatro meses más tarde, frente a Buenos Aires, iba a

sufrir un accidente del cual no podría recuperarse: falleció a los 79 años y nueve meses. Sólo su corazón, custodiado por su hijo Mauro, pudo llegar a España; su cuerpo sirvió de comida a los peces del Océano Atlántico. No cabe duda de que Antonio José de Mendoza fue un hombre honrado e íntegro, que puso toda su vida al servicio de su Rey Felipe V.

Bibliografía

a) Libros

SALCEDO Y HERRERA, D. de (1741): *Sorpresa y toma de Portovelo por el almirante Wernon*. Ms. II, 1622. Biblioteca Palacio Real, Madrid.

ALMENDARIZ, Marqués de Castelfuerte (1736): *Relación de Gobierno*. Ms. 3107. Biblioteca Nacional, Madrid.

(1763): *Memoria reservada al Marqués de Villagarcía*. Ms. 3109. Biblioteca Nacional, Madrid.

ANDRADE VAN DER WILDE y CONTRERAS, D. (1990): *D. José de Almandariz, marqués de Castelfuerte, Virrey del Perú (1724-1736)*. Tesis Doctoral. Sevilla.

CASTRO ARENAS, M. (1973): *La rebelión de Santos Atabualpa*. Editor Carlos Milla Batres, Lima.

JUAN, J. y ULLOA, A. de (1985): *Noticias secretas de América*. Edición de Luis Ramos. Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, CSIC, Madrid.

MORENO CEBRIÁN, A. (2000): *El Virreinato del marqués de Castelfuerte, 1724-1736: el primer intento borbónico por reformar el Perú*. Catriel, Madrid.

(1983): *Relación y documentos de gobierno del virrey del Perú José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda (1745-1716)*. CSIC. Madrid.

PALMA, R. (1953): *Tradiciones Peruanas Completas*. Edición y prólogo de Edith Palma. Aguilar de Ediciones, Madrid

RODRÍGUEZ VICENTE, M.^a E. (1964): “Los caudales remitidos del Perú a España”, *Anuario de Estudios Americanos*. Vol. VXXI, pp. 1-21. Escuela de Estudios Hispano Americanos. CSIC, Sevilla.

VARGAS UGARTE, R. (1956): *Historia del Perú. Virreinato. Siglo XVIII (1700-1790)*. Lima.

VILLAGARCÍA (1745): *Relación de Gobierno*. Ms. 3.107. Biblioteca Nacional, Madrid.

b) Documentos

AGI. Audiencia de Lima. Lg. 642, 415, 639, 983, 1468.

Archivo Histórico Arzobispal de Lima. Papeles Importantes, lg. 25.

Biblioteca Nacional, Madrid. Ms. 19704-16. Ms. 3107. Ms. 3109.

Biblioteca del Palacio Real. Madrid. Ms. II 1622.

Raquel Carreras Rivery
Unión Nacional de Escritores y
Artistas de Cuba

Las maderas en los objetos aborígenes cubanos

Woods in cuban aboriginal objects

Resumen

Los aborígenes cubanos empleaban muchos artefactos utilitarios en maderas. A la llegada de los colonizadores, el territorio estaba casi cubierto por bosques de diferentes tipos, con numerosas especies de árboles y arbustos en asociaciones heterogéneas.

Los primeros pobladores cubanos tenían medios muy primitivos de supervivencia y muy poco pudieron haber afectado los bosques, pero el desarrollo de la industria azucarera fue el factor decisivo en la degradación de los mismos, lo que ha producido cambios en los ecosistemas, con respecto a los que existieron en épocas anteriores al descubrimiento y por tanto, de las especies que hoy día se encuentran en los sitios arqueológicos estudiados.

Usando el método de la Anatomía Comparada se ha logrado identificar un gran número de las maderas que fueron usadas en la confección de objetos y elementos precolombinos. En el presente trabajo se exponen los caracteres anatómicos fundamentales para la identificación de las especies antes referidas y sus microfotografías.

Palabras clave: anatomía maderas, arqueología, bastón ceremonial, coa, Cuba, dujo, guayo, ídolo.

Abstract

Cuban aborigines used many utilitarian wooden artefacts. At the time of the coming of the European settlers, the Cubans territory was almost completely covered by different types of woods, with a great number of species of trees and bushes in heterogeneous associations.

The earliest Cubans inhabitants had very primitive means of subsistence and little could they have affected the woods. The development of the sugar industry was a decisive factor in the degradation of Cuban woods. This brought about significant changes in the ecosystems as against those existing in timer prior to the Discovery and accordingly in the species found at present in archaeological sites.

By using the method of Comparative Anatomy, it's been possible to identify great number of the woods in precolombian objects and elements. The present work presents the main anatomical features for the identification of the above-mentioned species and theirs microphotographs.

Keywords: wood anatomy, archaeology, baton for ceremony, coa, Cuba, dujo, guayo, idol.

I. Introducción

Los aborígenes cubanos empleaban muchos artefactos utilitarios en maderas (Tabío y Rey, 1966). Fabricaron con ellas buenas canoas, *coas* o palos aguzados para la siembra, *azagayas* y *macanas* de maderas duras, *guayos* con esquiras de piedras incrustadas, grandes ídolos antropomorfos como el llamado “Idolo del Tabaco”, *cemíes* y *dujos* estrechos para ceremonias o jefaturas (Herrera Fritot, 1940). También bastones ceremoniales como los de Ciénaga de Zapata, Malpotón y Cayo Jorajuria.

Los primeros pobladores cubanos tenían medios muy primitivos de supervivencia y muy poco afectaron los bosques, calculándose que el territorio estaba casi cubierto por diferentes tipos de ellos (Borhidi, 1991, citado por Del Risco, 1995). La llegada de otros grupos humanos, como los taínos y subtaínos, que desarrollaban ya cultivos agrícolas, tampoco lo afectaron pues la baja población, las limitaciones materiales y la importancia que daban al bosque, hicieron que a la llegada del conquistador, éstos cubrían entre el 88 y 92 por ciento del territorio nacional, de los cuales el 75 al 80 por ciento eran bosques tropicales.

Los primeros asentamientos europeos en la isla tenían una escasa población con economía de subsistencia muy pobre. Los árboles eran sólo para autoconsumo y aquellos de maderas preciosas para las obras de la corona. La construcción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial implicó la tala y envío de cientos de metros cúbicos de caoba (*Swietenia mabagoni*), cedro (*Cedrela odorata*) y sabicú (*Lysiloma sabicu*). Una evidencia de sus preferencias hacia estas maderas se corrobora con el uso que tuvieron en construcciones de la época, como las que han sido recientemente estudiadas por el Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador de la Ciudad, en los restos del Real Castillo de la Fuerza y en el de la Cabaña en La Habana (Carreras y Dechamps, 1995). Según Matos (1972), hacia 1774 el territorio nacional estaba cubierto de bosques hasta en un 83 por ciento.

El desarrollo de la industria azucarera fue el gran destructor de los bosques cubanos. Se calcula que entre 1775

y 1827 se taló el 60 por ciento de ellos para la siembra y el consumo de los precarios trapiches (Matos, 1972). En 1926, los bosques cubanos se redujeron al 20 por ciento y han tenido su cifra mínima en 1990, a raíz de la crisis energética generada por la disolución del campo socialista, llegando a ser del 15 por ciento con una recuperación posterior al 18 por ciento.

Todo esto ha provocado cambios en ecosistemas con respecto a los que existieron en épocas anteriores al descubrimiento y, por tanto, de las especies que hoy día se encuentran en los sitios arqueológicos estudiados. La introducción de especies foráneas en los planes de rehabilitación forestal y las malas políticas de reforestación que no han contemplado la regeneración de los bosques con especies nativas, dificulta hoy día el estudio de las maderas arqueológicas cubanas, al no poseer patrones de identificación o ser difícil su obtención para crearlos.

Por ejemplo, la introducción y presencia indiscriminada de *Casuarina equisetifolia* y *Eucalyptus spp.*, ha cobrado un alto precio al paisaje actual cubano y a la reserva forestal nacional, por detrimento de la existencias de las especies autóctonas y endémicas cubanas.

Un ejemplo claro es la diversidad de maderas que se ha encontrado en objetos y elementos constructivos del sitio arqueológico Los Buchillones, entre las cuales se encuentran el guayacán (*Guaiaacum sp.*), el jiqui (*Pera bumeliaefolia*), el ébano (*Diospyros sp.*), la caoba (*Swietenia mabagoni*), el yaití (*Gymnanthes lucida*) y el manglesillo (*Bonettia cubensis*), entre otras, mientras que en la actualidad, es una definida zona de manglar con el mangle rojo (*Rizophora mangle*) como especie predominante y más hacia la costa, se encuentra la uva caleta (*Coccoloba uvifera*) sin rastro de las antes mencionadas.

El desarrollo de la arqueología en Cuba y los nuevos descubrimientos al respecto, han necesitado de pruebas científicas que permitan conocer la identidad de la madera de estos objetos, y dar un nuevo concepto museográfico que brinde la información científica necesaria a investigadores y estudiantes vinculados a la arqueología.

Las maderas que se exponen en este trabajo son las identificadas en objetos

estudiados y abarcan un gran número de piezas de las diferentes colecciones (figs. 1, 2, 3, 4, 5, 6), sin embargo, somos conscientes que no son las únicas especies que fueron usadas. Su perdurabilidad hasta la actualidad debe mucho a la calidad, fundamentalmente determinada por su alta densidad y durabilidad natural, y a la naturaleza de los sitios arqueológicos donde fueron halladas.

Si se observa una madera con una lente de aumento o al microscopio se pueden destacar particularidades de su estructura anatómica, que permiten identificarlas con un alto grado de exactitud.

Es por esto que el método que frecuentemente se usa para identificar las maderas es la anatomía comparada, ya que la estructura de madera es la misma desde su formación en el tronco y se mantiene mientras no sea degradada. La madera, de cada especie o grupo de ellas, está caracterizada por ciertas particularidades de naturaleza y disposición de las células que la constituyen.



Figura 1. Guayo o raspador de Cedro. Museo Antropológico Montané, La Habana.



Figura 2. Ídolo del tabaco, madera de guayacán. Museo Antropológico Montané, La Habana.



Figura 3A. Figura de guayacán. Museo Antropológico Montané, La Habana.



Figura 3B. Figura de guayacán. Museo Antropológico Montané, La Habana.

II. Materiales y métodos

Identificar la madera que forma parte de una colección arqueológica conlleva una serie de consideraciones, como tratar de leer al máximo en el propio objeto y tomar sólo las muestras imprescindibles, de modo que éste se vea afectado lo menos posible. Inevitablemente hay que seleccionar una zona, donde el daño sea poco visible, y tomar la muestra en la dirección adecuada, cosa que a veces resulta casi imposible.

Se trata de obtener la mayor información en el propio objeto, leyéndolo con una lente de diez aumentos, y tomar el número de muestras posibles a partir de las zonas donde se expongan las direcciones fundamentales para el estudio anatómico de las maderas. En todos los casos se recomienda sacar láminas microscópicas para confirmar la identidad de las mismas. Esto debe realizarse para los tres planos fundamentales: transversal (Tr), tangencial (Tg) y radial (R), y montarlas en preparaciones temporales o fijas según las técnicas tradicionales para su estudio (Carreras y Dechamps, 1995).

Es imprescindible contar con una xiloteca o al menos con un muestrario de las maderas correspondientes a las actuales de la zona en estudio. En muchas ocasiones se hará necesario estudiar varias muestras de la misma madera, para tener noción de los fenómenos de variabilidad entre especies, dentro de la especie y dentro del propio árbol (ramas y tronco). La clasificación anatómica de las maderas se ha realizado usando los caracteres diagnósticos establecidos por la Asociación Internacional de Anatomistas de la madera (IAWA) (1957).

III. Resultados y discusión

Las maderas que se presentan en este trabajo han sido determinadas por los estudios arqueológicos y su identificación anatómica en diversos sitios del país. No se pretende decir con ello que son las únicas que fueron usadas, pero sí las que se han preservado a través del tiempo, y que su presencia demuestra la rica flora maderable que existió en el pasado. Muchas de las maderas determinadas poblaron también otras zonas del

Caribe, por lo que puede constituir una herramienta importante para la clasificación del material arqueológico.

Como madera fundamental, tanto por el uso que se le daba como por su alta durabilidad natural, se encuentra el guayacán (*Guaiacum sp.*) en objetos ceremoniales tales como *dujos*, ídolos, bandejas e instrumentos de trabajo y utilitarios, seguidos del jiquí (*Pera bume-liaefolia*) en bastones de mando, *coas* y agujas para tejer mayas para la pesca. La mayoría de estos objetos se encuentran en las colecciones del Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana y en el Museo Histórico de Chambas, Provincia de Ciego de Ávila. También, en la colección de Antropología de la Academia de Ciencias de Cuba, se pueden encontrar objetos de yana (*Conocarpus erecta*) tales como fragmentos de azagaya y bastones ceremoniales de la laguna de Malpotón y Cayo Jora Juria en la provincia de Matanzas.

La madera de cedro (*Cedrela odorata*) sólo ha sido identificada en restos de canoas y *guayos* o raspadores, como el que se expone en el Museo Antropológico Montané, mientras que de caoba (*Swietenia mabagoni*) se tienen fragmentos de objetos indeterminados y postes de casas aborígenes, en el yacimiento arqueológico de Buchillonnes. También se hallaron allí postes de madera de yaití (*Gymnanthes lucida*) y de manglesillo (*Bonettia cubensis*). La madera de cuyá (*Dipholis salicifolia*) fue encontrada en un objeto en Punta Macao, provincia de La Habana, mientras que de ébano (*Diospyros sp*) en un ídolo en Buchillonnes y un bastón ceremonial en Punta Macao. De caguairán (*Hymenae courbaril*) hay identificada una cacerola en el Museo Antropológico Montané y de roble prieto (*Ebretia tinifolia*) otra que se expone en el gabinete arqueológico de la Oficina del Historiador de La Habana.

Como material de referencia, para estudios futuros, se reportan en los anexos las descripciones anatómicas, las fotografías macroscópicas y microscópicas de las tres secciones fundamentales de las maderas: transversal (Tr), tangencial (Tg) y radial (Rd). Las características macroscópicas descritas son para madera de tipo normal, ya que las maderas arqueológicas pueden cambiar tanto de coloración como de aspecto

físico y resistencia mecánica, por los diferentes procesos de degradación que pueden sufrir de acuerdo al medio en que se encuentren.

En las descripciones que se presentan, no se toman en consideración los caracteres de orden numérico como el diámetro de los vasos, el largo de las fibras, etc., porque estos son muy variables de acuerdo al lugar donde crecieron los árboles, además de que muchos de estos objetos estudiados, evidentemente han sido elaborados con troncos jóvenes y ramas, donde la estructura es mas compacta y estos valores numéricos se ven afectados.

IV. Conclusiones y recomendaciones

De las investigaciones realizadas sobre un centenar de objetos aborígenes de madera, se concluye que la mayoría de los objetos que han llegado a nuestros días son de madera de guayacán, debido fundamentalmente a características intrínsecas de la madera como el contenido de resina (guayacol), preservantes de su duramen y a la estructura compacta y alta densidad de las paredes de sus fibras, que le hacen estar entre las maderas más densas del mundo con una alta resistencia mecánica.

Juan López de Velasco (1571) refirió: "Hay grandes montes de guayacán o palo santo que llaman de las indias". No puede descartarse el uso prioritario del guayacán en muchos de los objetos ceremoniales en los que está presente, y se relaciona con el conocimiento que, sobre las propiedades curativas de esta madera, tenían los aborígenes de las Antillas en el momento del descubrimiento. Se informa que desde el primer viaje se llevaron a España algunos troncos de ella, atribuyéndole propiedades para la cura de la sífilis y la lepra (no comprobado científicamente), por lo que constituye una de las primeras que fue objeto de comercio, a partir de 1508 (Rodríguez Domorizi, 1970).

La presencia de otras diez especies leñosas en los objetos estudiados refleja parte del uso que daban los aborígenes cubanos a la rica flora maderable de entonces y somos conscientes de que otras especies, fundamentalmente de



Figura 4. Dujo de Jauco. Madera guayacán. Museo Antropológico Montané, La Habana.

madera dura, como las reportadas en este trabajo, estén aún por hallarse en las nuevas excavaciones que se vayan realizando.

Créditos y agradecimientos

Las fotografías de objetos aborígenes Museo Antropológico Montané fueron hechas por el fotógrafo Francisco Fidel Navarrete, del Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. Las fotografías de los cortes microscópicos fueron realizadas por Eric Warner, en el laboratorio de microscopía óptica adjunto a la sección de Prehistoria, en el Museo Real del África Central de Tervuren, Bélgica. Agradezco a la Lic. María del Pilar Zaldívar Fernández, del Museo Antropológico Montané, la colaboración prestada para la realización de las fotografías de objetos del museo, que se exponen en este trabajo.

Fichas anatómicas de las maderas

Para cada madera se anexan las imágenes microfotográficas de las tres secciones anatómicas (transversal, tangencial y radial, respectivamente), así como la fotografía de cada madera reportada en su estado normal, a partir de muestra de xiloteca Hbw del Instituto de Investigaciones Forestales de Cuba.



Figura 5. Bastón ceremonial. Madera de jiquí. Museo Antropológico Montané, La Habana.



Figura 6. Ídolo de Chambas. Madera de ébano. Museo de Chambas, Prov. De Ciego de Ávila.

1.-CAGUAIKAN



Nombre científico: *Hymenae courbaril* Morje

Familia botánica: Leguminosae-Caesalpinaceae

Nombres común: caguairàn, quiebra hacha,

Distribución geográfica: Desde la Antillas hasta Brasil y Perú. México y Centroamérica, Caribe, y Sudamérica tropical.

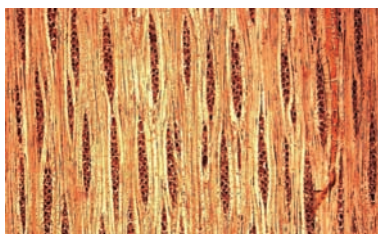
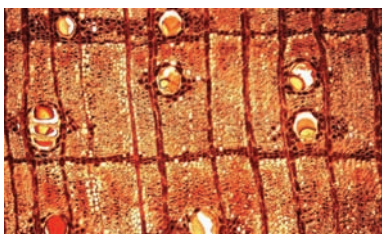
Descripción microscópica:

Porosidad difusa. Poros generalmente en grupos radiales cortos (de 2–3 vasos). Placas de perforación simples. Punteaduras intervasculares alternas y ornamentadas. Depósitos en vasos del duramen marrón oscuro.

Fibras y fibrotraqueidas de paredes blastalíferas del parénquima axial septadas.

Radios multiseriados, con 1–4–6 células de ancho, homogéneos compuestos por células procumbentes.

Información en la literatura sobre canales resiníferos de origen traumático, tipo axial, en líneas tangenciales cortas que no han sido observados en las muestras estudiadas



2.-CAOBA



Nombre científico: *Swietenia mahagony* (L.) Jacq

Familia botánica: Meliaceae

Nombres comunes: caoba cubana o antillana. Caoba de Cuba

Distribución geográfica: Desde las Antillas y Centroamérica, fundamentalmente en las costas Atlánticas de México y Panamá, a Venezuela, Colombia, norte de Brasil y Perú.

Descripción microscópica:

Porosidad difusa con poros agrupados generalmente en grupos radiales cortos de 2–3 . Placas de perforación simples. Punteaduras intervasculares alternas. Depósitos de color castaño rojizo oscuro y menos frecuentemente de color blanco en vasos de duramen

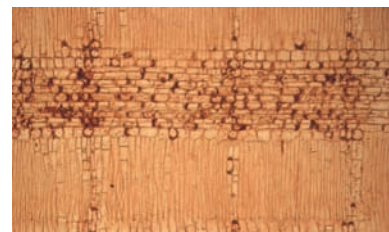
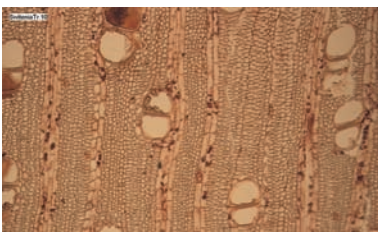
Fibras de paredes de espesor medio, exclusivamente septadas (pocas fibras no septadas). Fibras septadas distribuidas uniformemente.

Parénquima axial marginal (o aparentemente marginal) como bandas finas, hasta 3 células de ancho o gruesas, con más de 3 células de ancho, paratraqueal escaso a vasicéntrico

Radios multiseriados 1–2–4(–5) células de ancho, homogéneos y heterogéneos con células cuadradas y erectas restringidas a hileras marginales.

Cristales prismáticos presentes, localizados en células de los radios y células del parénquima axial.

Se reporta y observa estructura estratificada en algunas muestras, con los radios, el parénquima axial y los elementos de vasos dispuestos en estratos más bien regulares mientras que en otras muestras esta ausente la estratificación.



3.-CEDRO



Nombre científico: *Cedrela odorata* L.

Familia botánica: Meliaceae

Nombres común: cedro, cedro mexicano, cedro rojo de América

Distribución geográfica: desde florida EEUU hasta Argentina México y Centroamérica, Caribe, y Sudamérica tropical.

Descripción microscópica:

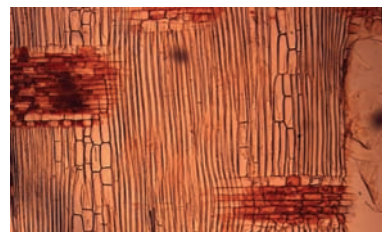
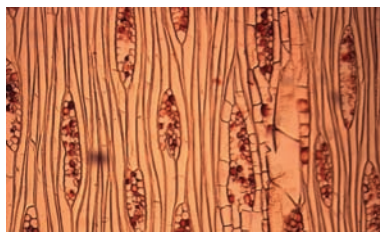
Madera de porosidad anular o semianular. Vasos agrupados generalmente en grupos radiales cortos (de 2–3 vasos). Placas de perforación simples. Punteaduras intervasculares alternas, Depósitos en vasos de duramen de color marrón rojizo oscuro.

Fibras no septadas de paredes finas.

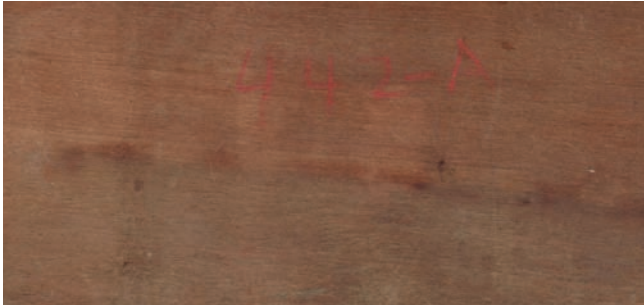
Bandas de parénquima axial no marginales Parénquima axial apotraqueal difuso y en agregados y paratraqueal vasicéntrico (raramente aliforme).

Radios multiseriados con 1–3(–4) células de ancho. Altura de los radios grandes hasta 500 μm ., homogéneos a heterogéneos, estos últimos con células cuadradas y erectas restringidas a hileras marginales.

Cristales prismáticos, presentes, localizados en células de los radios y células del parénquima axial.



4.-CUYA



Nombre científico: *Bumelia salicifolia* (L.)A DC)

Familia botánica: Sapotaceae

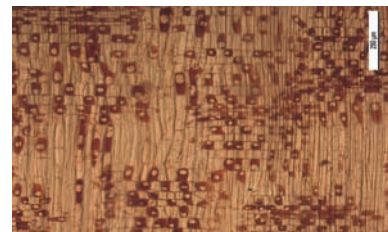
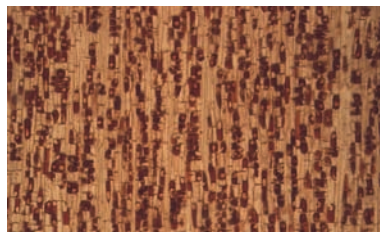
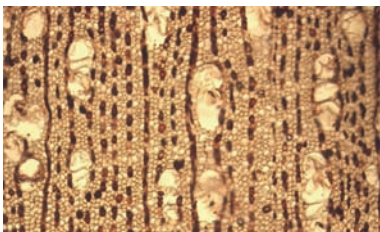
Nombres común: Cuyá

Distribución geográfica: Presente en toda Cuba Isla de Pinos , Florida, Antillas y Yucatán en montes semicaducifolios y montes secos

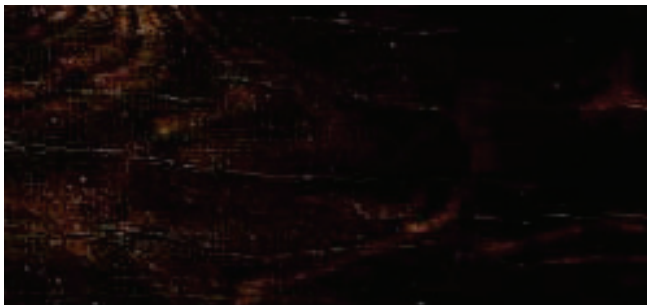
Descripción microscópica:

Porosidad difusa, poros solitarios escasos, mayormente en grupos radiales de 3 a 12 células con contenidos opacos ocasionales; punteaduras intervasculares alternas, ovales y palca perforada simple.

Fibras libriformes muy gruesas, poligonales, con cierta orientación radial vista en sección transversal Parénquima axial para traqueal difuso y en finas líneas de una sola célula de ancho, más bien reticulado. Radios heterogéneos irregularmente dispuestos, con 1 a 2 células de ancho y abundante contenido carmelita rojizo en su interior



5.-EBANO



Nombre científico: *Diospyros spp.*

Familia botánica: Ebenaceae

Nombres comunes: Ébano, ébano carbonero

Distribución geográfica: En suelos rocosos de maniguas costeras y en otros tipos de suelo en toda la isla, Islas del Caribe y Bahamas

Descripción microscópica:

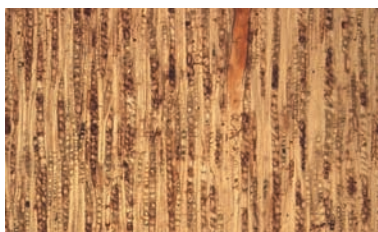
Porosidad difusa con poros generalmente en grupos radiales cortos (de 2–3 vasos) o en grupos radiales de 4 vasos o más. Placas de perforación simples. Punteaduras ínter vasculares alternas. depósitos en vasos de duramen (negro, a veces marrón-rojizo).

Fibras libriformes de paredes gruesas.

Parénquima axial apotraqueal difuso en agregados y en bandas dispuestas en forma reticulada, finas de hasta 3 células de ancho, predominantemente uniseriadas, algunas posiblemente marcando los límites de crecimiento (marginal). Paratraqueal escaso, o vasicéntrico.

Radios exclusivamente uniseriados, heterogéneos con células cuadradas y erectas restringidas a hileras marginales. Esporádicamente también radios biseriados.

Cristales presentes, prismáticos y células cristalíferas del parénquima axial septadas.



6.-GUAYACAN



Nombre científico: *Guaiacum officinale* L.

Familia botánica: Zygophyllaceae

Nombres comunes: guayacán

Distribución geográfica: Pequeñas y grandes Antillas, Bahamas, Panamá Venezuela, Colombia y Guyana.

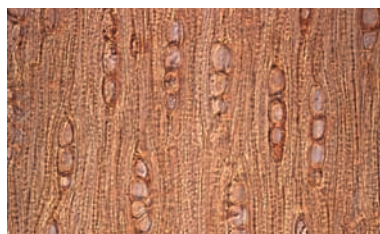
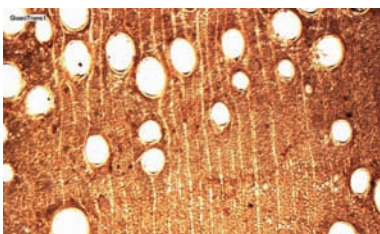
Descripción microscópica:

Porosidad difusa con poros exclusivamente solitarios. Presencia de dos clases distintas de diámetro de poros. Placas de perforación simples. Punteaduras intervasculares alternas; depósitos en vasos de duramen presentes (verde oscuro a negro, también en la zona de transición entre albura y duramen). Fibrotraqueidas de paredes gruesas con punteaduras claramente visibles.

Parénquima axial Apotraqueal difuso y difuso en agregados. Paratraqueal escaso, vasicéntrico, y unilateral (vasicéntrico incompleto)

Radios estratificados exclusivamente uniseriados compuestos por un solo tipo de células (homocelulares) con células procumbentes.

Toda la estructura estratificada.



7.-JIQUI



Nombre científico: *Pera bumeliaefolia*

Familia botánica: Euphorbiaceae

Nombres comunes: Jiqui,

Distribución geográfica: En zonas orientales, Camagüey, Las Villas, Matanzas e Isla de la Juventud. Bahamas, en montes secos de suelo calizo y serpentinosos

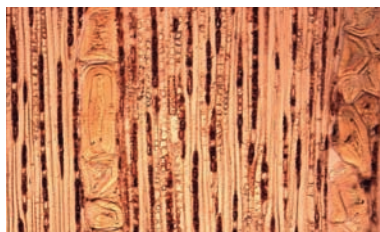
Descripción microscópica:

Porosidad difusa, poros mayormente solitarios y grupos de 2-3 escasos con placa perforada simple y punteaduras alternas. Presencia de tálides escleróticas abundantes y goma rojiza en el interior de los vasos

Fibras libriformes rectangulares, con distribución radial.

Parénquima axial apotraqueal difuso en pequeñas líneas finas muy abundante con contenidos opacos

Radios no estratificados, uniseriados, heterogéneos con contenidos opacos y cristales abundantes.



8.-MANGLESILLO



Nombre científico: *Bonettia cubensis* Griseb.

Familia: Theaceae

Nombres comunes: manglesillo

Distribución geográfica: Endémica. Fundamentalmente en zonas orientales de Cuba, Baracoa

Descripción microscópica:

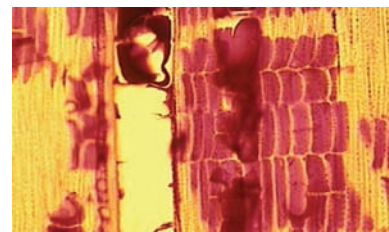
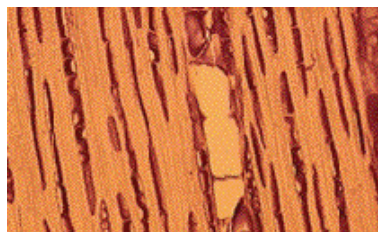
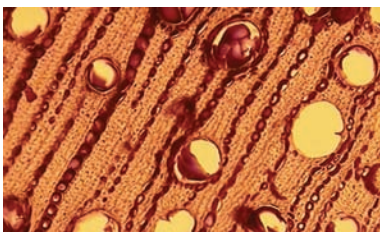
Porosidad difusa con poros redondos exclusivamente solitarios. Punteaduras intervasculares alternas.

Contenidos rojizos muy abundantes en el interior de los poros.

Fibrotraqueidas orientadas radialmente, de paredes muy gruesas con punteaduras bien visibles en sección tangencial.

Parénquima axial paratraquel escaso a apotraquelal difuso

Radios uniseriados y biseriados poco frecuentes, macadamente heterogéneos con células cuadradas y erectas, con mucho contenido rojizo en su interior.



9.-ROBLE PRIETO



Familia botánica: *Ehretia tinifolia*

Nombres comunes: Roble prieto

Distribución geográfica: Por toda Cuba e Isla de Pinos, Jamaica, La española y América Central.

Descripción microscópica:

Porosidad difusa. Poros en grupos de 3-4 y frecuentes conglomerados de pocas células. Punteaduras intervasculares alternas, ovales y placa perforada simple.

Fibras libriformes poligonales distribuidas irregularmente y presencia eventual de Fibrotraqueidas.

Parénquima axial en finas bandas de una sola célula y paratraqueal difuso con contenidos carmelitosos

Radios no estratificados, débilmente heterogéneos con 2 a 4 células de ancho



10.-YAITÍ



Nombre científico: *Gymnanthes lucida Sw.*

Familia botánica: Euphorbiaceae

Nombres comunes: Yaití

Distribución geográfica: presente en toda Cuba e Isla de Pinos, Haití, Bahamas América continental en montes secos, mogotes y todo tipo de suelos.

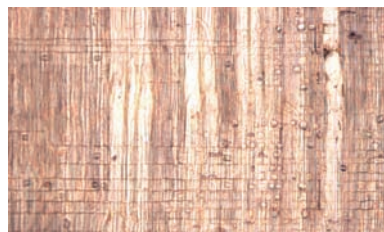
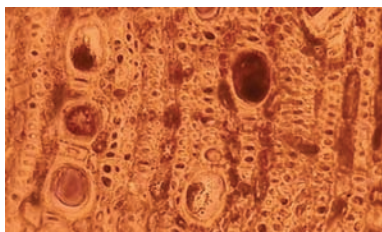
Descripción microscópica:

Porosidad difusa. Poros solitarios redondos y grupos radiales muy frecuentes de 2-8 células. placa perforada simple, punteaduras intervasculares alternas ovales.

Fibras libriformes septadas, de forma poligonal con tendencia a distribución radial en sección transversal

Parénquima axial con bandas irregulares de pocas células y difuso.

Radios leñosos no estratificados, uniseriados, heterogéneos con células erectas y procumbentes.



11.-YANA



Familia botánica: *Combretaceae*

Nombres comunes: Yana

Distribución geográfica: En toda Cuba e Isla de la Juventud, América y África tropical en manglares, en suelos salobres no fangosos.

Descripción microscópica:

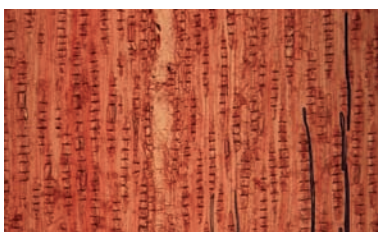
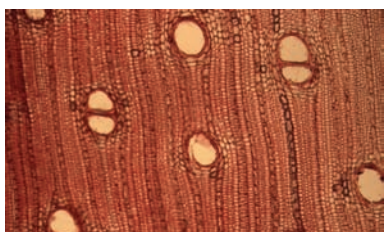
Porosidad difusa. Poros mayormente solitarios ovales, grupos radiales de 2-5 células y conglomerados de hasta 8 células; Placa perforada simple, punteaduras ornadas alternas

Fibras libriformes poligonales a rectangulares con distribución débilmente radial

Parénquima axial paratraqueal aliforme y confluyente

Radios no estratificados, uniseriados, homogéneos a débilmente heterogéneos

Presencia de cristales romboidales en parénquima axial y radial, fundamentalmente en esos últimos.



Glosario de los principales términos usados en las descripciones de las maderas

Anillos de crecimiento: Cambio estructural abrupto en los límites de los tejidos de la madera, que incluye, generalmente, un cambio en el grosor de la pared celular de la fibra, el diámetro radial de la fibra, las traqueidas o de los vasos en dependencia del tipo de madera.

Células cristalíferas: Células separadas de parénquima axial o células de parénquima de radio divididas en compartimientos por paredes celulares delgadas a gruesas.

Cristales: Formaciones cristalinas que se presentan en algunas maderas, generalmente en las células del parénquima axial y radial aunque también pueden estar acompañando a las tílides en el interior de los vasos y ocasionalmente en fibras. Particularmente, los pequeños son detectados más fácilmente con luz polarizada.

Depósitos: Incluye una amplia variedad de compuestos químicos orgánicos e inorgánicos, los cuales son de diferentes colores (blanco, amarillo, rojizo, café, negro, etc.) que se depositan en las células (vasos, radios, etc.).

Duramen: Parte interna sin actividad fisiológica del tronco de una madera adulta.

Elementos vasculares: Células con extremos perforados que se superponen para dar lugar a los conductos por donde asciende la savia bruta en

la madera.

Estructura estratificada: Células ordenadas en hileras o series horizontales cuando son observadas en la superficie tangencial. Pueden ser radios, vasos, parénquima axial y fibras.

Fibras, fibras libriformes: Tipo de células alargadas en sentido axial, con extremos imperforados que tiene función de sostén.

Fibrotraqueidas: tipo de células alargadas del tipo de las fibras pero que poseen punteaduras muy visibles y abundantes

Fibras septadas: Fibras de paredes transversales delgadas y sin punteaduras.

Parénquima: Células de paredes generalmente finas, con función de reserva de nutrientes en la madera. Pueden contener sustancias coloreadas, cristales, y otras en su interior, fundamentalmente en el duramen.

Parénquima axial: Cuando se dispone en dirección axial.

Parénquima radial: Formando los radios medulares.

Placas de perforación: Extremos perforados de los elementos vasculares.

Poros: Elementos vasculares observados en sección transversal. También se denominan vasos.

Porosidad anular: Madera en la cual los vasos en la madera temprana son distintamente más largos que los correspondientes a la madera tardía en los mismos anillos de crecimiento, y forman una zona (anillo) bien definido en la cual existe una transición abrupta hacia la madera tardía del mismo anillo

de crecimiento.

Porosidad difusa: Madera en la cual los vasos tienen más o menos el mismo diámetro a través del anillo de crecimiento.

Porosidad semianular: Madera en la cual los vasos de la madera temprana son más largos que los correspondientes a la madera tardía del anillo de crecimiento previo, pero en el cual el diámetro de los vasos tiende a disminuir gradualmente en el intermedio de la madera tardía del mismo anillo de crecimiento.

Punteaduras: Discontinuidades de la pared celular.

Punteaduras intervasculares: Cuando están en contacto entre dos elementos vasculares.

Punteaduras intervasculares ornamentadas: Punteaduras con la cavidad y/o apertura total o parcialmente alineada con proyecciones desde la pared celular secundaria.

Radios leñosos: Células generalmente del parénquima que se agrupan y se disponen en forma perpendicular al tronco siguiendo la dirección de un radio de la circunferencia.

Tílides: Crecimientos de un radio adyacente o célula de parénquima axial a través de una punteadura mutua para el interior de un vaso, bloqueando parcial o completamente el lumen del vaso, y de ocurrencia común (excepto en albura exterior).

Tílides esclerotizadas: Tílides con paredes lignificadas muy gruesas, en láminas múltiples.

Vasos: Elementos conductores de la

Bibliografía

madera (poros, elementos vasculares).

ACOSTA A. y col (1986): *Ciencia de la Madera*. Ministerio de Educación Superior, pp: 12-50, La Habana.

BISSE, J (1988) : *Arboles de Cuba*. Edic. Cient.-Técnica, 384 p., La Habana.

CARRERAS, Raquel y Miguel A. VALES (1986): *Atlas anatómico de Maderas de Cuba I*. Acad. de Ciencias de Cuba, 79 p., La Habana.

CARRERAS, Raquel (1988): "Caracteres anatómicos de especies típicas de manglares: consideraciones ecológicas". *Rev. Forestal Baracoa*, V 18,

no.1, pp: 7 - 16.

(1992): *Informe técnico sobre la identificación de las maderas de objetos procedentes del sitio arqueológico Los Buchillones*. Instituto de investigaciones forestales, La Habana, Cuba.

(2001): *Informe sobre los análisis realizados a muestras de maderas procedentes del sitio arqueológico de Buchillones*. Consejo Nacional de Patrimonio, la Habana, Cuba.

CARRERAS, Raquel y Roger DECHAMPS (1995): "Anatomía de la madera de 157 especies forestales que crecen en Cuba y sus usos tecnológicos, históricos y culturales". *Sciences économiques. Ter-vuren*, Vol. 9, tomo 1, 120 p.; tomo 2 (Láminas).

DEL RISCO, Enrique (1995): *Los bosques de Cuba, su historia y características*. Editorial Pinos nuevos, 96p., Cuba.

FORS, A. (1965): *Maderas Cubanas*. INRA, , 163 p., La Habana.

GRAY, R. and W. COTÉ (1974): "SEM/EDXA as a diagnostic tool for wood and its inclusions". *LAWA Bull* (3).pp: 6 - 11.

HERRERA FRITOT, R. (1940): "Un nuevo Dujo de la colección del museo antropológico Montané de la U.H.". Descripción y estudio comparativo en *Rev. Arqueológica*, Vol. 2 (4) pp 26-31. La Habana.

- HESS, R. (1950): "Classification of wood parenchyma in dicotyledons". *Trop. Woods* 96.pp: 1-20.
- IAWA (1957): "Committee on the Nomenclature. Multilingual glossary of terms used in Wood anatomy". *Trop. Woods* 107.pp:1 - 36, 3, en JANE, F.W (1970): *The structure of wood*. Adams Charles Block, 478p, London.
- LEÓN, Hno (1946): *Flora de Cuba contribución*. Obras al Museo de Ciencias Naturales. Col La Salle, 1 (8) 441, La Habana.
- LÓPEZ DE VELASCO, Juan (1571): *geografía y descripción universal de las indias*, en RODRÍGUEZ DOMORIZI, E (1970): *Relaciones Geográficas de Santo Domingo*, Sociedad Dominicana de Geografía, Vol. I, Santo Domingo.
- MARIE VICTORIN, F y Hno LEÓN (s/f): *Itinéraires botaniques dans l'île de Cuba*, cont. Insti. Botanique Montreal (41):496
- MATOS, E (1972): Breve historia de los montes de Cuba.(inedito) 47 pp.
- METCALFE, R et L. CHALK (1974): *Anatomy of Dicotyledons*. Oxford. Claredon Press. 174p.
- ROIG, J.T. (1984): "Comparación de la Flora de Cuba con la de otros países" en *Compendio de las obras de Juan Tomás Roig*, tomo III. 2da parte, p: 16-18, La Habana.
- TABÍO, E. y Estrella REY (1979): *Prehistoria de Cuba*. Ed. Ciencias Sociales, 234p, La Habana.

Mónica Gudemos
Arqueomusicología
Universidad Nacional de Córdoba,
Argentina

Trompetas andinas prehispánicas: tradiciones constructivas y relaciones de poder

Pre-hispanic andean trumpets:
constructive traditions and
relations of power

Resumen

Este artículo trata sobre las técnicas desarrolladas en el Mundo Andino prehispánico para la construcción de trompetas naturales y la función social de estos instrumentos como emblemas de poder.

Palabras clave: trompetas andinas prehispánicas, Arqueomusicología.

Abstract

This paper focuses on the techniques developed in the pre-Hispanic Andean World for the construction of natural trumpets and the social function of these instruments as power emblems.

Keywords: Pre-Hispanic Andean trumpets, Archaeomusicology.

I. Introducción

“85. Checa cunapas conchapas mayquin runapas chay caracoltaca atallintacmi llamayocuna.”¹

“100. Llamantapas ymanam pariaca-caman campanillayocta chaymata sarçilloyuqta aparcan chay yna

101. chaysi tucocynin runacuna chaucallamanpas curri ñisca tambosica orcomanpas ric carcancu çapampi caulla mancunamanpas

102. chay pacha cay caullamacunaman rispapas chay caracol ñiscanchicta huacachispa pucupayaspa ric carcancu

103. chaypammi çapampi runacunapas huaquinin taricnincunaca cay caracol ñiscanchicta atallircancu.”²

El instrumento musical más significativo en el Mundo Andino prehispánico, en cuanto a denotación de poder se refiere, fue la trompeta. Según los relatos míticos que autorizaban la función de este instrumento como elemento emblemático, ya en épocas tempranas del pastoreo andino los propietarios de llamas ostentaban su situación social llevando en sus manos *buanapayas* (trompetas de caracol) como símbolo de riqueza y poder³.

Desde el punto de vista musicológico, las trompetas andinas prehispánicas constituyen un grupo organológico sumamente interesante, especialmente para el análisis de las técnicas desarrolladas en la construcción de objetos destinados a la producción sonora. Algunos complejos culturales determinaron importantes sistemas de laboreo de los materiales que, en sí mismos, son considerados un bien de poder y riqueza, ya que sólo pudieron concebirse en estructuras sociales que permitieron tanto la formación de una mano de obra especializada y, por cierto, la existencia de una demanda exigente en niveles de calidad, como así también afrontar el elevado costo económico y social que conlleva sostener una producción de avanzada tecnología.

En anteriores trabajos demostramos la existencia de sistemas prehispánicos primordialmente diseñados para la construcción y afinación de aerófonos, específicamente de flautas óseas longitudinales de la costa Central de Perú⁴ y de flautas antropomorfas multifónicas ecuatorianas de tradición Bahía⁵; aquí intentamos lo propio con respecto a las

trompetas naturales y lo hacemos a través del estudio organológico de ejemplares pertenecientes a diferentes culturas andinas especialmente seleccionados y del análisis acústico de su producción sonora, considerando, asimismo, la función social que tuvieron.

Por razones de espacio presentamos aquí sólo parte de nuestro trabajo. No tratamos en este artículo todos los tipos de trompetas registrados en nuestra investigación, sino sólo aquellos que nos han permitido plantear en una primera instancia las problemáticas suscitadas a partir de su análisis.

II. Material

Los aerófonos aquí analizados fueron seleccionados como referentes materiales de las tradiciones constructivas andinas que, por su interesante desarrollo, merecen especial atención. La selección respondió a criterios formales puntuales, que se detallarán al tratar cada caso en particular. Reiteramos que las trompetas estudiadas son sólo parte de uno de los conjuntos organológicos más ricos en lo que a la adaptación acústica de los materiales se refiere.

Los ejemplares seleccionados pertenecen a las colecciones de los museos según la tabla superior.

Tratamos, igualmente, otros ejemplares con características distintivas, cuyos datos fueron extraídos de fuentes bibliográficas especializadas. En el año 2001 publicamos un estudio por enfrentamiento comparativo de las trompetas de cerámica Moche en forma de caracol que analizaremos más adelante⁵. No reiteramos aquí ese estudio en detalle, sino sólo aquellos datos necesarios para la comprensión de las consideraciones de orden técnico y estético efectuadas.

III. Metodología de trabajo

Para el presente trabajo se llevaron a cabo las siguientes actividades:

Estudio acústico-organológico

Análisis de cuerpos acústicos, embocaduras y pabellones. Análisis de calidad sonora y espectros de sonido (material auxiliar de análisis: micrófonos AKG c1000.

¹ “85. / También es cierto que / cualquier hombre de los checa o de los concha que lleva en sus manos [uno de] estos caracoles es un propietario de llamas” (*Manuscrito de Huarochirí* [ca. 1598-1608], Capítulo 24. Taylor 1987: 378-379).

² “100. Llevaban a sus llamas adornadas con campanillas y con zarcillos, como lo hacían cuando las llevaban a Pariacaca 101. / Se dice que / todos iban a Chaucalla y al cerro de los Tambosica llamado Curi, cada uno donde sus caullamas 102. Cuando éstos iban a sus caullamas, hacían resonar sus caracoles soplándolos 103. / Sabemos que, / por ese motivo, cada uno de [estos] hombres y también las otras personas que los encontraban [por el camino] llevaban estos caracoles en sus manos” (*Manuscrito de Huarochirí* [ca. 1598-1608], Capítulo 24. Taylor 1987: 382-383).

³ Véase anteriores notas al pie.

⁴ Gudemos y Catalano, 2009.

⁵ Gudemos, 2001c.

Institución	Lugar	Abreviatura
Ethnologisches Museum	Berlín, Alemania	[EM]
Museo de América	Madrid, España	[MAM]
Museo R. P. Gustavo Le Paige S. J.	San Pedro de Atacama, Chile	[MGLP]
Museo Adán Quiroga	Catamarca, Argentina	[MAQ]
Museo Dr. Eduardo Casanova	Jujuy, Argentina	[MDEC]
Museum für Völkerkunde	Munich, Alemania	[MVM]

Tabla de museos

Software de grabación Adobe Audition 1.5. Los esquemas espectrales que ilustran este artículo fueron realizados con Adobe Audition 1.5 y Spear para los componentes armónicos y editados en Microsoft Paint). La digitalización de sonido fue realizada por Gabriela Yaya y los análisis acústicos estuvieron a cargo de Gustavo Alcaraz⁶.

Estudio morfológico por enfrentamiento comparativo

En el caso específico de las trompetas Moche de cerámica en forma de caracol, se procedió al estudio de sus rasgos formales, comparándolos con los de las conchas marinas utilizadas por los complejos culturales andinos como trompetas naturales.

Análisis de laboratorio

Se tomaron placas radiográficas de los ejemplares de cerámica, cuyas características formales se consideraron significativas. Las radiografías de los ejemplares VA 18.512 [EM], VA 18.514 [EM] y VA 49.801 [EM] fueron proporcionadas por el Ethnologisches Museum de Berlín. Los ejemplares N.º 1.413 [MAM], N.º 8.400 [MAM] y N.º 8.405 [MAM] fueron radiografiados en los laboratorios del Museo de América de Madrid, al igual que las conchas de gasterópodos marinos cedidas para este estudio por el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid [MCNM]. Se utilizó en este último caso un sistema de Rayos X móvil, de potencial constante, Modelo Phillips MG 161L.

Las placas se tomaron con foco fino (6 mA), con tensión y tiempo de exposición en función del volumen y el espesor de la pieza.

Estudios de contexto

Para indagar acerca de la función social de estos instrumentos musicales en el Mundo Andino prehispánico se procedió al estudio de contextos de hallazgo, iconografías decorativas y fuentes históricas. Los detalles se especifican oportunamente en el transcurso de este trabajo.

IV. Generalidades

Clasificación taxonómica

Los instrumentos musicales aquí analizados se clasifican en "Aerófonos: trompetas naturales", taxonomía básica 423.1⁷. En estos instrumentos musicales el sonido se produce cuando la columna de aire, contenida en el interior del tubo acústico, entra en vibración al propagarse la oscilación producida por la vibración de los labios del músico, que sopla por el orificio de embocadura. Dicha oscilación se propaga a través del tubo para salir amplificada por la abertura o pabellón. Los ejemplares que aquí se tratan son "naturales", esto es, sin mecanismos para modificar la altura del sonido. Sin embargo, la habilidad del trompetero permite la producción de tonos diversos mediante presiones de labios e intensidades de soplo⁸.

Como dato de interés, presentamos en el Apéndice 8 el análisis de sonido de una de las dos posibles trompetas líticas con perforaciones, que permiten variar la altura de los sonidos. Estos ejemplares s/n [MAQ], procedentes del Noroeste Argentino (figs. 35 B, C), probablemente del período de Integración Regional, son los únicos en su tipo entre los estudiados por nosotros hasta ahora.

⁶ Los registros de la producción sonora de las trompetas seleccionadas para el estudio acústico fueron realizados por la autora conjuntamente con el registro filmico. A partir de estos registros se realizaron las digitalizaciones y análisis de sonido.

⁷ "423 Trumpets: the air stream passes through the player's vibrating lips, so gaining intermittent access to the air column which is to be made to vibrate. 423.1 Natural trumpets: without extra devices to alter pitch" (Grove Dictionary, 1995: 211). Véase, también, Hornbostel y Sachs 1914: 589.

⁸ Véase Recuero López, 1995, tema 12: 12.5.

En trabajos anteriores tratamos *in extenso* este tema⁹, aquí sólo corroboramos lo dicho a través del análisis presentado en el Apéndice mencionado.

Entre los ejemplares registrados se distinguen tres subgrupos:

De concha marina

Se consideran dentro de este subgrupo las trompetas construidas con conchas marinas, así como las de cerámica en forma de caracol, cuya morfología general, interna y externa, responde a los lineamientos formales de sus referentes naturales. Clasificación taxonómica: 423.111 = Trompetas naturales de concha con abertura de soplo terminal¹⁰.

Longitudinales rectas

En esta categoría se agrupan las trompetas tubulares rectas, cuya abertura de soplo o embocadura se halla en uno de los extremos, en el mismo eje del cuerpo acústico. Clasificación taxonómica: 423.121.1 = Trompetas naturales, longitudinales.

Longitudinales curvas

Se denominan así las trompetas tubulares, longitudinales, con el cuerpo enroscado o doblado en forma de codo. Clasificación taxonómica: 423.121.2 = Trompetas naturales, longitudinales, con tubo doblado o "acodado", denominadas también "trompas longitudinales".

En este estudio no seguimos estrictamente el orden arriba descrito para la presentación de las trompetas, porque atendimos preferentemente su contexto cultural.

Embocaduras

En nuestra investigación registramos trompetas cuyas embocaduras son sólo un orificio con el diámetro del cuerpo acústico en ese extremo, sin artificios constructivos especiales, y ejemplares con embocaduras que consideramos verdaderas boquillas, fijamente incorporadas al cuerpo acústico. Por la importancia que las embocaduras tienen en el análisis de las técnicas constructivas desarrolladas por los andinos, dedicamos en este estudio especial atención a su tratamiento.



Apéndice 1. Trompeta de concha (*Strombus galeatus*) VA 13.064 [EM]. Fotografías MG.

V. Desarrollo

Técnicas constructivas

a) Trompetas de conchas marinas y trompetas de cerámica en forma de caracol

Para adaptar la cavidad en espiral de diámetro creciente de las conchas marinas como tubo acústico de trompeta (fig. 3 a, b y Apéndice 1), es necesario seccionar el ápice para el orificio de embocadura¹¹. Algunos ejemplares Moche de concha, por ejemplo, poseen una cavidad globular a modo de "boquilla", modelada con sustancias resinosas en torno al agujero resultante del corte del ápice o, en su lugar, una

⁹ Gudemos, 1998a y 2001a.

¹⁰ Aquí tratamos sólo las trompetas de concha con abertura de soplo terminal, por ser éstas las que alcanzaron mayor difusión en la Región Andina.

¹¹ Recuérdese que aquí tratamos sólo las trompetas de concha con abertura de soplo terminal, no traveseras (con orificio de embocadura lateral).

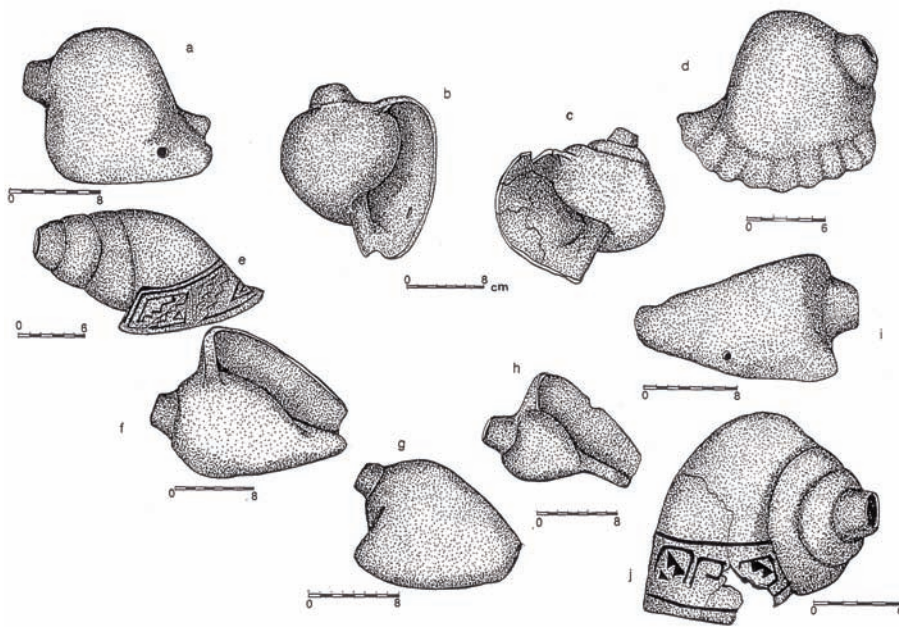


Figura 1. Trompetas Moche de cerámica en forma de caracol. a-b: VA 47.961 [EM]; c-j: VA 49.801 [EM]; d: VA 13.067 [EM]; e: N.º 1.413 [MAM]; f-g: VA 18.511 [EM]; h: VA 18.512 [EM]; i: VA 66.994 [EM]. Dibujos MG.

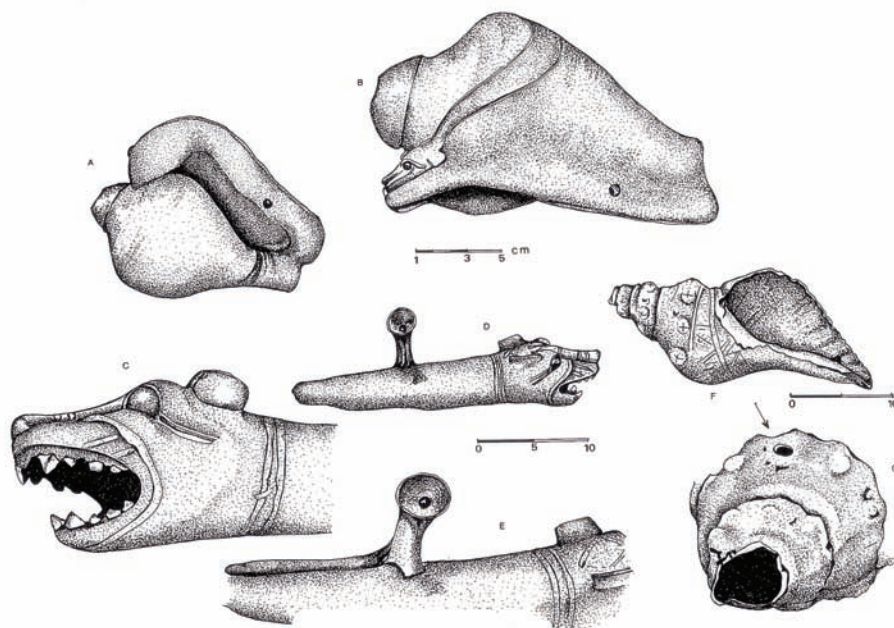


Figura 2. A-B: trompeta de cerámica Moche en forma de caracol D 255 [MVM]; C-D-E: trompeta de cerámica longitudinal curva (de rosca) Moche G 939 [MVM]; F-G: trompeta de concha Moche G 3.199 [MVM]. Dibujos MG.

boquilla metálica adherida¹². Estos artificios constructivos, además de evitar un filo cortante para los labios, pone en evidencia la búsqueda de mejoras organológicas por parte de los músicos prehispánicos. Tal vez éste haya sido el caso de la trompeta Moche G 3.199 [MVM]¹³ construida con una concha de *Pleuroploca princeps*, procedente de Piura, que mostramos en la figura 2 (f, g [detalle de embocadura]). Así lo indicarían los restos de sustancias resinosa en torno a la perforación de su ápice¹⁴. Pero es necesario advertir que no todo objeto semejante fue trompeta.

En efecto, en el Ethnologisches Museum de Berlín, por ejemplo, registramos conchas de la familia *Fasciolaridae* como la arriba descrita, procedentes de Ica (Costa Sur de Perú)¹⁵, algunas de las cuales presentan el ápice seccionado y el borde del orificio resultante cubierto con restos de una sustancia resinosa. Según nuestras observaciones, estas conchas habrían sido utilizadas como receptáculos o como objetos propios de la parafernalia emblemática, sin función acústica específica¹⁶. Entre ellos, el ejemplar identificado como trompeta VA 45.026 [EM] se adaptó, o tal vez se re-adaptó en el caso de que haya sido originalmente una trompeta, como receptáculo. En su interior aún conserva pelo impregnado con restos de una sustancia resinosa que, aparentemente, obturó la abertura natural de la concha. Por su parte, el ejemplar VA 45.025 [EM] (identificado en su ficha de inventario como trompeta con boquilla de cobre) posee un pequeño tubo de cobre inserto en el orificio resultante del corte del ápice no apto organológicamente como "boquilla". Tal vez, si la concha se utilizó como receptáculo, el pequeño tubo metálico fue un vertedor o simplemente un adorno. Es posible que el ejemplar G 3.199 [MVM] haya sido también un receptáculo, pero su interior limpio y aún acústicamente funcional nos permite considerar su utilización como trompeta.

Como vemos, cada objeto requiere consideraciones específicas.

Una de las tecnologías más notables desarrolladas en el Mundo Andino precolombino para la construcción de aerófonos perteneció al complejo cultural Moche (Apéndice 2). Dicha

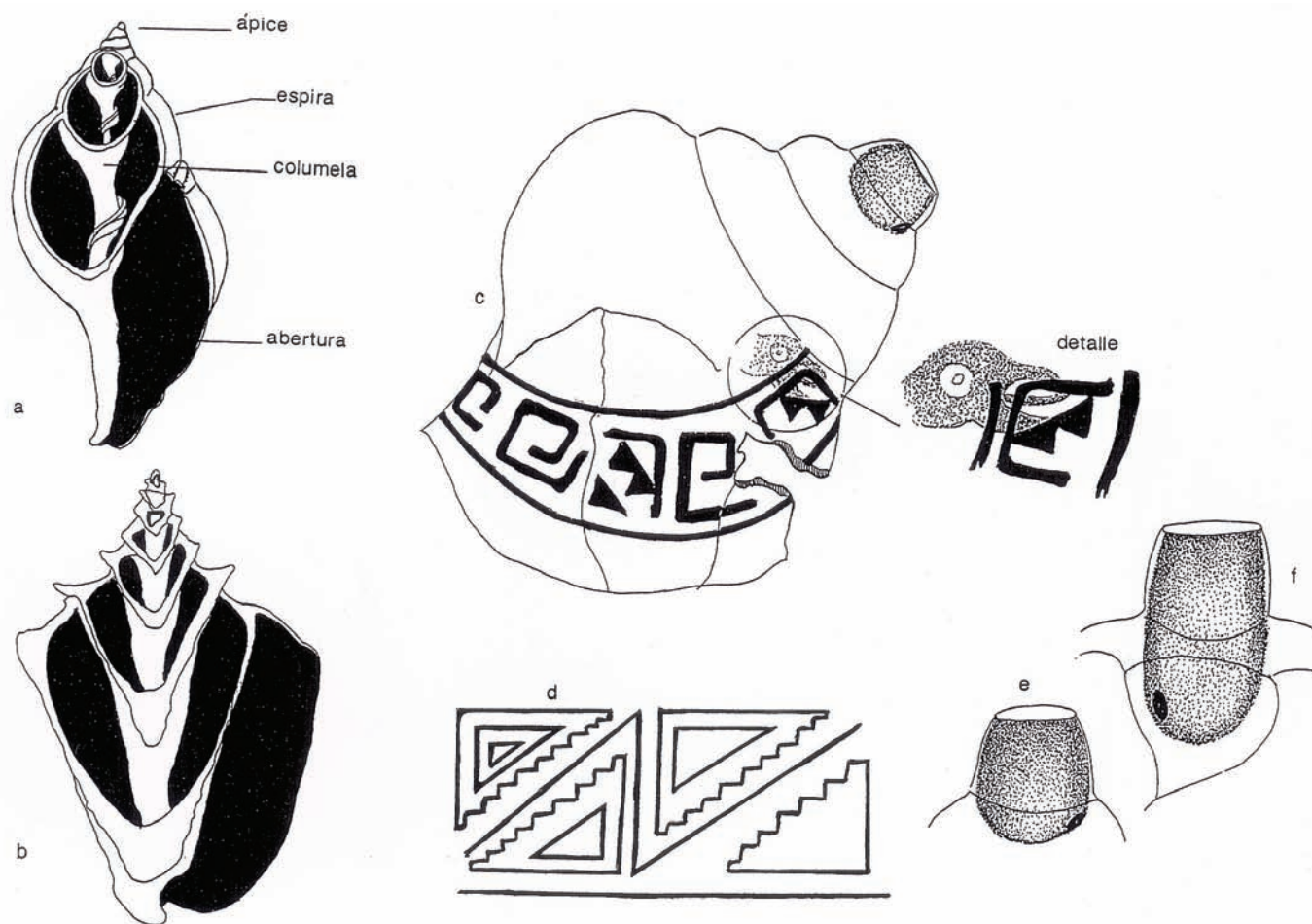


Figura 3. a: sección de corte de una concha de gasterópodo marino univalvo; b: sección de corte de una concha de la familia *Strombidae*; c-d: detalle de las guardas decorativas de los ejemplares VA 49.801 [EM] y N.º 1.413 [MAM], respectivamente; e-f: embocaduras de los ejemplares VA 49.801 [EM] y VA 18.512 [EM], respectivamente. Dibujos MG.

tecnología alcanzó niveles importantes en el período de apogeo de la cultura (100-500 d.C.), niveles que sin duda se sustentaron en un prolongado e intenso proceso de materialización técnica de principios acústicos concebidos con claridad. Como bien observa Sánchez Montañés (1986: 125), el arte Moche no representó un fenómeno aislado en la Costa Norte de Perú. Aparentemente, la impronta estilística Vicús (280 a.C.-655 d.C.) relacionó culturalmente el arte Moche con las fuertes tradiciones técnicas y estéticas Chavín y Chorrera, desarrolladas en el milenio anterior a nuestra era. Tanto las técnicas Moche como los principios acústicos y musicales que las promovieron se habrían difundido, principalmente por la Costa, hacia el sur. Sus sistemas constructivos fueron conocidos por otras tradiciones musica-

les centroandinas, que los incorporaron y reformularon según patrones estéticos propios.

Las trompetas de cerámica en forma de caracol constituyen un claro ejemplo de la tradición constructiva Moche. No obstante las variedades formales observadas, la estructura de estas trompetas (figs. 1, 2 a, b y 3 c) presenta una complejidad similar a la de sus referentes naturales, pero con ciertas “mejoras” organológicamente muy interesantes que ponen en evidencia no sólo un excelente manejo técnico, sino también y principalmente la intención de obtener una buena calidad de sonido. Las embocaduras, por ejemplo, que en algunos casos son verdaderas boquillas (figs. 3 e, f y 4), permiten una mejor y más cómoda vibración de los labios, al tiempo que dirigen correctamente

¹² Véase ejemplos en Larco Hoyle (2001: 171-172, fig. 180) y Morris y von Hagen (1993: 204).

¹³ Los estudios en el Museum für Völkerkunde München se llevaron a cabo con fondos del Deutscher Akademischer Austauschdienst (Gudemos, 2003a).

¹⁴ Este ejemplar posee asimismo restos de una sustancia adhesiva, resinosa, en los intersticios naturales de la concha marina como así también en las depresiones y perforaciones talladas (flecha), en las que seguramente se aplicaron piezas decorativas.

¹⁵ Ejemplares VA 45.009, VA 45.010, VA 45.014, VA 45.020, VA 45.021, VA 45.025, VA 45.026 y VA 45.027 [EM]. Los estudios en el Ethnologisches Museum de Berlín se realizaron con fondos del Deutscher Akademischer Austauschdienst (Gudemos, 1997 y 2003a).

¹⁶ Algunas de estas conchas aún conservan trocitos de cuerda adheridos al orificio de suspensión practicado en el borde de la abertura natural.



Figura 4. Trompeta Moche de cerámica en forma de caracol VA 13.067 [EM], detalle de embocadura. Fotografía MG.



Figura 5. Imagen radiográfica de la trompeta de cerámica VA 49.801 [EM]. Fotografía gentileza del EM.



Figura 6. Imagen radiográfica de la trompeta de cerámica VA 18.512 [EM]. Fotografía gentileza del EM.

la corriente intermitente hacia el tubo acústico espiralado a través de un orificio en el lateral de su base.

Las trompetas de cerámica aquí estudiadas fueron en su mayoría modeladas y sometidas a una cuidada cocción oxidante, lo que confirió a la pasta un color rojizo uniforme. Las pérdidas de material sufridas por algunos ejemplares permitieron observar pastas cerámicas compactas, homogéneas, con desgrasantes finos que no perjudicaron la regularidad de la superficie. Las placas radiográficas de los ejemplares VA 49.801 [EM], de Pachacámac, y VA 18.512 [EM], de Chimbote (figs. 5 y 6, respectivamente) permiten observar los lineamientos de su estructura interna¹⁷.

Para analizar los procedimientos de construcción, fabricamos en los laboratorios del Museo de América de Madrid un modelo semejante con los datos obtenidos de las radiografías de ejemplares completos, de las fotografías de fragmentos y de los dibujos técnicos que se efectuaron durante los registros. Específicamente se reprodujo el ejemplar VA 49.801 [EM]. En los aerófonos es necesario cuidar las características formales del tubo acústico, puesto que de ello dependerá la calidad de sonido que se obtenga. Un tubo en espiral como el de estas trompetas no es fácil de modelar, por ello y para evitar deformaciones durante el proceso, modelamos en primer término un “pilar” a modo de eje, como la *columela* de las conchas marinas, y posteriormente, en torno a él, el conducto en espiral con diámetro creciente. A juzgar por las imágenes radiográficas, éste habría sido el procedimiento seguido por los constructores prehispánicos. El “pilar” estructural se observa con claridad en el ejemplar peruano de excepcional calidad N.º 1.413 [MAM] (fig. 7), salvo que éste habría sido moldeado.

La construcción de estos instrumentos musicales finalizaba generalmente con la aplicación de engobes cuidadosamente pulidos. Algunos ejemplares presentan un acabado estético de singular belleza, con decoraciones pintadas en tonos beige y pardo-rojizos. Las trompetas VA 49.801 [EM] y N.º 1.413 [MAM] poseen una guarda decorativa de motivos escalonados, pintada en el borde del pabellón, que acentuaría la función denotativa de estas trompetas (fig. 3 c, d). Ejemplares como el que presentamos en la figura

2 a, b (D 255 [MVM]) poseen incluso figuras decorativas en relieve. La significativa decoración de esta *huayllaquepa* Moche contribuye sin duda a su poder simbólico: una serpiente felinizada que, “saliendo” del pabellón, se “enfrenta cara a cara” con el músico durante la insuflación. En este ejemplar, así como en los identificados VA 47.961 [EM] de Trujillo (fig. 1 a, b), VA 66.994 [EM] (fig. 1 i) y N.º 1.413 [MAM] (figs. 1 e y 7), se perforó un orificio cerca del borde de la abertura (pabellón) para pasar por él el cordón de suspensión.

Estos orificios, como los perforados en las trompetas de concha (Apéndice 1), ocasionaron muchas veces la fractura de la pared de la abertura, al no soportar ésta el peso de la estructura general del cuerpo del instrumento. La pérdida de material sufrida por la trompeta de Pachacámac VA 49.801 [EM] (fig. 1 c, j) es también evidencia de ello.

Embocaduras

Las embocaduras constituyen una característica organológica notable de estos aerófonos (figs. 3 e, ejemplar VA 49.801 [EM]; 3 f, ejemplar VA 18.512 [EM] y 4, ejemplar VA 13.067 [EM]). Fueron modeladas como boquillas conectadas al tubo acústico por un orificio dispuesto en un lateral de la base de la cavidad globular, facilitando así la propagación de la oscilación producida por la vibración de los labios hacia el interior de dicho tubo. Por su calidad constructiva y por los datos que arrojan las imágenes radiográficas, pensamos que estas “embocaduras-boquillas” se construyeron por separado, antes de su adaptación definitiva a la estructura general de la pieza, o bien antes del modelado del conducto espiralado en torno al eje, como en el caso de las trompetas VA 49.801 [EM] y VA 18.512 [EM]¹⁸. Una vez asegurado el cuerpo de la embocadura, su adaptación definitiva se completaba con un pequeño proceso constructivo que es prueba suficiente de la búsqueda de una excelente calidad de sonido.

En efecto, ese proceso consistía en acanalar la pared de la “columna-eje” de la trompeta en torno al orificio inferior de la embocadura, para que ningún excedente de material o perfil sobresaliente obstaculice, durante la insuflación, una correcta propagación de la intermi-

¹⁷ Según Cuesta Domingo, a partir de la denominada Fase III de la cerámica Moche, coincidente con la época auge de la cultura, se pone de manifiesto un gran dominio de

tencia al interior del conducto tubular, lo que sin duda es de gran importancia acústica. Esto puede verse claramente en las radiografías de las trompetas VA 49.801 [EM] y VA 18.512 [EM] (figs. 5 y 6, respectivamente), más precisamente en la primera de ellas, donde se observa el acanalado vertical de la pared de la “columna-eje”, justo debajo de la sombra correspondiente al orificio de la base de la embocadura. Esta depresión se produciría con un objeto longitudinal que se insertaba por el mismo orificio; un objeto que dejó también su impronta en el interior de la “embocadura-boquilla” de la trompeta VA 18.512 [EM] (véase detalles en fig. 8).

Strombusförmig¹⁹

Aunque generalmente la estructura externa de estos aerófonos de soplo es la reproducción aproximada de una concha de gasterópodo marino, principalmente de la familia *Strombidae* y en particular de la especie *Strombus galeatus*, hemos registrado una interesante variedad de formas, tanto externas como internas, que respondería a la búsqueda de organologías acústicamente más aptas. Hasta ahora registramos trompetas andinas construidas principalmente con conchas de *Strombus galeatus*, *Strombus peruvianus*, *Malea ringens* y *Pleuroploca princeps*. Registramos asimismo trompetas construidas con conchas de *Strombus gigas* y *Strombus costatus*, pertenecientes a colecciones particulares. No obstante, aún persiste la duda respecto a la veracidad de los datos de procedencia y antigüedad de estas últimas, por lo que mantenemos nuestras reservas en el momento de utilizarlas como elementos de constatación.

En términos generales, el área de distribución de los gasterópodos marinos *Strombus galeatus*, *Strombus peruvianus*, *Malea ringens* y *Pleuroploca princeps* (figs. 9, 10, 11 y 13) se extiende, por la costa del Pacífico, aproximadamente desde el Golfo de California hasta Perú. La concha de *Strombus galeatus*, la más empleada en el Área Andina Centro-Suoriental como cuerpo acústico de trompeta, es muy resistente y alcanza, desde el ápice al borde del canal sifonal, 223 mm. de altura²⁰. Ya demostramos en trabajos anteriores²¹ que la semejanza de las trompetas de cerámica Moche con las conchas

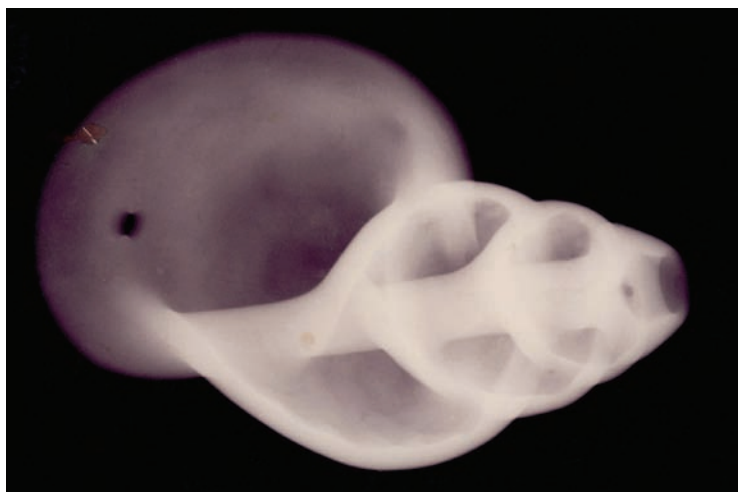


Figura 7. Imagen radiográfica de la trompeta de cerámica N.º 1.413 [MAM]. Fotografía gentileza MAM.

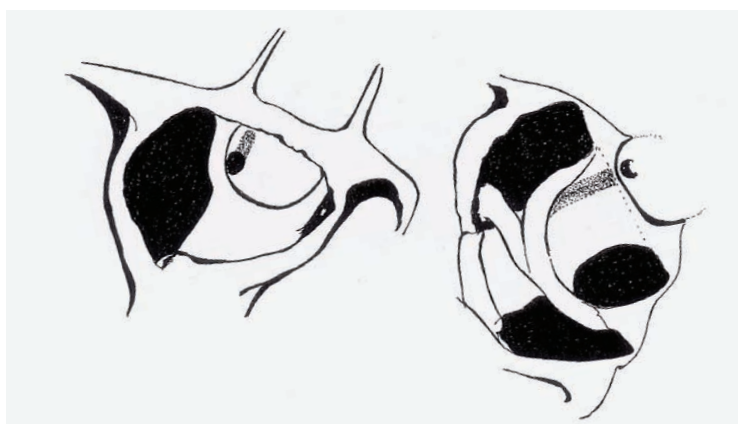


Figura 8. Trompetas VA 49.801 [EM] y VA 18.512 [EM], detalles constructivos. Dibujos MG.

de *Strombus galeatus* es sólo externamente aparente, como en el caso de los ejemplares dibujados en la figura 1 a, d. Las imágenes radiográficas de las trompetas VA 49.801 [EM] y N.º 1.413 [MAM] (figs. 5 y 7, respectivamente) muestran un conducto en espiral diferente al de una concha de *Strombidae* (fig. 3 b), en particular de una concha de *Strombus galeatus*, como vemos en la figura 16. Por cierto y en términos generales, reproducir en cerámica un conducto como el de estos gasterópodos es más difícil. Un claro ejemplo es el ejemplar de Chimbote VA 18.512 [EM] (fig. 6), cuya estructura interna se aproxima a la de una concha de *Strombidae*, pero en este caso el tubo acústico es de una sola vuelta.

Si bien las angulosidades naturales

de las materias primas. “En la composición de la cerámica se utiliza material fino, escogido cuidadosamente y seleccionado para obtener paredes finas y sólidas. La técnica es dominada con absoluta seguridad. Del mismo modo la textura será fina y el engobe también fino y pulido; y la confección mediante moldes bivalvos” (Cuesta Domingo, 1980: 77-78). Estéticamente, los principios constructivos de esta fase se continuarían en la Fase IV, observándose en la iconografía decorativa la incorporación de los conceptos de tiempo y espacio en unidades dinámicas complejas (Cuesta Domingo, 1980: 79).

¹⁸ Gudemos, 2001c: 104.

¹⁹ En forma de concha de *Strombus*.

²⁰ Oliver, 1975: 68; Walls, 1980: 24 y Eisenberg, 1989: 53, entre otros.

²¹ Gudemos, 2001 a, c.



Figura 9. Concha de *Strombus galeatus* [MCNM]. Fotografía gentileza MAM.



Figura 10. Concha de *Strombus galeatus* [MCNM]. Fotografía gentileza MAM.

internas de estas conchas no perjudican la producción de un buen sonido, éste no es tan pleno ni mejor amplificado, como aquel factible de producir con la trompeta N.º 1.413 [MAM], por ejemplo, con cuerpo acústico tubular de sección circular de diámetro regularmente creciente y abertura acampanada de borde evertido²². Iguales consideraciones valen para la concha de *Strombus peruvianus* (figs. 11 y 18), *Strombus*

gigas (fig. 14) y *Strombus costatus* (fig. 15). Estas dos últimas especies pertenecen a la fauna caribeña²³, lo que nos permite pensar que, si la procedencia cuzqueña y la antigüedad de los ejemplares construidos con estas conchas que hemos registrado son ciertas, tendríamos que considerar una interesante red de comercio e intercambio en la que estaban involucrados complejos culturales próximos a la Región Caribeña y los Andes Centrales. La posibilidad queda planteada²⁴.

Por su parte, las conchas de *Pleuroploca princeps*, como las de *Pleuroploca granosa*, poseen un aspecto formal externo e interno (salvo en el extremo inferior de la abertura) que podría relacionarse con el de algunas trompetas de cerámica como la N.º 1.413 [MAM], tal como vemos en las figuras 7 y 17. Estas especies de la familia *Fasciolaridae* alcanzan los 400 mm. de altura en el caso de las conchas de *Pleuroploca princeps*, mientras que las conchas de *Pleuroploca granosa* sólo los 175 mm.²⁵ No obstante, volviendo al ejemplar N.º 1.413, éste, pese a su semejanza formal con una concha de *Fasciolaridae*, es casi una copia fiel de los pequeños caracoles de tierra, género *Bulimus*²⁶, respetando las dimensiones de una concha marina. En las figuras 18 y 19 se muestra la morfología interna de una concha de *Strombus peruvianus* y *Tonna luteostoma*, respectivamente. Si bien la *Tonna luteostoma* (figs. 12 y 19), originaria de las costas de Japón, no es una especie tratada en este estudio, sirve como referencia ilustrativa de la estructura interna de las conchas de la familia *Tonnidae*, a la que pertenece la *Malea ringens*. Las conchas de los ejemplares adultos de esta especie alcanzan los 234 mm. de altura²⁷.

Tecnológicamente, las trompetas Moche de cerámica aquí estudiadas son producto de una mano de obra especializada en la construcción de aerófonos. Los constructores adaptaron las formas y los materiales conocidos, seleccionando sus características más aptas para producir estructuras acústicamente funcionales. Como antes señalábamos, las embocaduras modeladas en forma de boquilla, los tubos sonoros en espiral diseñados con sección circular y diámetro regularmente creciente y las aberturas acampanadas que favorecían una

²² Obsérvese el resultado formal de la búsqueda de una mejor amplificación del sonido en la abertura del pabellón de la trompeta de cerámica 063-002-007 del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera (Larco Hoyle 2001, Tomo II, pág. 171, fig. 179).

²³ Warmke y Abbott, 1975: 320; Walls, 1980: 24, map 22; Eisenberg, 1989: 53, plate 35.

mejor amplificación del sonido, son prueba suficiente de la intención de construir no sólo instrumentos musicales acústicamente correctos, sino también de producir una excelente calidad de sonido.

b) Trompetas longitudinales curvas

La importante tecnología desarrollada por el complejo cultural Moche para la construcción de objetos destinados a la producción sonora se pone igualmente de manifiesto en las trompetas longitudinales curvas.

En este subgrupo de trompetas podemos distinguir a grandes rasgos dos tipos:

a) Las de pabellón simple con contorno circular, sin aplicaciones decorativas modeladas y/o moldeadas, como los ejemplares de Chimbote VA 18.513 [EM] (fig. 20) y VA 4.059 [EM] (fig. 21 i) y el ejemplar VA 13.066 [EM] (fig. 21 a).

b) Las de pabellón con aplicaciones decorativas modeladas y/o moldeadas. Entre éstas se encuentran las que poseen decoración céfalozoomorfa, como los ejemplares G 939 [MVM] (fig. 2 c, d, e); VA 47.962 [EM] de Trujillo, VA 18.516 [EM] de Chimbote, VA 64.342 [EM] del Noroeste de Perú, VA 3.201 [EM], VA 719 [EM] y VA 4.142 [EM] de Ancón (fig. 21 b, d, e, f, g, h, respectivamente); las que poseen decoración de seres fantásticos, como el ejemplar 23-32-1 [MVM] (fig. 22 b), y decoración antropomorfa, ejemplares VA 14.106 [EM] de Hacienda de San Ramón en Ica (figs. 21 c y 22 a [detalle]) y VA 17.590 [EM] de Trujillo (fig. 22 c).

La pasta cerámica (homogénea, cocida en atmósfera oxidante y con un espesor que pocas veces supera los cuatro milímetros en el tubo acústico) es en todos los ejemplares seleccionados de buena calidad. En aquellos ejemplares aún acústicamente funcionales pudimos obtener un sonido “limpio”, de buena calidad.

En la figura 23 se presentan los pabellones céfalozoomorfos. El diseño de las fauces determina el contorno real de la abertura del pabellón. Acústicamente, estos pabellones son menos aptos que aquellos acampanados de borde regular evertido. Las fauces enmarcan una estrecha abertura (fig. 23 f, g, k), impidiendo una amplificación del sonido más eficaz.



Figura 11. Concha de *Strombus peruvianus* [MCNM]. Fotografía gentileza MAM.



Figura 12. Concha de *Tonna luteostoma* [MCNM]. Fotografía gentileza MAM.

En estos instrumentos musicales la potencia sonora es más “efectiva” simbólica que acústicamente. En los otros pabellones, aquellos con decoración antropomorfa, el contorno de la abertura es más apto acústicamente. Véanse, por ejemplo, los contornos de abertura de este tipo de pabellones en la figura 23 i, j.

Algunas trompetas Moche longitudinales curvas de cerámica, como la identificada VA 719 [EM] (figs. 21 g, 23 d y 24 c),

²⁴ Estudios como los de Rostworowski (1970), Alcina Franch *et. al.* (1987) y más recientemente Bouchard (2003), entre otros, afirmarían dicha posibilidad. Los estudios de Jijón y Caamaño (1941), Olaf Holm (1953) y Robert West (1961) ya sugerían la existencia de una interesante dinámica comercial prehispánica a lo largo de la costa ecuatoriana que articularía, incluso, relaciones comerciales entre Centro y Sudamérica.

²⁵ Eisenberg, 1989: 108.

²⁶ Lavallée, 1970: 43, Planche 14.

²⁷ Eisenberg, 1989: 78.



Figura 13. Concha de *Pleuroploca princeps* [MCNM]. Fotografía gentileza MAM.



Figura 14. Concha de *Strombus gigas* [MCNM]. Fotografía gentileza MAM.



Figura 15. Concha de *Strombus costatus* [MCNM]. Fotografía gentileza MAM.

presentan un orificio en el pabellón, debajo de la representación céfalozomorfa. Aparentemente, el constructor habría tratado de adaptar una reforma para superar el inconveniente de la reducida abertura del pabellón, insuficiente para una correcta amplificación sonora, sin alterar el motivo de la representación, simbólicamente necesario. No obstante su preocupación, con este artificio constructivo el resultado sonoro no mejoró sensiblemente²⁸.

Aunque responde al mismo patrón estético, el ejemplar VA 3.201 [EM] (figs. 21 f, 23 e), que ha perdido su embocadura y parte de las fauces del animal representado, posee diseño y calidad diferentes. La cerámica de fina textura (una de las más aptas acústicamente que hemos registrado), la rosca estrecha y asegurada con un travesaño y el interior del cuerpo acústico libre de irregularidades son evidencias de una mano de obra altamente especializada. Lamentablemente, no posee datos precisos sobre su procedencia, razón que impide realizar conjeturas respecto al desarrollo de técnicas constructivas locales.

En los laboratorios del Museo de América de Madrid analizamos el ejemplar N.º 1.305 [MAM] (fig. 29), que ha perdido su rosca y parte del pabellón. Este ejemplar es interesante por la semejanza iconográfica que tiene con el ejemplar 23-32-1 [MVM] (fig. 22 b) y por permitirnos observar el tubo acústico embutido directamente en el cuerpo del pabellón (fig. 29 f). Pese a los efectos del proceso de restauración, aún podemos ver que la unión se aseguró y emparejó externamente, no así por dentro, donde quedó la irregularidad de los perfiles. La superficie interior del pabellón es igualmente irregular. La embocadura-boquilla (fig. 29 d) sigue los patrones formales ya vistos. El espesor de la pasta cerámica en el tubo acústico (fig. 29 e) es relativamente superior al del pabellón. Se conservan restos de pintura crema y pardo-rojiza. En calidad, este ejemplar difiere considerablemente del ejemplar anteriormente descrito.

Una pieza de singular belleza y complejidad formal es la identificada VA 4.142 [EM], procedente de Ancón (figs. 21 h y 24 a, b). Se trata de una vasija globular, casi esférica, cuya decoración modelada es una trompeta de pequeñas dimensiones con un pabellón en forma

de cabeza de animal. El cuerpo de la trompeta ha sufrido pérdidas de material, no obstante, a través de la fotografía que se adjunta a su ficha de inventario pudimos constatar la excelente construcción de este aerófono (véase dibujo en la fig. 21 h). Según las imágenes de la fotografía y el análisis de la sección que se conservó adherida a la vasija, no dudamos que la pequeña trompeta fue completamente funcional desde el punto de vista acústico. La embocadura, en forma de copa, es considerada una verdadera boquilla. Iconográficamente es interesante destacar las manchas pintadas en el cuerpo del animal-trompeta, aludiendo a su naturaleza felina. Las características iconográficas y sonoras del instrumento se sumarían a la función del recipiente, tal vez utilizado en libaciones ceremoniales.

Por su parte, la trompeta VA 18.514 [EM] de Chimbote (figs. 24 d y 25) posee un bello moldeado que se integra decorativa y organológicamente al cuerpo acústico. El cuerpo del lagarto es hueco y se halla en comunicación con el tubo acústico. Sin prejuicios de orden formal, puede decirse que del tubo acústico se desprende otro pequeño, formado por el alargado cuerpo del animal, cuya boca constituye su pabellón. En la imagen de su placa radiográfica se observa que, en este caso, la trompeta ha sido construida en tres partes²⁹. Una de ellas corresponde al tubo acústico de igual diámetro, enroscado, que ha perdido la sección de embocadura; esta parte se embutió en otra intermedia, modelada en forma tubular de diámetro creciente que se conecta, a su vez, con una tercera parte moldeada, también de diámetro creciente, que culmina en el pabellón y que incluye el cuerpo del lagarto.

Las trompetas enroscadas con pabellón doble habrían sido una especialidad Moche poco difundida, o bien, poco asimilada por otras tradiciones constructivas, tal vez por la dificultad técnica que implicaba. Pocos ejemplares de este tipo se han conservado completos, pero son suficientes para inferir a partir de ellos su calidad constructiva. En la figura 34 presentamos el dibujo de uno de ellos, ejemplar 716.62 [BiMA]³⁰, por considerarlo uno de los más representativos. En esta trompeta, ¿se incrementaría simbólicamente su potencia sonora incorporando a su iconografía felina el concepto de dualidad, tal vez de fecundidad?

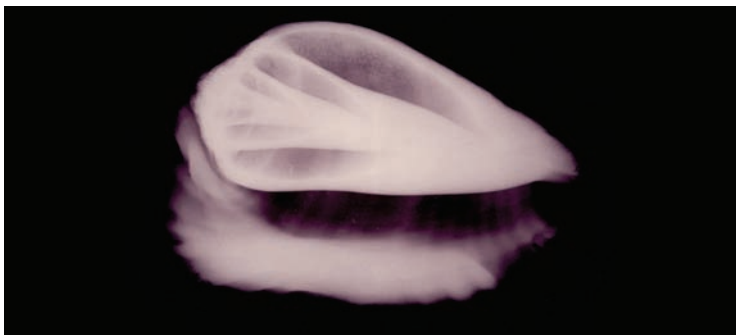


Figura 16. Imagen radiográfica de una concha de *Strombus galeatus*. Fotografía gentileza MAM.

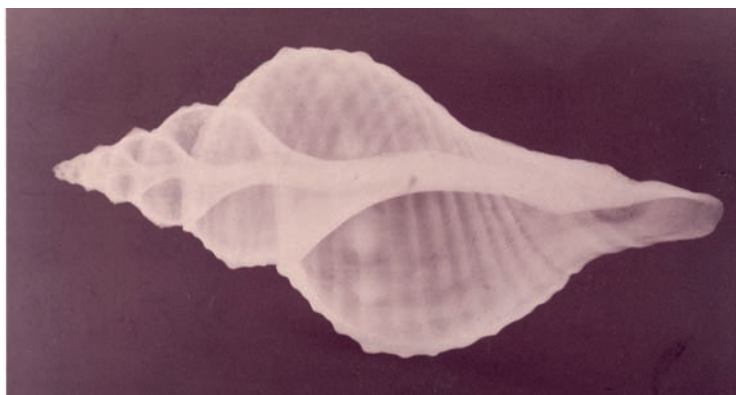


Figura 17. Imagen radiográfica de una concha de *Pleuroploca princeps*. Fotografía gentileza MAM.

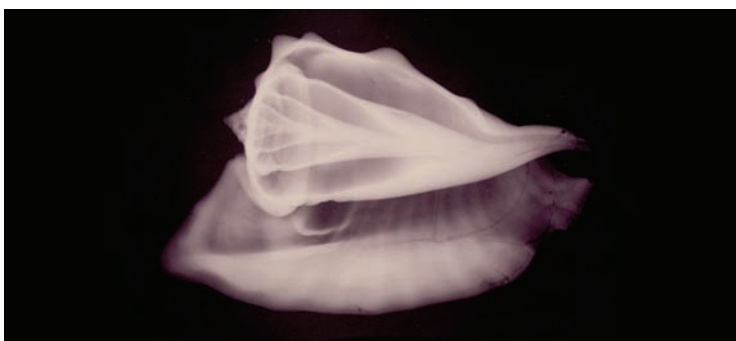


Figura 18. Imagen radiográfica de una concha de *Strombus peruvianus*. Fotografía gentileza MAM.

En la mayoría de las trompetas curvas de cerámica de forma sencilla, el tubo acústico consta de una sola pieza de diámetro creciente con embocadura-boquilla modelada. Su acabado estético consiste generalmente en decoraciones pintadas. En aquellas trompetas, cuyos pabellones son cuerpos moldeados y/o modelados, tienen un tubo acústico embutido en el cuerpo del pabellón o

²⁸ No descartamos una posible utilización de este orificio como modificador de altura e intensidad del sonido durante la insuflación. En efecto, su obturación y liberación produce interesantes combinaciones de efectos acústicos, aunque no en todos los casos. En algunos ejemplares esas combinaciones son prácticamente inapreciables.

²⁹ En anteriores trabajos (Gudemos, 2001a) mencionamos sólo dos partes. Estudios más profundos permitieron constatar la existencia de tres secciones, embutidas unas en otras.

³⁰ Birmingham Museums and Art Gallery. Véase Hickmann, 1990: 305.

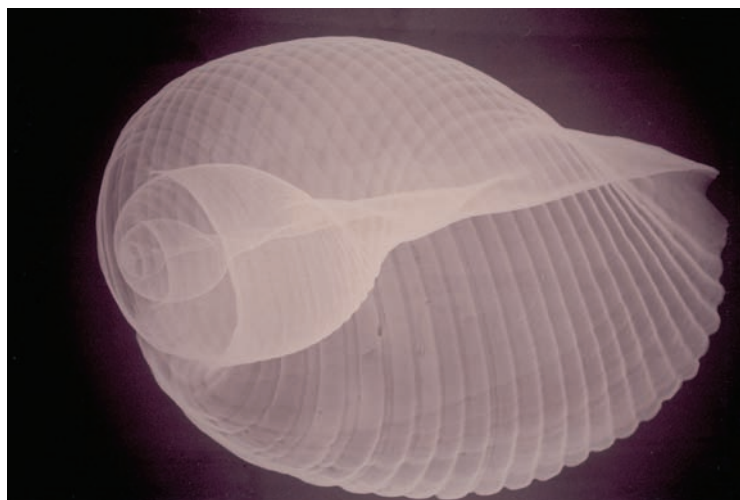


Figura 19. Imagen radiográfica de una concha de *Tonna luteostoma*. Fotografía gentileza MAM.



Figura 20. Trompeta longitudinal curva (de rosca) Moche VA 18.513 [EM]. Fotografía MG.

bien una estructura semejante a la de la trompeta VA18.514 [EM] (figs. 24 d y 25).

La trompeta VA 14.106 [EM] de Hacienda de San Ramón (figs. 21 c y 22 a) posee una decoración antropomorfa de características excepcionales. El gran detalle con el que se representó la figura de un músico tañendo una flauta pánica permite, incluso, realizar consideraciones musicológicas con respecto al aerófono representado. El contorno del borde del pabellón ha sido dibujado en la figura 23 i.

³¹ Véase Catálogo de la exposición "Y llegaron los incas" (2006: 150).

El ejemplar VA 17.590 [EM] de Trujillo (fig. 22 c), un magnífico instrumento musical, posee como decoración la representación de un guerrero Moche, para cuyo tocado se aprovecharon estéticamente los lineamientos formales del tubo acústico enroscado. La boca felina del personaje indica su particular naturaleza. Otro guerrero es el moldeado en el pabellón de la trompeta N.º 11.129 [MAM] (fragmento, fig. 26)³¹, posiblemente también de Trujillo.

Hemos seleccionado para este estudio el fragmento de trompeta VA 62.158 [EM], específicamente un pabellón procedente del yacimiento Hacienda Casa Grande de Trujillo, Valle de Chicama, por la interesante decoración que posee (fig. 27). Ésta representa un prisionero, de alto rango a juzgar por su tocado y nariguera, aparentemente acosado por un felino. Las otras figuras, sólo en relieve, representan una casa con techo a dos aguas y un ser draconiano.

El problema estructural

Las trompetas longitudinales curvas Moche, no obstante su alta calidad constructiva, son estructuralmente frágiles. Gran parte de los ejemplares registrados hasta ahora son sólo fragmentos de trompetas en los que falta la rosca, como el N.º 11.129 [MAM] (fig. 26). Aquellos que están completos han sido en su mayoría restaurados. Asimismo, el tubo acústico, en su menor diámetro cerca de la embocadura, se quebraba con facilidad en aquellas trompetas en las que el constructor no reparó en el inconveniente que representaba dejar sin apoyo estructural esa sección. Algunos constructores sí lo hicieron y aseguraron la sección al cuerpo de la trompeta mediante una plancha de cerámica, a modo de travesaño, como se observa en las trompetas de la figura 21 a, d, g, i, por ejemplo, o ampliaron lo suficiente la rosca como para que el extremo de embocadura no quedara suelto, sino pegado al cuerpo, como en el ejemplar de la figura 22 B.

No obstante tales artificios constructivos, la fragilidad de estos aerófonos no pudo superarse técnicamente, ya que se mantuvo la estructura básica de la rosca suelta. En el ejemplar G 939 [MVM] (fig. 2 c, d, e) la rosca se "abre" estrechamente hacia un costado del cuerpo general de la

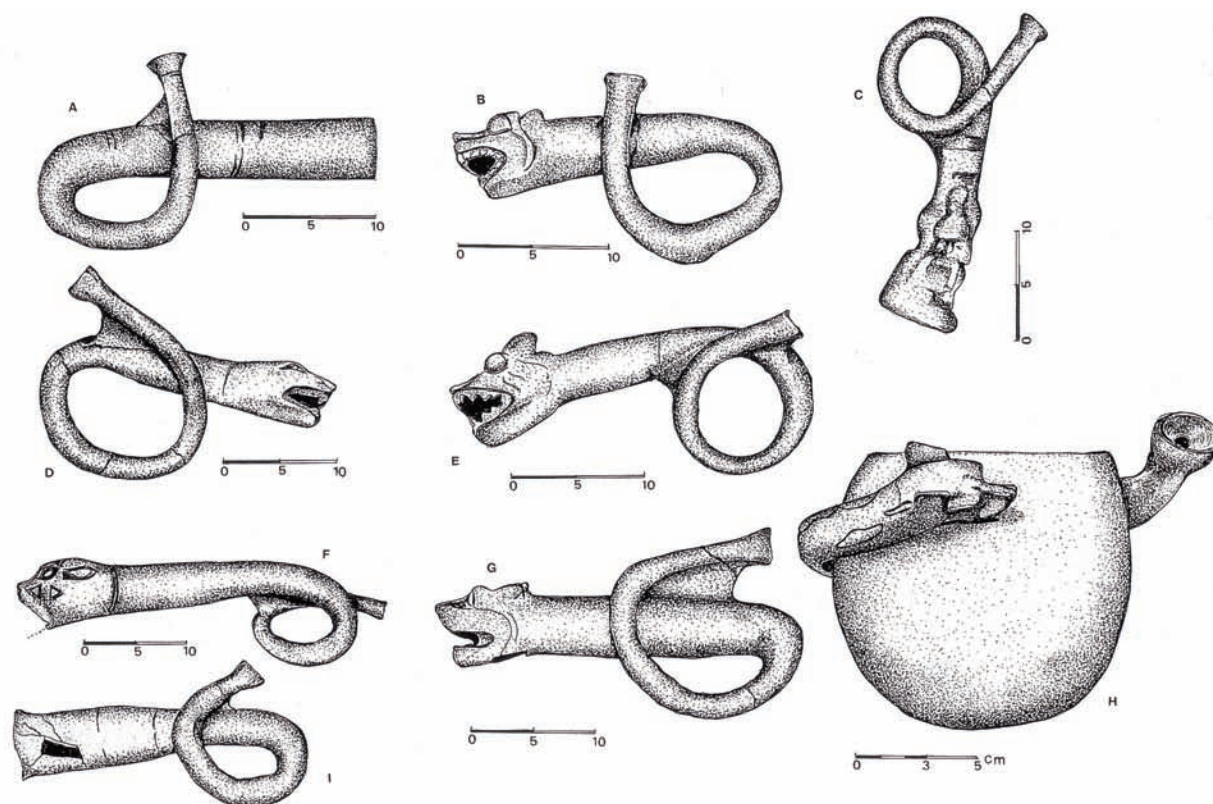


Figura 21. Trompetas longitudinales curvas de cerámica. A: VA 13.066 [EM]; B: VA 47.962 [EM]; C: VA 14.106 [EM]; D: VA 18.516 [EM]; E: VA 64.342 [EM]; F: VA 3.201 [EM]; G: VA 719 [EM]; H: VA 4.142 [EM]; I: VA 4.059 [EM]. Dibujos MG.

trompeta, sin describir un círculo, como en la mayoría de los casos. ¿Buscarían los constructores Moche corregir la fragilidad estructural de la rosca, aplastándola contra el cuerpo de la trompeta? Esta trompeta quedaría en posición transversal durante la insuflación, con la cabeza de felino “mirando” hacia el costado derecho del músico, o bien en posición vertical, con la cabeza hacia arriba para que ésta no quede “al revés”, mirando hacia abajo. Esto es curioso, porque en la iconografía Moche, cuando se representan estas trompetas “activas”, es decir, en el momento en que son tañidas, generalmente el pabellón se representa hacia delante, como si las fauces fueran una proyección material y simbólica de la boca del músico (fig. 28).

Trompetas de rosca aplastada

Las trompetas de rosca aplastada, como las que se encuentran en el Museo de América de Madrid (N.º 8.400 y N.º 8.405; figs. 30 y 31, respectivamente), han sido identificadas culturalmente por otros estudiosos como “Recuay”³².

El complejo cultural Recuay se desarrolló en el primer milenio de esta era hasta

el siglo VIII, aproximadamente. Su área de expansión se centró principalmente en torno al Río Santa, lo que contribuyó a determinar su “carácter costeño y serrano” (Sánchez Montañés, 1986: 141)³³.

No obstante esa adscripción cultural, mantenemos nuestras reservas al respecto. Aún poseemos insuficientes datos de procedencia como para hacer conjeturas sobre las posibles áreas de producción de estos aerófonos. Marguerite y Raoul d’Harcourt publicaron en 1925 un ejemplar semejante procedente de Lambayeque: “Trompe en argile brune, au tube trois fois replié sur lui même (embouchure brisée). Long. 46 cm.” (Planches, X, N.º 6, pág. 5, Collect. Brüning, Lambayeque) y Cabello y Martínez en 1988 indicaron la Costa Norte de Perú como lugar de procedencia de los ejemplares del Museo de América que aquí estudiamos, a los que clasificaron culturalmente Chimú e incluso post-hispánicos por su semejanza con las trompetas europeas.

En nuestro trabajo sobre las representaciones musicales en la decoración de los *queros* coloniales del Museo de América³⁴ realizamos nuestras consideraciones al respecto, por lo que no volveremos a tratar esta problemática. Sólo

³² Hickmann, 1990: 302; Morris y von Hagen, 1993: 211, figura 193.

³³ Véase Apéndice 2.

³⁴ Gudemos, 2004.

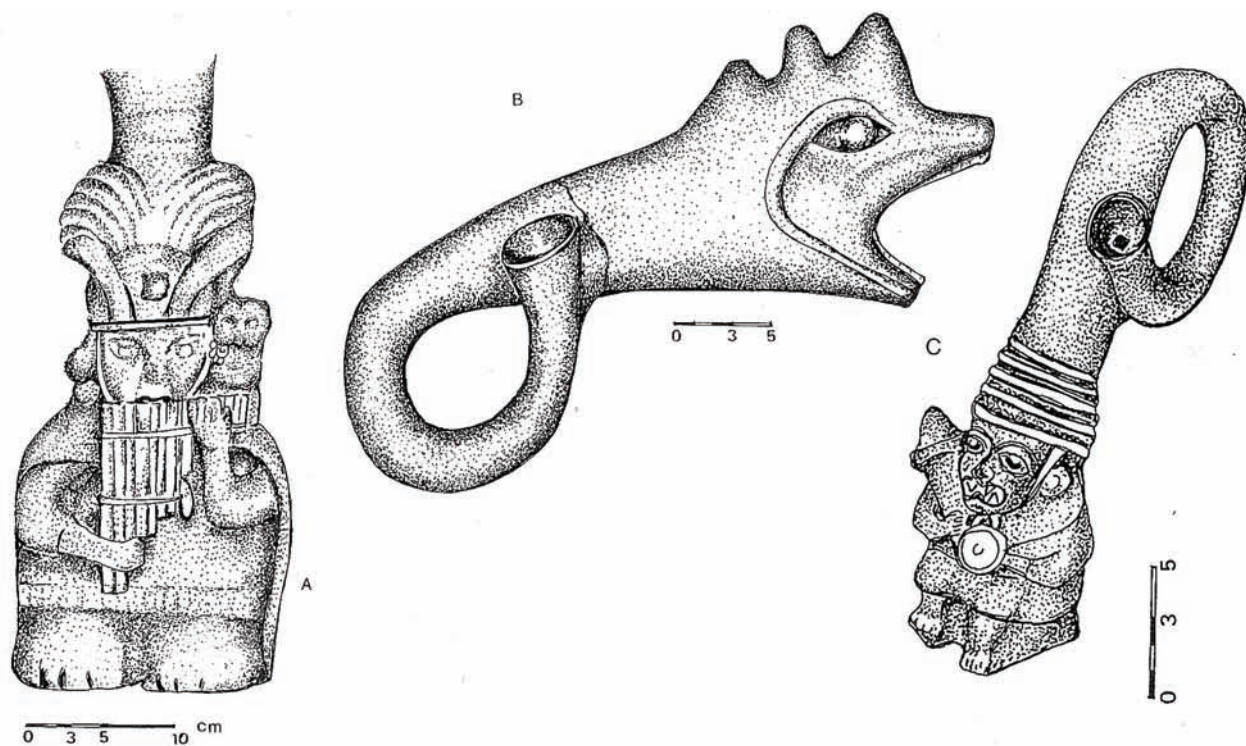


Figura 22. Trompetas longitudinales curvas. A: VA 14.106 [EM], detalle; B: 23-32-1 [MVM]; C: VA 17.590 [EM]. Dibujos MG.

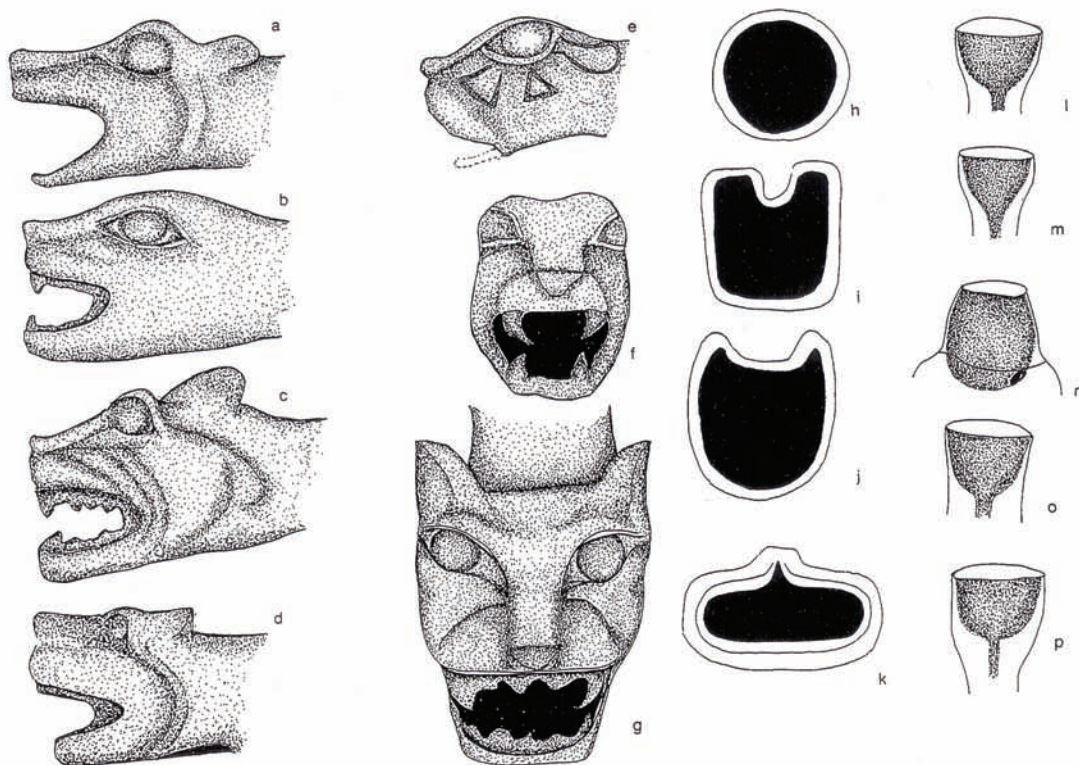


Figura 23. Trompetas longitudinales curvas, detalle de pabellones y embocaduras (n: detalle de embocadura de trompeta de cerámica Moche en forma de caracol). Véase referencias en el texto. Dibujos MG.

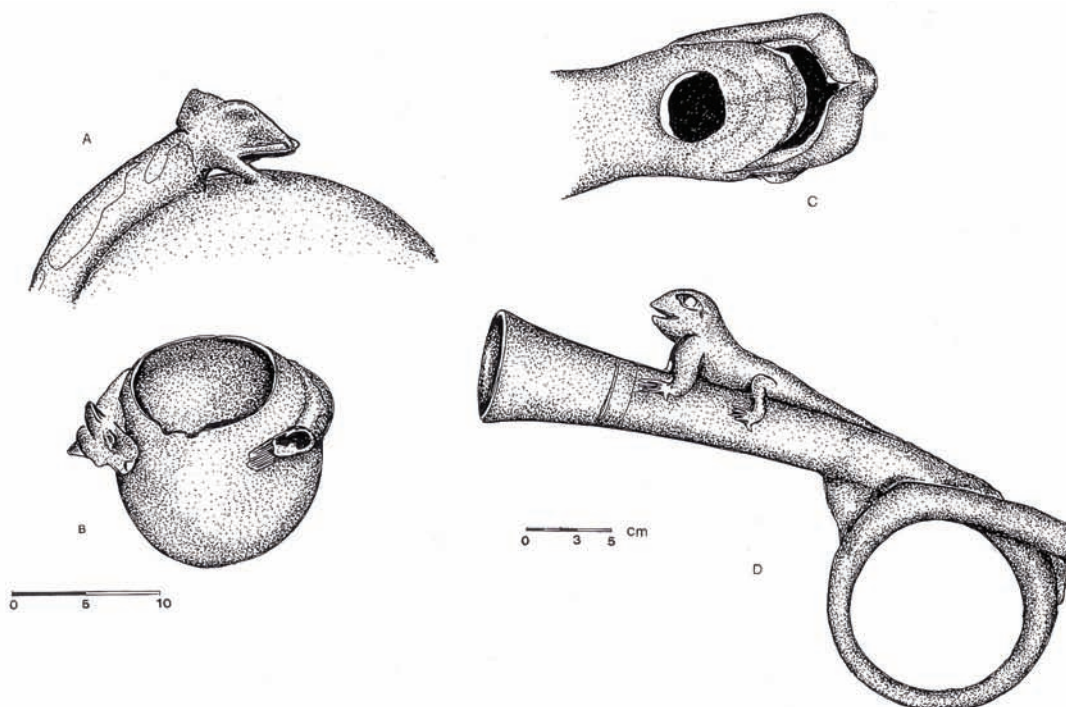


Figura 24. A-B: detalles del ejemplar VA 4.142 [EM]; C: trompeta VA 719 [EM], detalle de su pabellón; D: trompeta VA 18.514 [EM]. Dibujos MG.

diremos que, a juzgar por los datos recavados, que incluyen aquellos obtenidos en nuestros análisis musicológicos, este tipo de trompetas pertenecería a la tradición constructiva de la Costa Norte de Perú en un estadio en algunos aspectos decadente. No obstante, estos instrumentos musicales aún requieren un pormenorizado estudio de tipo contextual. Lamentablemente son pocos los ejemplares registrados hasta ahora, además, con insuficientes datos, lo que perjudica una investigación sistemática. Por ello, sólo analizaremos las características constructivas de las trompetas seleccionadas y, a partir de ellas, intentaremos enunciar hipótesis de tipo cultural.

Como se observa en la placa radiográfica del ejemplar N.º 8.405 [MAM] (fig. 31), el tubo acústico de estas trompetas consta de dos secciones: a) de igual diámetro, que forma la rosca aplastada y a la que se adapta la embocadura-boquilla, y b) de diámetro creciente, que concluye en el pabellón. Estas secciones se unieron con tanto cuidado que en un comienzo informamos que el tubo acústico, en toda su longitud, era una sola pieza³⁵. Posteriormente constatamos, al analizar los contrastes en las placas radiográficas, que el codo de la unión (1)

fue modelado durante el proceso de conexión de ambas secciones. Aunque por fuera parezca que el otro codo de la rosca (2) es la unión de dos secciones, las imágenes radiográficas indican que se trata de un único tubo doblado y reforzado en ese lugar con una aplicación de pasta cerámica que, en el ejemplar N.º 8.400 [MAM], se modeló en forma de cabeza de felino (fig. 30). Las rosca aplastadas se hallan aseguradas mediante pequeños travesaños del mismo material.

Si bien se resolvió el problema estructural de las trompetas de rosca suelta, la calidad sonora de estos ejemplares no alcanzó la de aquellas. En efecto, aunque los estudios acústicos de estas trompetas fueron satisfactorios, se constató que la calidad de su sonido es sensiblemente inferior a la de los ejemplares Moche, más aún si la comparamos con la calidad sonora de los *strombusförmig*. Sus pabellones son muy estrechos y sus “embocaduras-boquillas”, pequeñas y poco profundas, poseen formato de copa como vemos en la figura 23 l, m, pero sin la elaboración de la embocadura del ejemplar VA 17.590 [EM] (fig. 32), por ejemplo. La pasta cerámica es de buena calidad, particularmente en el ejemplar N.º 8.400 [MAM] (fig. 30).



Figura 25. Imagen radiográfica de la trompeta VA 18.514 [EM]. Fotografía gentileza EM.

³⁵ Gudemos, 2001a.



Figura 26. Trompeta longitudinal curva (de rosca) Moche N.º 11.129 [MAM].
Fotografía gentileza MAM.



Figura 27. Ejemplar VA 62.158 [EM], detalle de su decoración. Dibujo MG.

Por su parte, el acabado estético del ejemplar N.º 8.405 [MAM] (fig. 31), desde el pulido de la cerámica hasta la decoración, es bastante tosco en comparación con las diferentes trompetas de cerámica presentadas en este estudio. En términos generales, esta trompeta, no obstante su elaborada construcción, no parece ser el producto del trabajo de los especialistas andinos prehispánicos. ¿Se trataría de una copia tardía de ejemplares como el N.º 8.400 [MAM]? ¿Su construcción respondería a razones simbólicas, más que a razones acústicas? Conocida es la presencia de trompetas en ajuares funerarios como “objetos-símbolos” necesarios al contexto emblemático, que fueron construidas sin los detalles formales requeridos para una buena producción sonora. Ya volveremos sobre este tema más adelante.

c) Trompetas rectas

En el transcurso de esta investigación registramos trompetas rectas de piedra, madera, cerámica, hueso y metal.

En la tradición constructiva Moche se encuentran también trompetas rectas de cerámica, como las del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera³⁶, por ejemplo. Aún no hemos radiografiado ejemplares de este tipo, pero suponemos que el proceso de construcción ha sido similar al de las trompetas curvas, aunque en este caso no se las plegó. Es interesante constatar en la escena Moche publicada por Donnan y McClelland (1999: 244) el registro iconográfico de las “embocaduras-boquillas” de estas trompetas (fig. 33).

Aunque de gran presencia social, las trompetas rectas no habrían estado en este complejo cultural directamente relacionadas con el contexto guerrero, como lo estuvieron las trompetas curvas. Así lo indicarían las escenas de las figuras 28 y 33. Quienes tañen trompetas curvas poseen atuendo guerrero, no así quienes tañen trompetas rectas; la presencia de la *buayllaquepa* (véase flecha) acentuaría el carácter político-guerrero del primer contexto y no el estrictamente religioso. Esta diferencia contextual está presente también en el tipo de flauta pánica representada y el atuendo de los flautistas. No en vano



Figura 28. Músicos Moche, detalle (Donnan y McClelland 1999: 244).

el flautista representado en el pabellón de la trompeta de rosca VA 14.106 [EM] (figs. 21 c y 22 a) posee atuendo semejante al de los flautistas que participan del contexto guerrero (fig. 28). Estas imágenes constituyen una valiosa evidencia de la precisa función social que tenía cada tipo de instrumento musical.

Por su parte, las trompetas metálicas VA 21.759 [EM], VA 21.760 [EM], VA 21.761 [EM] y VA 21.762 [EM] procedentes de Pacasmayo, posiblemente del Horizonte Tardío (1400-1532 d.C.), aunque muy deterioradas, fueron seleccionadas para este estudio porque permiten obtener interesante información sobre su construcción.

El ejemplar VA 21.759 [EM] (fig. 37 c), de 780 mm de largo, fue construido con una delgada plancha de cobre enrollada, cuyos bordes fueron “cosidos” con finas tiras del mismo metal (fig. 37 c, a). En la juntura se observan restos de una pasta resinosa mezclada con un polvo blanquecino, calizo, que habría servido para obturar correctamente cualquier abertura del cuerpo tubular, asegurándose así su capacidad acústica. Aparentemente, para afirmar la estructura, se habría enroscado a lo largo del tubo un delgado hilo de fibra vegetal, del que aún se hallan restos adheridos a la plancha metálica³⁷. El cuerpo acústico, de diámetro creciente, culmina en un pabellón de 80 mm. de diámetro, aproximadamente, para la amplificación del

sonido. En el extremo opuesto, un orificio de 22 mm. de diámetro se utilizó como abertura de sopro o embocadura. Pensamos en la existencia de un modelado de resina o de alguna pieza adaptada en este extremo como boquilla, ya que el borde de la lámina metálica debió ser un filo cortante para los labios del instrumentista.

Los ejemplares VA 21.760 [EM] y VA 21.761 [EM], de 532 mm y 450 mm de longitud, respectivamente (este último es sólo un fragmento), fueron contruidos del mismo modo. La trompeta VA 21.762 [EM], aunque básicamente responde a los mismos criterios constructivos, posee un pabellón elaborado con una plancha independiente a la del cuerpo tubular (fig. 37 b). Los bordes de ésta, tras el plegado, fueron “ensamblados” (fig. 37 B, a, b) mediante un corte transversal en uno de ellos, no “cosidos” como en los otros ejemplares.

El pabellón, actualmente aplastado, habría tenido 100 mm de diámetro, aproximadamente. Éste fue adaptado al tubo metálico y asegurado con pasta resinosa y, posiblemente, con fibra vegetal como en el caso anterior.

Las técnicas constructivas que se aplicaron en la fabricación de estos aerófonos son en extremo sencillas, pero completamente aptas para un óptimo aprovechamiento de la capacidad acústica de las formas y los materiales.

³⁶ Piezas identificadas 064-006-001 y 065-005-001, respectivamente. Véase Larco Hoyle, 2001, Tomo II, 172.

³⁷ El uso de fibra vegetal y no de hilos de lana para el embobinado posiblemente haya respondido a razones acústicas, ya que los de lana perjudicarían aún más la brillantez tímbrica de estos aerófonos. Aclaramos aquí que no descartamos la posibilidad de que las marcas de tal embobinado y los restos de hilo pertenezcan a un textil con el que prolijamente se envolvieron estas trompetas. Sin embargo, en algunas partes del cuerpo de las trompetas es posible “seguir” sobre la oxidada superficie la marca del curso de la fibra por varias vueltas, evidencia que apoyaría el hecho del embobinado.

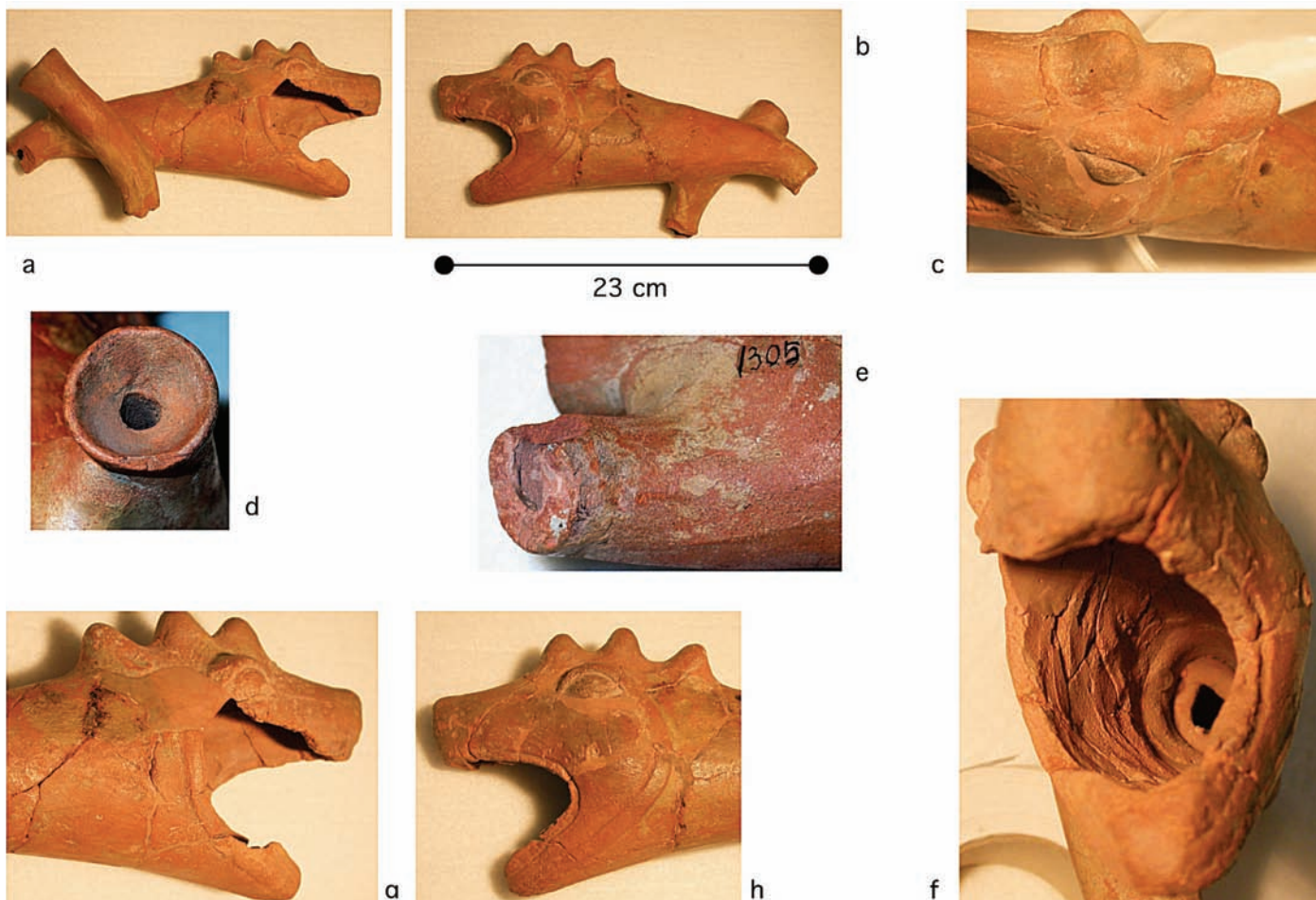


Figura 29. Trompeta longitudinal curva (de rosca) Moche N.º 1.350 [MAM]. Fotografías MG.

Las trompetas rectas de los Andes Meridionales

Dejaremos las tradiciones constructivas de los Andes Peruanos, para centrarnos ahora en las tradiciones constructivas de los Andes Meridionales, puesto que resultan ampliamente instructivas para el estudio de este tipo de trompetas por la variedad de materiales y recursos utilizados.

La fuerte impronta cultural que vinculó los pueblos del Norte de Chile con los de Bolivia y el Noroeste de Argentina no implica necesariamente una homogeneidad estilística en el plano musical. Si bien se observan tradiciones constructivas compartidas, también es cierto que se observa una amplia gama de variedades regionales, como la de los pueblos atacameños y la de sus vecinos transcordilleranos, por ejemplo³⁸.

Debido al buen estado de conservación del ejemplar atacameño de madera N.º 1.680 [MGLP] (fig. 36), procedente del yacimiento arqueológico Séquitur, Alambrado Oriental³⁹, Norte de Chile (páginas 9 y 10 de las notas manuscritas de Le Paige [MGLP])⁴⁰, fue posible observar su notable construcción. Se trata de una trompeta tallada en una sola pieza de madera de 910 mm. de largo y 21 mm. de diámetro en el borde de la embocadura. El tubo acústico alcanza su perímetro máximo (210 mm.) justo antes de conectarse con el pabellón. El diámetro interno, de sólo 4 mm. en la base de la embocadura (fig. 36 c, d), aumenta considerablemente a partir de los 420 mm. de distancia desde el borde del pabellón. La embocadura (fig. 36 c, d) puede considerarse organológicamente una “boquilla” en forma de copa.

³⁸ Véase Gudemos, 1994a, 1995a, b.

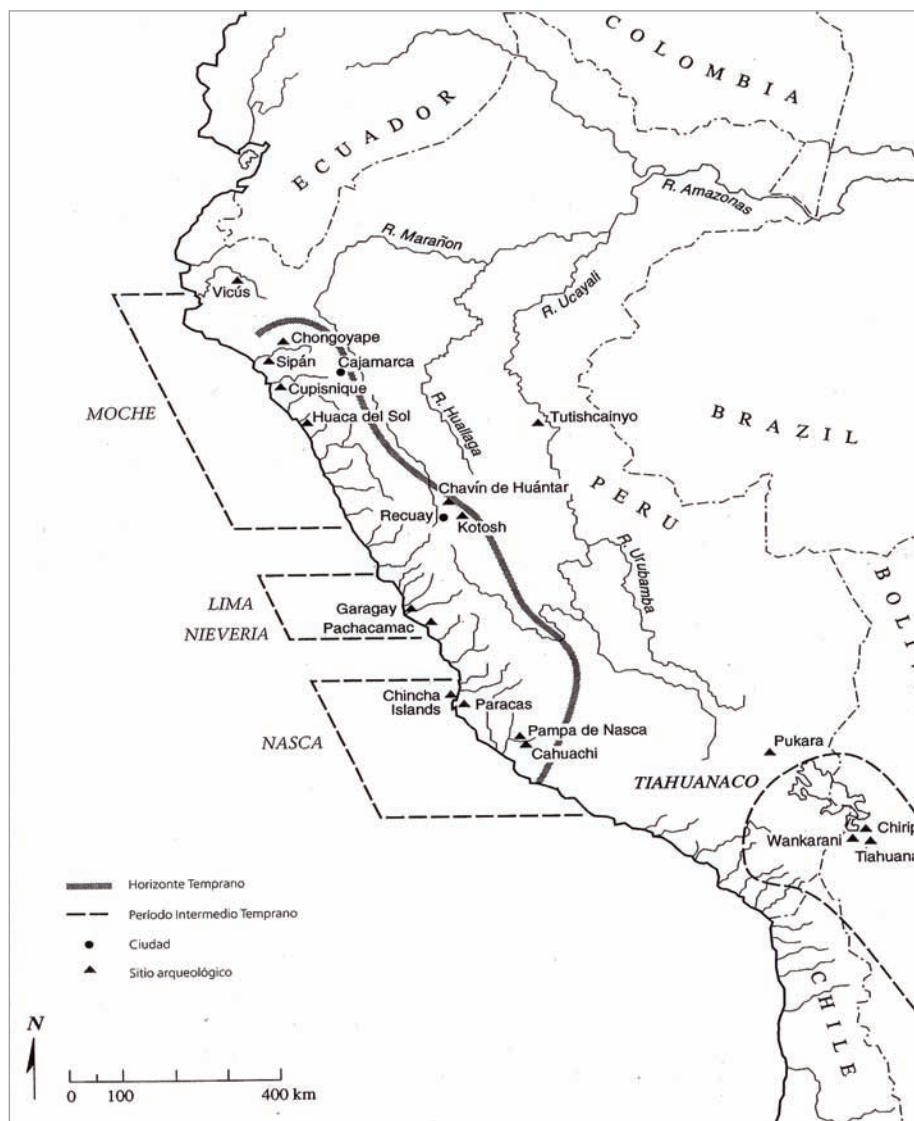
³⁹ Fase IV (400-700 d.C.). Véase Llagostera y Costa, 1999.

⁴⁰ Véase ubicación geográfica en Apéndices 4 y 5.

Un antiguo proceso de reparación de los daños sufridos por este aerófono ha dejado su impronta. El pabellón, con borde originalmente ovalado y un espesor de pared de 8 mm., se halla aplastado y quebrado (fig. 36 b). Éste presenta marcas de ataduras que se introdujeron por unas perforaciones casi rectangulares realizadas, tal vez, para atar o asegurar una pieza ya frágil en un comienzo (fig. 36 e). Otro orificio practicado en el cuerpo tubular, donde comienza el pabellón (véase flecha), es de una factura más cuidada y posiblemente sirvió, también, para asegurar el frágil cuerpo del pabellón. No obstante, no se observaron marcas que permitan afirmar esta última consideración. ¿Se trataría de un orificio con función acústica? Lamentablemente, no se puede en estos casos experimentar con la producción sonora para obtener respuestas.

La decoración de esta trompeta consta de franjas de pintura negra que “rodean” a modo de ataduras transversales su cuerpo. Una guardá en zigzag de color rojo se destaca en la parte más ancha del tubo acústico, antes del pabellón. La parte del tubo donde comienza el cuerpo del pabellón y el pabellón propiamente dicho fueron cubiertos con una pintura roja menos intensa que la de la guardá. Dos franjas negras enmarcan la estructura del pabellón.

Procedente del mismo sitio arqueológico, el ejemplar óseo N.º 1.677 [MGLP] nos permitió obtener información sobre la función social de estos aerófonos (fig. 44). Está compuesto por 5 diáfisis⁴¹ de huesos largos de camélido, embutidas unas en otras sin correspondencia directa, en forma arbitraria. Esto es, que no existen evidencias de que dicha disposición sea el producto de una organización pensada para la construcción de un aerófono útil como tal. El ensamblaje de las diferentes secciones óseas es forzado y el conducto por ellas formado no es apto como aerófono. Algunos huesos no están pulidos y no se observan restos de algún tipo de pasta relleno las juntas. Si se compara la tecnología y el cuidado con que los constructores atacameños fabricaron objetos destinados a la producción sonora, como la magnífica trompeta N.º 1.680 [MGLP] que ya presentamos, no puede considerarse esta agrupación de secciones óseas como instrumento musical.

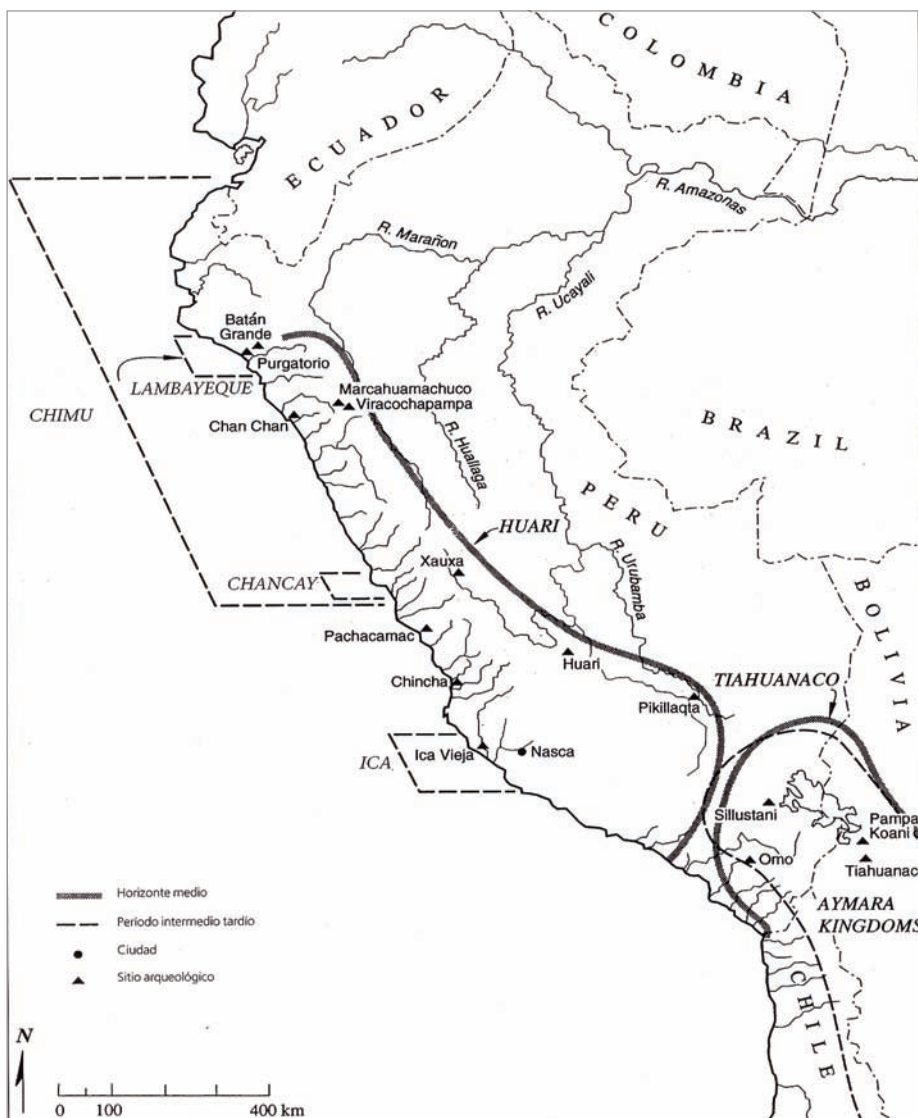


Ahora bien, es sumamente interesante que estas secciones hayan sido dispuestas de tal modo en el contexto funerario, embutidas “como para hacer un instrumento musical, una Trompe”, según refiere Le Paige (notas manuscritas, página 8 [MGLP]). ¿Se trataría de un objeto-símbolo necesario a la posición social del inhumado? ¿Se habrían reutilizado diferentes objetos óseos en una estructura de carácter simbólico, transmisora del concepto trompeta, cuyo carácter emblemático era necesario en el contexto funerario?

Nos referimos a una posible reutilización, ya que la forma de algunas de las secciones y las marcas que las decoran indicarían que fueron originalmente cuerpos de receptáculos (véase fig. 44 b, c).

Apéndice 2. Extraído de Schindler 2000: 20 (de: Hill Boone 1996).

⁴¹ En la descripción del contexto material de hallazgo que Le Paige hizo en sus notas manuscritas, se mencionan seis secciones óseas para este objeto.



Apéndice 3. Extraído de Schindler 2000: 106 (de: Hill Boone 1996).

Al respecto, y para continuar con el estudio de los ejemplares óseos, trataremos las piezas prolijamente talladas en húmeros de camélido (figs. 38, 39 a y 40) procedentes de la Quebrada de Humahuaca (Noroeste de Argentina, véase Apéndice 6). No obstante y pese al consenso generalizado entre los arqueólogos en denominar a estos objetos “cornetas”, es necesario advertir que, en varios casos, estas piezas aisladas o incorporadas en estructuras complejas se encuentran desprovistas de evidencias que precisen su utilización. Según nuestras observaciones, estos objetos pudieron ser tanto secciones de trompetas naturales como receptáculos, ya que en su apariencia actual poseen características estructurales completamente

funcionales para ambas utilizaciones. Hecha la advertencia, continuamos con su estudio.

El dibujo publicado por Casanova (1936: 246, fig. 18, y 1946: 630, fig. 58) de “una corneta de hueso con decoración geométrica incisa”, llamó nuestra atención sobre estas piezas y su posible función acústica. El dibujo de Casanova, reproducido por nosotros en la figura 41 f, es semejante al ejemplar N.º 2.166 [MDEC] procedente de Tilcara (fig. 42 c), excepto por la diferencia existente entre las “boquillas” y las decoraciones. Según el boceto, se trataría de una trompeta natural con un “error constructivo” desde el punto de vista organológico: la diáfisis del húmero, adaptada como pabellón de trompeta, fue unida a la sección ósea adyacente por su perímetro máximo. Este complejo formal mejoraría si el “pabellón” se uniera por su perímetro mínimo. Ahora bien, si la “corneta” que presenta Casanova tenía una calabaza como pabellón, tal como la que dibujamos en la figura 41 a, la estructura conservada se justificaría completamente. Los restos de sustancia resinosa que se conservaron en el extremo de perímetro mínimo de la caña del húmero del ejemplar N.º 2.166 [MDEC] es una evidencia a favor de lo antes dicho. Según los datos ofrecidos por Casanova en “El Pucará de Hornillos”, “estos instrumentos musicales se componían de varias secciones enchufadas unas en otras y a la última, que era la más amplia, se le adaptaba una calabaza que hacía las veces de caja de resonancia⁴²; las partes eran unidas entre sí por una materia resinosa que en ciertos ejemplares aún se conserva” (Casanova, 1942: 17).

Las decoraciones que presentan las cañas de húmero, de gran belleza y elaboración en algunos casos, se hallan compuestas, generalmente, por guardas incisas de motivos reticulares y círculos con punto central. Posiblemente, el motivo circular con punto haya estado asociado a las manchas de la piel de jaguar, animal de gran presencia simbólica en los Andes Meridionales⁴³.

La pieza N.º 3.050 [MDEC] (fig. 42 e), procedente del Pucará de Hornillos⁴⁴, es un tubo de hueso hábilmente trabajado. Está bien pulido y los extremos han sido cuidadosamente cortados. Se halla

⁴² Pabellón.

⁴³ Gudemos, 2003b.

⁴⁴ Fase Pukara: 1350-1430 d. C. (Nielsen, 1997)

embutido en otra pieza tubular, de caña o cuello de calabaza. La unión se habría asegurado con una pasta resinosa, de la cual se conservan sólo restos, y un “anillo” de cerámica cocido en atmósfera oxidante. El tubo de hueso posee marcas de embutido también en el otro extremo. Si esta pieza pertenece a un instrumento musical, como supone Casanova (1942, fig. 5 d), las evidencias materiales que se observan apoyarían dicha suposición. La pasta resinosa habría cubierto toda abertura en torno al ensamblaje, asegurando su capacidad acústica. Por otra parte, el notable pulido de los bordes de la caña ósea⁴⁵ y del canal medular se sumaría a lo antes dicho en cumplimiento de las exigencias básicas que requiere un conducto para adaptarse como tubo acústico de aerófono.

El ejemplar N.º 1.609 [MDEC] (fig. 42 b) procedente de Doncellas⁴⁶, pese a estar registrado en su ficha de inventario como “boquilla”, es un receptáculo o, según informaciones publicadas por Serrano (1930: 68, fig. 77), parte de un “cetro”. Aunque este objeto no es un instrumento musical, permite observar a través de su análisis diferentes materiales y procedimientos de ensamblaje que podrían haber sido utilizados en la construcción de trompetas. Se trata de un receptáculo cilíndrico obturado en su base con un tapón de resina y tripa. La unión de las dos secciones óseas se cubrió con una capa de resina, sobre la que se dispusieron longitudinalmente delgadas tiras de caña. Todo se aseguró con un cordel de tripa, enroscado alrededor de la pieza. Finalmente, el complejo formal se embutió en una tripa fresca que al secarse se comprimió, fijando la unión con firmeza. Es posible que secciones óseas semejantes a la más pequeña de este complejo⁴⁷ hayan sido utilizadas como “boquillas”, adaptadas a las aberturas de sople.

Al tratar los contextos de hallazgo, volveremos sobre este objeto por su semejanza con un “cetro” perteneciente al ajuar funerario de un enterramiento procedente de Salinas Grandes, Jujuy⁴⁸.

Otra pieza que llamó nuestra atención por la complejidad de su estructura general es la identificada con el N.º 1.707 [MDEC], también procedente de Doncellas (fig. 42 a). Dos tubos



Figura 30. Trompeta de rosca aplastada N.º 8.400 [MAM]. Fotografías gentileza MAM.



Figura 31. Trompeta de rosca aplastada. Ejemplar N.º 8.405 [MAM]. Fotografías gentileza MAM.

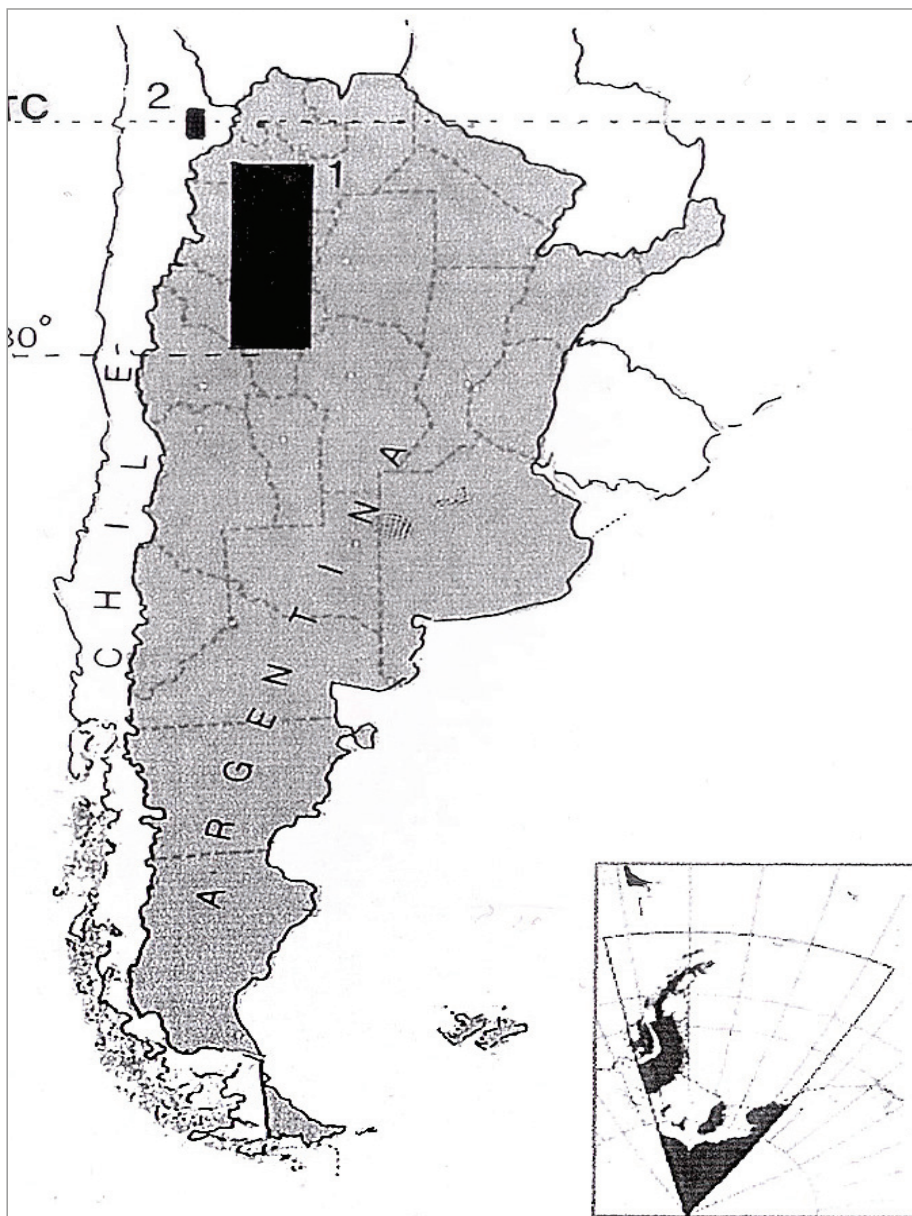
óseos de aproximadamente 15 mm. de diámetro por 95 mm. de largo, fueron unidos con cerámica, resina y piel. Las depresiones acanaladas naturales de las diáfisis de metatarso de camélido fueron cuidadosamente cubiertas con una pasta resinosa sobre la que se enroscó un delgado hilo, tal vez de fibra vegetal, a juzgar por las marcas impresas en la resina. Las mismas marcas se observan, pero abultadas, en la piel que se conservó del “seguro” de la unión de ambos huesos (a), por lo que suponemos que

⁴⁵ Diáfisis de radio de cérvido.

⁴⁶ Puna (Norroeste de Argentina), en un estadio cultural temporalmente relacionado con la Fase Pukara.

⁴⁷ Construidas a veces con falanges proximales de camélido muy bien pulidas, otras con secciones de radio o tibia de cérvido, igualmente pulidas.

⁴⁸ Véase Serrano, 1930: 68.



Apéndice 4. 1: Zona Valliserrana (Noroeste de Argentina); 2: San Pedro de Atacama (Norte de Chile).

⁴⁹ En primera instancia informamos que esta pieza estaba construida con una diáfisis de tibia humana, utilizando los datos de su ficha de inventario (Gudemos, 1998a). Pero ante la duda, solicitamos nuevamente la identificación del material óseo. Las últimas observaciones realizadas por personal científico del Museo Dr. Eduardo Casanova (marzo de 2007, comunicación personal) determinaron que se trata de un hueso de camélido.

toda la pieza, originalmente, estaba “embobinada” por un hilo que aún se conserva debajo de la cubierta de piel. Si se piensa en esta pieza como posible tubo acústico de trompeta, el recurso de rellenar las depresiones naturales externas de las cañas óseas está ampliamente justificado para impedir que el aire del soplo se pierda por las ranuras, en el caso de que la unión misma no lo hiciera. Una de las secciones óseas conserva en el extremo opuesto al de la unión restos del “seguro” de otro ensamblaje (b). Al hueso, cuya depresión natural

está igualmente cubierta, se encuentran adheridos con una gruesa capa de resina restos de madera. Aparentemente, la sección ósea se embutió en el cuello de una calabaza que habría funcionado como pabellón. Fijando la unión se observa una cubierta de cerámica y de piel que, al secarse, oprimió con firmeza la estructura. El extremo opuesto de esta pieza se halla completamente limpio (c); el hueso tiene allí su color original, lo que indica que estuvo embutido en otra sección que no se conservó. Organológicamente esta estructura es funcional como tubo acústico y, en términos generales, se contempla ampliamente la posibilidad de que haya sido parte de una trompetilla como la que mostramos en la figura 41 e, con un pabellón de calabaza. En una de las cubiertas de piel se realizaron marcas lineales como única decoración.

La pieza N.º 2.167 [MDEC] procedente del Pucará de Tilcara, posiblemente también en Fase Pukara, está compuesta por una sección tubular de hueso de aproximadamente 90 mm. de longitud y 15 mm. de ancho embutida por uno de sus extremos en otra sección ósea más pequeña que denominaremos provisionalmente “boquilla” (fig. 42 d). En el otro extremo se conservan restos de un “seguro de unión”.

Este seguro es de cerámica y está pegado al hueso con resina. En su superficie interna se observa la marca impresa del borde del extremo de otra sección ósea que estuvo unida a todo este complejo formal (1). Se trata de la marca del contorno de la sección de corte del extremo distal de una caña de húmero de camélido. Esto apoyaría en cierto modo las observaciones que, con respecto al “error constructivo”, realizamos anteriormente al tratar el ejemplar N.º 2.166 [MDEC]. En este caso, una caña de húmero utilizada como pabellón habría estado unida por su perímetro mínimo a la estructura conservada, formando así parte de una posible trompeta, como la que mostramos en la figura 41 b.

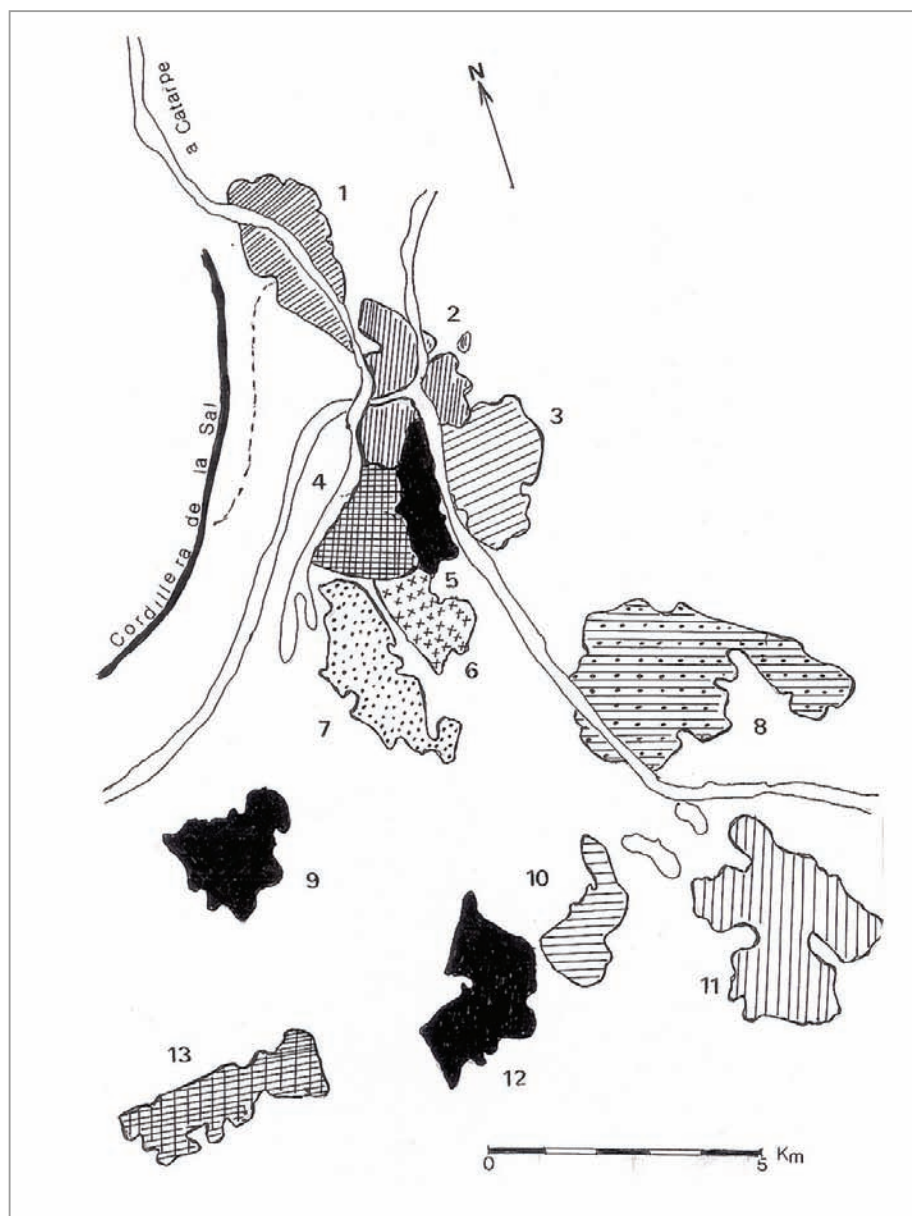
Entre las piezas óseas se registró una posible sección de trompeta construida con un hueso de camélido⁴⁹ muy pulido tanto por la superficie externa como por el conducto medular (fig. 43). La pieza, identificada N.º 3.233 [MDEC], procede del sitio arqueológico Los Amarillos,

posiblemente también en Fase Pukara, en la que, según Nielsen (1997: 113), se da “el auge de la parafernalia vinculada a la inhalación de alucinógenos (tabletas, cajas, tubos) y la práctica de los cráneos trofeo”, adquiriendo difusión “artefactos de madera (horquetas de atalaje, manoplas, campanas, palas, cuchillones, figuras antropomorfas, cascabeles de nuez), hueso (boquillas y cornetas grabadas, espátulas, cucharas) y metal (campanas, topos, discos, placas), semejantes muchos de ellos a los del Norte de Chile y áreas vecinas del NOA (Puna, Quebrada del Toro, Valle Calchaquí)”. Su elaborada decoración incisa, que analizaremos al tratar la función social de las trompetas en el Mundo Andino prehispánico, alterna guardas de motivos geométricos reticulados con dos posibles motivos zoomorfos⁵⁰ y uno antropomorfo. Un objeto semejante, procedente del Pucará de Tilcara, que Casanova (1950: 83) denomina “corneta”, estuvo originalmente unido a otra sección ósea mediante cerámica y resina, tal como reproducimos en la figura 41 c.

Resumiendo, conforme a los restos que se han conservado y a los datos que hemos obtenido hasta ahora para la Quebrada de Humahuaca, presentamos en la lámina 41 a, b, c, d, e posibles diseños de trompetillas naturales.

¿Trompetas líticas en el Noroeste Argentino?

Aunque al principio pusimos en duda su condición de trompeta, la capacidad acústica del ejemplar s/n [MAQ], procedente de Catamarca⁵¹, nos instó a considerar su función sonora (fig. 35 a). Esta pieza de piedra negra pulida, de 55 cm de longitud y 4 cm de diámetro máximo, fue perfectamente perforada por barrenado y rotación. A juzgar por las marcas observadas en el interior del cuerpo tubular, después del desprendimiento de material para facilitar la introducción de una punta de perforación a modo de mecha de taladro, se procedería a perforar el cuerpo lítico con arena fina y agua⁵², tal como procedimos en nuestras experimentaciones para indagar el grado de dificultad que tiene la construcción de un objeto semejante. La mecha de perforación, probablemente también de piedra, tuvo un diámetro máximo de 32 mm



decreciente hacia uno de sus extremos. El barrenado y la perforación por rotación se practicaron por ambos extremos del diámetro de la perforación, decreciente hacia la mitad del cuerpo tubular de la trompeta. Esta característica organológica no es adecuada para una trompeta natural, pero tengamos presente la dificultad que tiene la perforación de una pieza lítica como ésta. Uno de los extremos ha sido pulido en forma roma, evitando un borde cortante, lo que favorecería como embocadura un cómodo apoyo y una correcta vibración de los labios.

Apéndice 5. Ayllus de San Pedro de Atacama.

1: Quito; 2: Conde Duque; 3: Solcor; 4: Yaye; 5: Larrache; 6: Chécar; 7: Séquito; 8: Solor; 9: Coyo; 10: Poconche; 11: Cucuter; 12: Béter; 13: Tulor. Dibujo a partir de la publicación de Hidalgo 1978: 88.

⁵⁰ Suris: ñandúes (*Rhea americana*)

⁵¹ Noroeste Argentino. Posiblemente del período de Integración Regional (600-1000 d.C.).

⁵² Agradezco aquí a Armando Mendoza (Museo Dr. Eduardo Casanova) y José Hierling (Museo de Antropología-UNC) por el asesoramiento brindado al respecto. Véase Gudemos, 1998a.



Figura 32. Trompeta longitudinal curva (de rosca) Moche VA 17.590 [EM], detalle de embocadura. Fotografía MG.

Suponemos que la construcción de un objeto como éste estuvo justificada por un imperativo más inmediato que el específicamente utilitario. La importancia simbólica de las trompetas en el Mundo Andino como elemento denotativo de poder pudo ser dicho imperativo. No obstante nuestras observaciones, las opiniones recogidas al respecto son muy diferentes. Algunos investigadores sugieren la posibilidad de que tubos líticos como éstos fueron utilizados como pipas de fumar o como “sopladores” en la fundición de metales. Es posible, pero en el caso que estudiamos ninguna evidencia indica tal utilización (pátinas de combustión, específicamente) e insistimos que su capacidad acústica es notable (en Apéndice 7 presentamos el análisis de su producción sonora). No obstante, dejamos abierto el tema a futuras consideraciones.

VI. La importancia de los detalles

Ya tratamos las “embocaduras-boquillas” (elemento organológico de diseño específico) al estudiar las trompetas Moche de cerámica en forma de conchas marinas. El óptimo diseño y la excepcional calidad de aquellas están presentes también en las trompetas longitudinales curvas del mismo complejo cultural. Sin duda, la tecnología acústica Moche, como otras, fue importante en el Mundo Andino precolombino. Resulta interesante constatar, sin embargo, que la “embocadura-boquilla”, entre otras cosas, no fue una exclusividad de su tradición constructiva ni de aquellas desarrolladas en el área cultural de los Andes Peruanos. En efecto, como vimos, en el Norte de Chile se construían excelentes trompetas de madera con “embocaduras-boquillas” perfectamente talladas.

Este detalle organológico es sólo una de las evidencias del conocimiento que los pueblos de los Andes Meridionales tenían sobre los principios acústicos básicos y su aplicación técnica en la construcción de aerófonos, por lo menos hacia el siglo VI d.C. Una aplicación técnica que fue adoptando particularidades locales conforme a las tecnologías y los materiales con que cada grupo humano trabajaba.

Entre los siglos VI y VII d.C., tal vez antes, se comenzó a tejer en los Andes Meridionales una red de relaciones interculturales que promovió una interesante dinámica de contacto entre diferentes tradiciones constructivas. Relaciones promovidas por complejos culturales integrados regionalmente, que dejaron su particular impronta estilística. Musicológicamente, no comprendemos el área meridional como subsidiaria cultural de los Andes Centrales, antes bien como gestora de innovaciones técnicas que constituyeron verdaderos aportes estilísticos en el contexto andino. La tradición constructiva Aguada (Noroeste Argentino), por ejemplo, se distinguió en la región por la producción de flautas globulares sin canal de insuflación con pastas cerámicas muy logradas (entre las más aptas acústicamente que hemos registrado para el Mundo Andino prehispánico), con embocaduras abiseladas y modeladas para favorecer un buen corte de la corriente aérea, con mamelones de excelente factura y, en algunos casos, con complejas afinaciones que evidencian una interesante búsqueda sonora que participó, a su vez, de un fuerte contexto ideológico reflejado iconográficamente. Muy diferente a la producción atacameña en cuanto al trabajo de los materiales y el manejo de los niveles estéticos, pero que, sin embargo, compartió con ella ordenamientos básicos de afinación. Por otra parte, la producción



Figura 33. Músicos Moche, detalle (Donnan y McClelland 1999: 244).

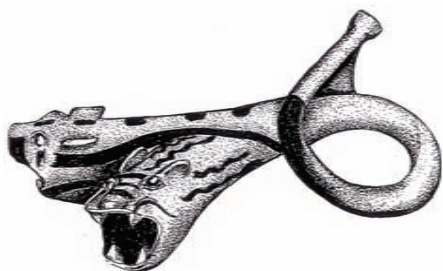


Figura 34. Trompeta de rosca con pabellón doble. Ejemplar dibujado a partir del publicado por Hickmann 1990: 305, P 160. Dibujo MG.

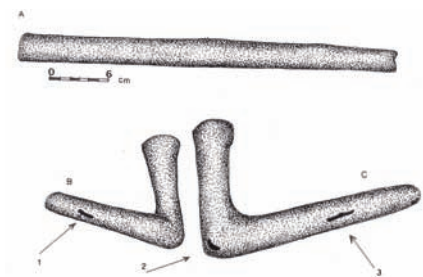


Figura 35. Posibles trompetas líticas procedentes de la Región Valliserrana, Noroeste de Argentina. S/N [MAQ]. Dibujos MG.

atacameña de idiófonos metálicos (campanas y cápsulas de sonajas, por ejemplo) permite observar ciertos contactos estilísticos con Tiahuanaco y más tardíamente con la producción de la Quebrada de Humahuaca, no así tanto con la producción de los pueblos valliserranos del Noroeste Argentino que, aunque compartió con aquellas patrones formales piramidales plegados, descolló en la fundición de campanas de diferentes formas y aleaciones. Formas de plegado, aleaciones, forjados, vaciados e iconografías se resuelven regionalmente e incluso localmente conforme a patrones propios⁵³. En cuanto a las trompetas, ya hemos observado las variedades locales. Variedades tan diferentes estética y estilísticamente⁵⁴ que participaron, no obstante, de un mismo sustrato cultural que las definió en su función social.

Podríamos seguir citando ejemplos al respecto.

Si bien la integración regional surandina permitió la confluencia de conocimientos organológicos y musicales específicos y, por cierto, el traslado de músicos e instrumentos musicales de una zona a otra, lo interesante, sin

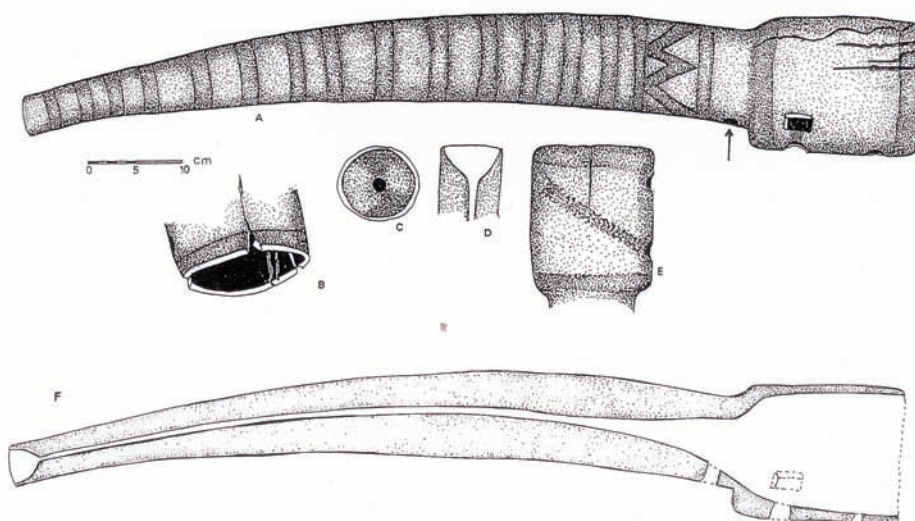


Figura 36. Trompeta recta de madera procedente de Séquitor (San Pedro de Atacama, Norte de Chile) N.º 1.680 [MGLP]. Dibujos MG.

embargo, no es buscar puntos comunes que sinteticen los procesos culturales, sino por el contrario, apreciar los detalles y la originalidad con la que cada grupo humano se apropió de los rasgos estilísticos y tecnológicos desarrollados por las diferentes tradiciones musicales, para plasmar artísticamente su propia búsqueda estética.

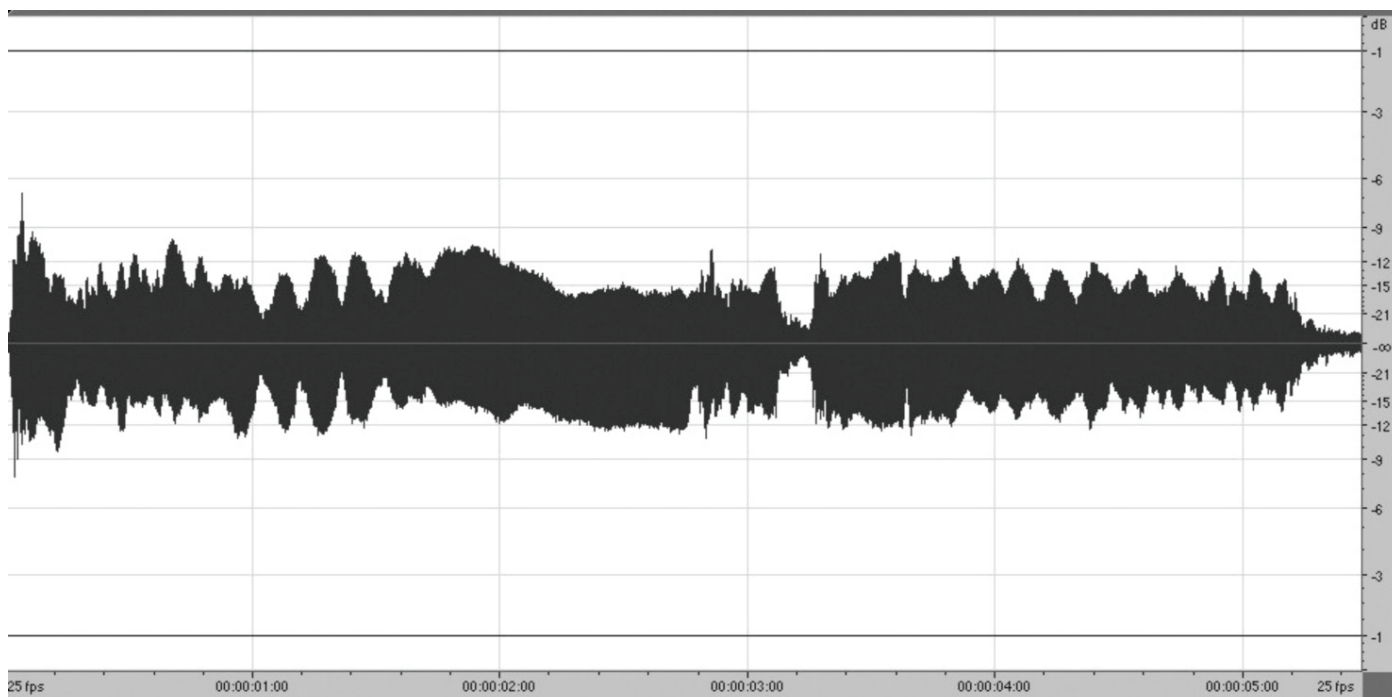
VII. Las relaciones de poder

La trompeta de concha marina, conjuntamente con la tiana, la rampa y los ropajes confeccionados principalmente con pelo de vicuña y plumas, era un objeto emblemático denotativo de autoridad entre los pueblos andinos prehispánicos. Tal autoridad era propia de “aquellos individuos que hemos definido como dirigentes étnicos: desde el Inka hasta los Kuraka, de menor rango y con menos tributarios” (Martínez, 1986: 103).

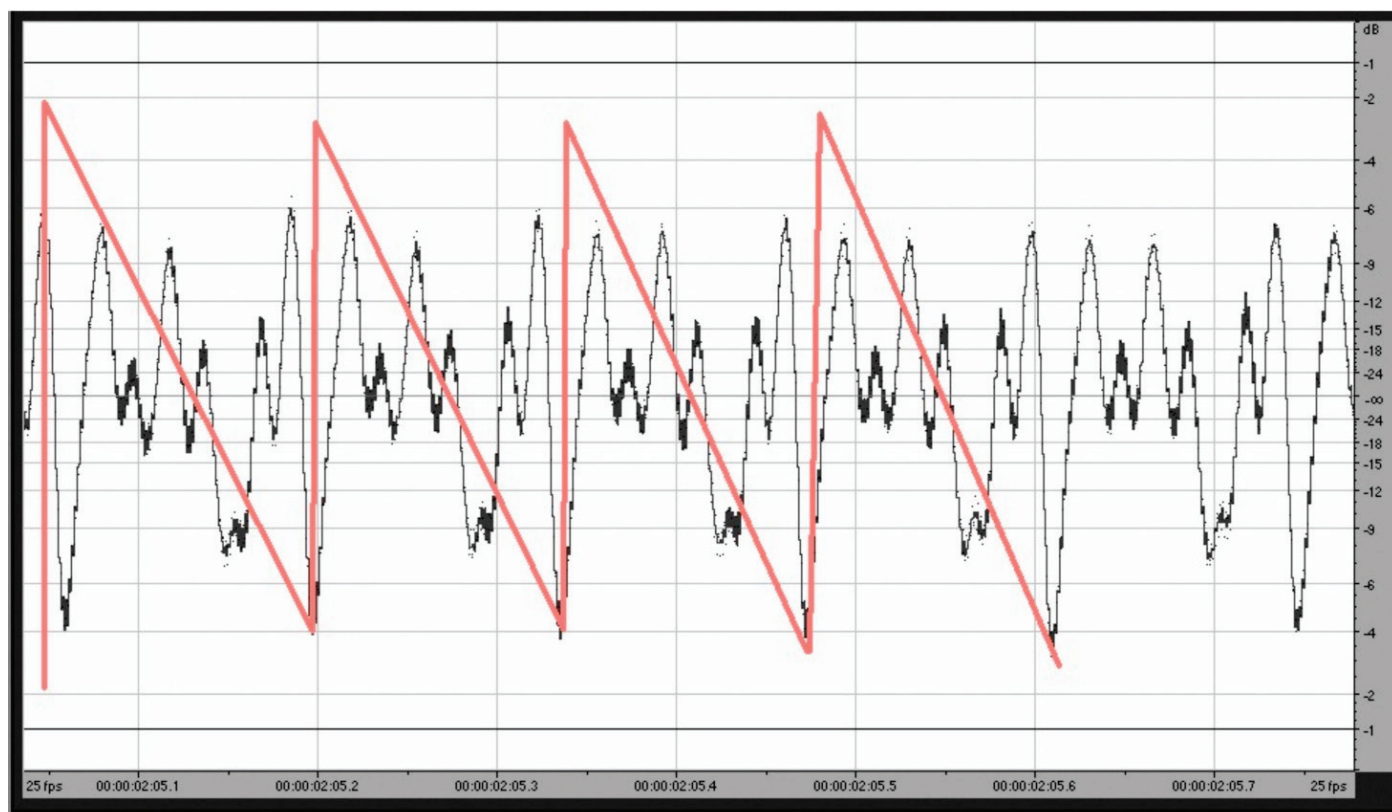
El relato mítico de *Naimlap*, recogido por Cabello Balboa durante su permanencia en Lambayeque, tendría como objetivo formular un “enunciado estructural” (Berenguer, 1998) que “operaría como ‘modelo’ (al menos en su nivel superficial),

⁵³ Véase Gudemos, 1998c; 2001a.

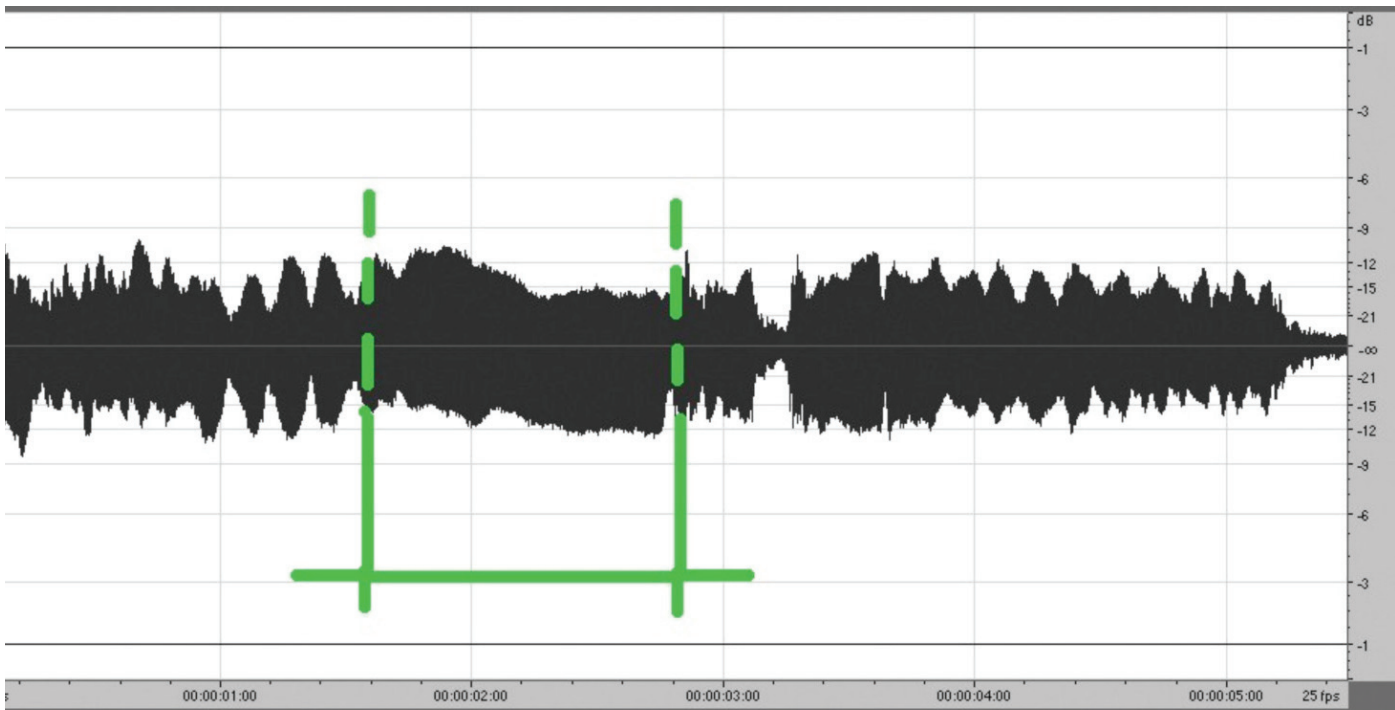
⁵⁴ Las trompetas de madera de los ayllus atacameños parecen responder a patrones constructivos locales, no presentes en el Noroeste de Argentina (NOA). No obstante, es necesario considerar la posibilidad de que la falta de trompetas de este tipo en el NOA se deba a problemas de conservación y que el NOA, al respecto, haya compartido algunos rasgos de la tradición constructiva observada en el Norte de Chile.



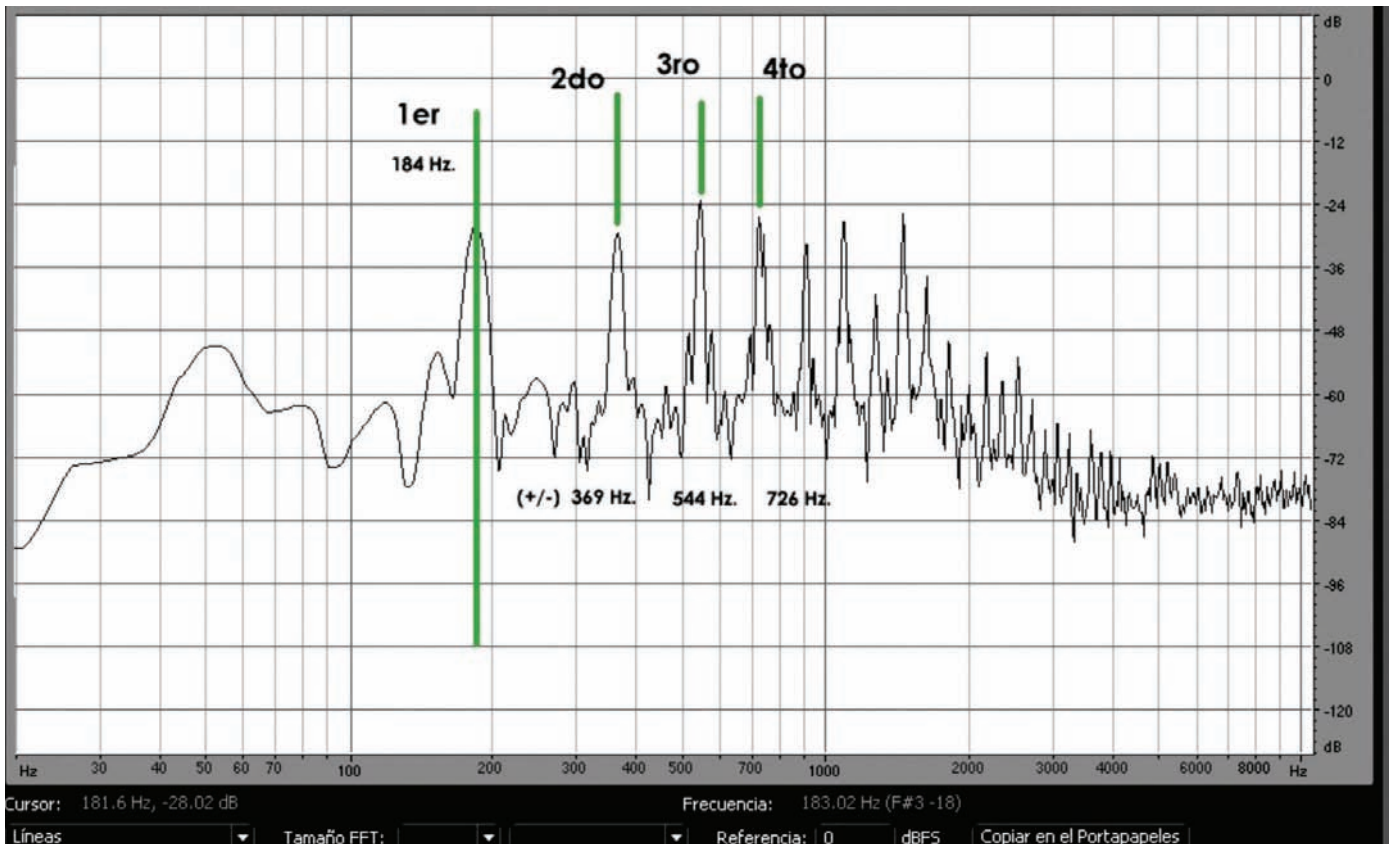
Apéndice 7A. Análisis de producción sonora



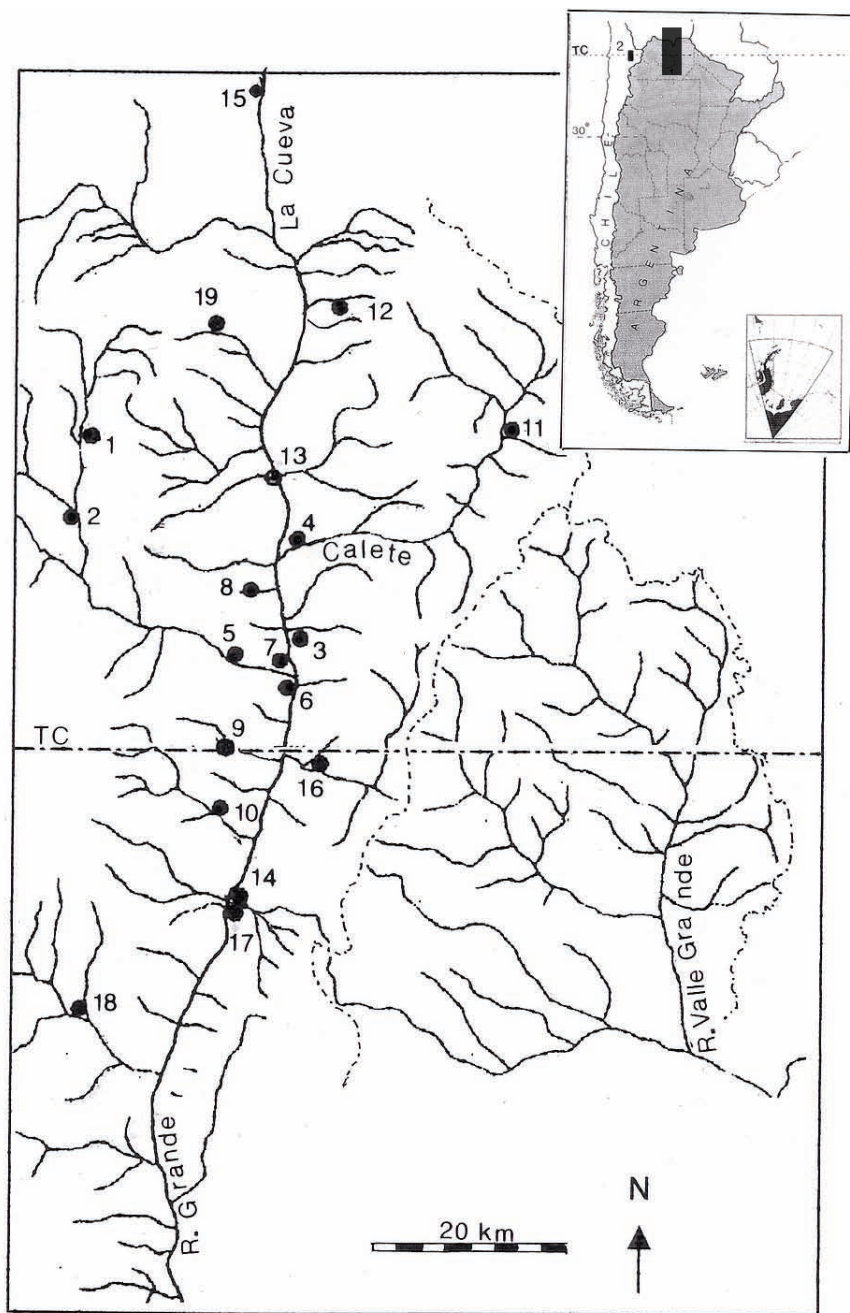
Apéndice 7B. Análisis de producción sonora



Apéndice 7C. Análisis de producción sonora



Apéndice 7D. Análisis de producción sonora



Apéndice 6. Sitios arqueológicos fechados de la Quebrada de Humahuaca (Periodo 700-1650). 1: Vizcarra; 2: Casa Grande; 3: Muyuna; 4: Cal-20; 5: Los Amarillos; 6: San José; 7: Chucalezna; 8: La Señorita; 9: Campos Colorados; 10: Juella; 11: Puerta de Zenta; 12: Putuquito; 13: Falda del Cerro; 14: Til.22; 15: Pueblo Viejo de La Cueva; 16: La Huerta; 17: Pucará de Tilcara; 18: Ciénaga Grande; 19: Tiuiyaco. Dibujo a partir de la publicación de Nielsen 1997: 58.

⁵⁵ Apéndice 3.

synthesizing the most essential of a paraphernalia proper of those who performed duties of leadership" (Martínez, 1986: 104), this is, synthesizing iconographically the Andean model of representing and visualizing authority. In this story, reference is made to the arrival of the mythical hero *Naimlap* to the North Coast of Peru. *Naimlap* would have led his balsas by sea accompanied by "many people who followed him as captain and caudillo". As denotative objects of his authority, "large conch shells" used as trumpets, "his sandals and chair", the "beverage" and "powder of sea shells", among others; "but what among them had more value were his official regalia, such as the *Pita Zofi* which was his trumpeter or *Tañedor* of the great conch shells, which the Indians value very much" (Cabello Balboa, [1586] 1951, cap. 17, p. 327). The fact of being mentioned in this story, the name of the trumpeter, individualizing it in the first term, is of relevance as an authorizing argument both of the social function of the trumpeter, as of the symbolic value of the conch shell trumpet in the iconography emblematic (figs. 45 and 46). A symbolic value that would have extended to different types of trumpets and to the concept itself of trumpet, more specifically to the concept of "sound of trumpet".

In his study on "The iconography of power in Tiwanaku and its role in the integration of frontier zones", Berenguer (1998) argues that the iconographic vocabulary, derived in the final instance from Tiahuanaco and diffused during the expansion of the Huari⁵⁵ in the Central Andes, would have contributed in the Central and North of Peru to the formation of concepts "perhaps originally more proper of the southern sierra, of dual hierarchy and shared leadership, such as these are inferable in the myth of *Naimlap* and in the dynastic stories of *Chimú* or *Taycamano*" (1998: 19).

In analyzing the iconographic record of Tiahuanaco, the first documented case in the Andes of a social and political organization based on the principle of diarchy, for which "the diarchs shared power according to an asymmetric dual mechanism" (Berenguer 1998: 27), this author carries out a detailed study of the iconography of the Puerta

del Sol (fig. 48)⁵⁶. Berenguer se refiere a dos “objetos/iconos” y su relación con el poder: los *queros* para libaciones y las *tabletas* para inhalar alucinógenos. Nosotros incluimos también los trompeteros portadores de cabeza trofeo, más precisamente las trompetas “activas”, ejerciendo el valor mágico y emblemático de su sonido. La representación investiría significativamente no sólo a la trompeta como “objeto/icono”, sino también a su sonido en el discurso iconográfico de poder.

Como dijimos, la importancia emblemática de las trompetas, en particular de las *buayllaquepas*, estuvo presente en los Andes desde épocas tempranas; así lo atestiguan importantes ajuares funerarios de diferentes regiones andinas. Desde el entierro-ofrenda de Punkur⁵⁷ con su *buayllaquepa*, o los magníficos contextos materiales Chimú descritos por Uceda en 1999, en los que escenas talladas en madera nos informan del especial valor de la música en el ceremonial andino; hasta los no menos representativos ajuares atacameños en el Norte de Chile son testimonio cierto de una determinada parafernalia emblemática, en la que las trompetas desempeñaron una especial función como elementos denotativos de poder. “En el mundo andino, la muerte fue una de las mayores preocupaciones, sobre ella se desarrolló un complejo sistema de mitos y ritos tendientes a explicarla y, lo más importante, a utilizarla –consciente o no– como un mecanismo de control y poder” (Uceda 1999: 264). Un mecanismo autorizado a través de la manipulación, entre otras cosas, de una serie de “objetos/iconos” con función social específica. En su trabajo sobre el “personaje sentado” en la iconografía de los *queros* coloniales, Martínez (1986) presenta interesantes testimonios acerca de la pervivencia en los Andes de la relación “trompeta/poder”.

En el documento identificado *Lima 128, f.7r, 1587*, del Archivo General de Indias, se menciona a Don Pedro Angasnapon, *curaca* principal de las siete *waranga* que componían el grupo étnico *Cuismancu*: “(.) don Pedro yba a sus pueblos, que llevaba consigo a la dicha Cosa Vanunchipac, su muger, la llevaban en una amaca con muchas trompetas como señora principal (.)” (párrafo citado en Martínez, 1986: 104).

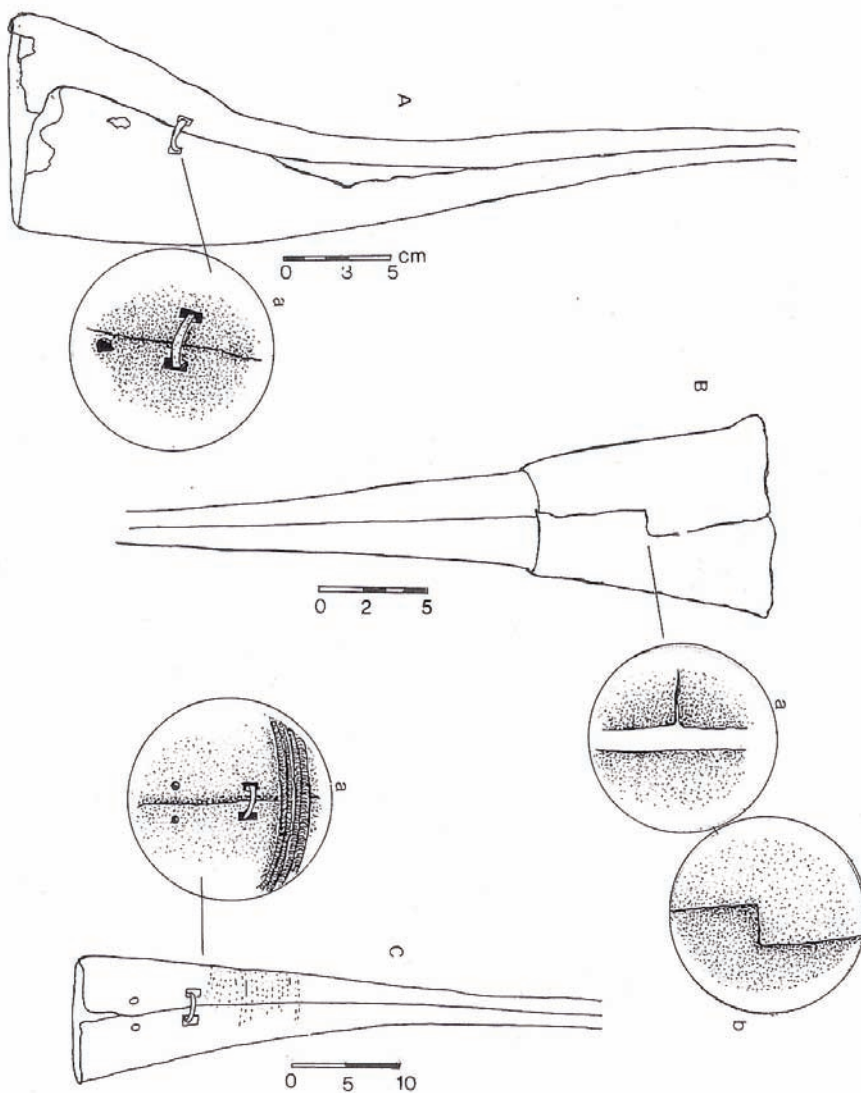


Figura 37. Trompetas metálicas rectas procedentes de Pacasmayo (Perú), detalles constructivos. A: VA 21.760 [EM]; B: VA 21.762 [EM]; C: VA 21.759 [EM]. Dibujos MG.

En el documento *A-41, f.15v, 1598*, de la Biblioteca Nacional de Lima, se hace referencia a las trompetas como bienes pertenecientes a la parafernalia de poder que se heredaba junto con el cargo y la función social del *curaca*: “Cuando el curaca de Lurín Ica muere (en 1561), deja de herencia a su hermano y sucesor en el cargo su tiana, sus camisetas y sus trompetas” (párrafo citado en Martínez, 1986: 111).

Si las trompetas eran objetos denotativos del poder de aquel cuya persona y función social autorizaban a través del sonido, la destitución de un individuo de

⁵⁶ Véase también Krzysztof Makowski, 2001, quien trata detalladamente la iconografía de esta portada.

⁵⁷ Véase Gudemos, 2005.



Figura 38. Posibles secciones de trompetas (húmeros de camélido), procedentes de la Quebrada de Humahuaca (Noroeste de Argentina). Ejemplares N.º 2.281 [MDEC] y N.º 2.380 [MDEC]. Fotografía Alejandro Martínez.



Figura 39. Arriba: posible sección de trompeta tallada en húmero de camélido (N.º 2.180 [MDEC]); abajo: receptáculo construido con tibia de cérvido (N.º 3.037 [MDEC]). Fotografía Alejandro Martínez.

su rango como *curaca* llevaba implícita la orden de despojarlo de tales objetos. La evidencia queda expuesta en el pleito que Rostworowski (1961:116, citado en Martínez 1986: 112) menciona entre el *curaca* del Repartimiento de Reque, Costa Norte de Perú, y su encomendero, en el que este último, conocedor ya del valor social de la parafernalia emblemática en el Mundo Andino “le ha quitado el oficio e insignias de caciques como son las trompetas y tabernas”.

Entre los Incas era específicamente la *buayllaquepa pututu* la trompeta incorporada a la representación de la autoridad del inca. Así lo indican los relatos sobre el Cápac Raymi, la máxima festividad de la clase dirigente, en la que aparecen *buayllaquepas* entre las insignias de poder, acompañando musicalmente los cantos de elite como el *taqui huari*⁵⁸.

Sin embargo, la función social de la trompeta trascendió la figura de los dirigentes, identificándose también con determinados grupos étnicos en situaciones de guerra y conquista⁵⁹ y con las entidades sacralizadoras del espacio-tiempo andino y autorizantes del sistema de administración imperante, los *huacas*⁶⁰.

Interesante es la información que nos brinda la “Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los primeros religiosos agustinos que allí pasaron para la conversión de los naturales”, del siglo XVI, sobre la búsqueda y destrucción, por parte de los agustinos, de los lugares de adoración en la provincia de Huamachuco, “la cual terná como ciento y treinta leguas de largo, y mucho más de ochenta de ancho; confina por la una parte con la provincia de Caxamalca, y por la otra con los Llanos, con Chicamé y Pacasmayo: por otra parte con los Conchucos” (Relaciones, 1918: 10). “(...) el demonio inventor de la idolatría, mandó que Catequil fuese adorado en Porcon, cuatro leguas de Guamachuco (...). Lo primero que con el favor de Dios se descubrió fue esto, que deshicieron el adoratorio Porcon estos padres Fr. Antonio Lozano y Fr. Juan Ramírez, y después con gran dificultad y trabajo hallaron en la Sierra la cabeza y pedazos de Catequil⁶¹ y traxéronlo al monasterio, dando grandes gracias a Dios. Los ganados y ropa quitaron y repartieronlos por los pobres; de la ropa hicieron frontales y doseles para las iglesias: hallaron algunas trompetas de plata baxa y metal, y otros vestidos

de sacerdotes” (Relaciones, 1918: 24). La parafernalia de poder queda expresa: propiedad de ganado, textiles (en gran cantidad y calidad a juzgar por lo que con ellos hicieron para las iglesias) y trompetas metálicas, posiblemente como las rectas procedentes de Pacasmayo aquí analizadas.

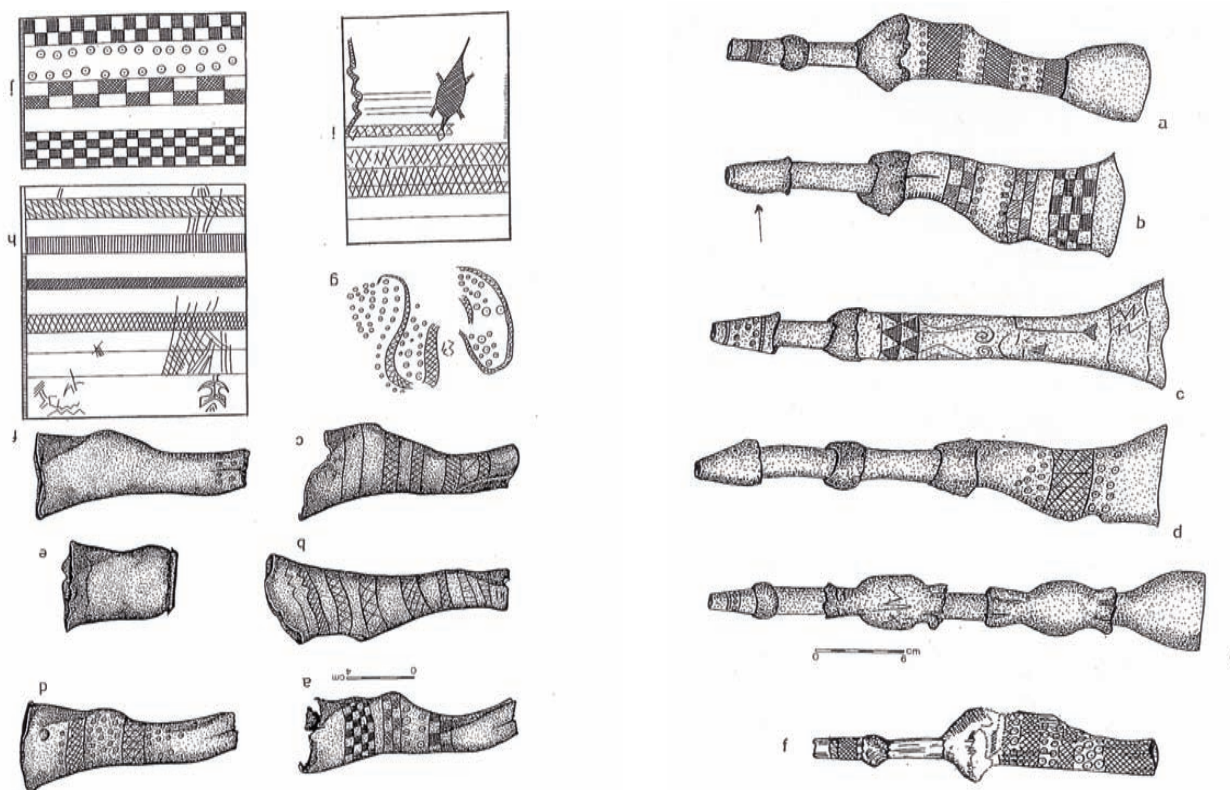
La cantidad de trompetas en algunos ajuares de *huacas* era significativa; es posible que hayan sido utilizadas para realzar la presencia de los poderosos *huacas* durante las ceremonias públicas. El ajuar del *huaca Tantazor* es representativo de la parafernalia denotativa de poder, en la que el sonido y la función social de las trompetas eran indispensables simbólicamente. En este ajuar se hallaban también “hermosos atambores”, que sumarían su fuerza sonora a la de las trompetas durante las ceremonias, seguramente importantes por el valor que este *huaca* habría tenido en la cosmovisión de los naturales de la región. Dicho valor se deduce claramente del importantísimo ajuar que poseía, aparte de la compañía de sus diez “hijos” y otros *huacas*: “En otra parte se halló otro ídolo llamado Tantazor y tenía en su compañía otros tres (...) hallólas en una cueva questaba en una sierra muy áspera, donde se padeció mucho trabajo, que apenas se pudo llegar a élla. (...) Esta guaca e ídolo tenía diez hijos consigo que eran ídolos (...) Esta guaca Tantazor, e ídolo, estaba desde el tiempo del Inga, y en ésta se metía el demonio y hablaba mucho en élla y hacía entender a los indios que crecía como crecen los haces, y no pudo crecer más de hasta palmo y medio que tenía de grandor y altura. Esta era muy honauda [¿honrada?] y acatada de aquella tierra y la más servida, la cual tenía para su servicio cuarenta y un vasos de plata y cinco coronas, catorce como herraduras que le ponían en la cabeza a la hechura de herraduras de caballo, y también los encaxaban por la barba, y así unas abajo y otras arriba, y catorce trompetas de plata y cobre, y siete toldos grandes, los dos muy hermosos; los cuales son los dos doseles que están en el altar mayor del convento. Todo esto era para sus fiestas, y nueve ovejas para sus sacrificios: de ropa para su vestir, tenía treinta y nueve piezas de ropa y cinco de argentería de plata, gran cantidad de vasos de diversas maneras, muy bien labrados, para su beber, y muy hermosos atambores y gran

⁵⁸ Gudemos, 2004: 53.

⁵⁹ Gudemos, 2008.

⁶⁰ Atahualpa ya lo había destruido, cuando el huaca “le había respondido que Huáscar había de reinar y no él” (Relaciones, 1918: 23).

⁶¹ Véase Gudemos, 2003b.



cantidad de plumas de diversos colores, y chuspas, que son las bolsas de indios, que traen colgadas debajo del brazo, y chumbes, que son como vendas que se revuelven las indias, y otras muchas cosas” (Relaciones, 1918: 32-33).

Vasos para sus bebidas, importante cantidad de tocados, objetos metálicos, trompetas, tambores, plumas de colores, textiles de calidad, *chuspas*, fiestas en su honor, ganado.. una verdadera parafernalia denotativa de poder.

VIII. Guerra, trompetas y felinos

La victoria en el campo de batalla podía propiciarse a través de la iconografía simbólica que ostentaban las trompetas de guerra, cuyo sonido participaba de las naturalezas asociadas a la ideología andina, como la felina, adquiriendo de ellas la magia de su fuerza. El modelado y/o moldeado de cabezas de felinos o seres fantásticos en actitud agresiva, utilizando el estereotipo plástico, realista y simbólico de las fauces abiertas como límite formal del pabellón, tiene su lógica si se considera lo antes dicho.

Esto daría fuerza y poder en un sentido mágico, ya que el rugido de seres de gran potencia se proyectaba con el aliento del trompetero.

Bien conocida es la presencia simbólica del felino en los Andes. Una presencia que participaba del ceremonial andino a través del gesto en la danza, la máscara, el sonido de los instrumentos musicales y el consumo de alucinógenos. Su figura o alguno de sus elementos representativos como una huella, una mancha de su piel, sus fauces, colmillos o la curva de su cola bastaban iconográficamente para indicar su presencia⁶².

De exclusiva ejecución masculina, las trompetas tenían como función en el campo de batalla agredir con su sonido al enemigo. El fragmento de trompeta N.º 11.129 [MAM] (fig. 26) presenta un pabellón decorado con la figura moldeada de un guerrero ricamente ataviado portando escudo y maza. Una iconografía de intimidación que se propagaría simbólicamente a través del sonido. La participación de las trompetas en la lucha era considerada no sólo importante, sino imprescindible, ya que el sonido era utilizado por los andinos como estrategia de

Figura 40 (Izquierda). Posibles secciones de trompetas (húmeros de camélido), procedentes de la Quebrada de Humahuaca (Noroeste de Argentina); a: N.º 2.881 [MDEC]; b: N.º 2.180 [MDEC]; c: N.º 3.033 [MDEC]; d: N.º 2.308 [MDEC]; e: N.º 2.179 [MDEC]; f: N.º 2.566 [MDEC]; g: N.º 2.177 [MDEC], detalle decorativo; h: N.º 3.033 [MDEC], decoración; i: N.º 2.878 [MDEC], decoración; j: N.º 2.881 [MDEC], decoración. Dibujos MG.

Figura 41 (Derecha). a-b-c-d-e: Posibles estructuras de trompetas naturales de la Quebrada de Humahuaca; f: dibujo del ejemplar publicado por Casanova (1936: 246). Dibujos MG.

⁶² El uso de la trompeta de caracol entre las huestes incaicas está ampliamente documentado. El sentido y la función social de este instrumento musical entre los incas se proyectaron simbólicamente en la decoración de los queros coloniales (Gudemos, 2004).

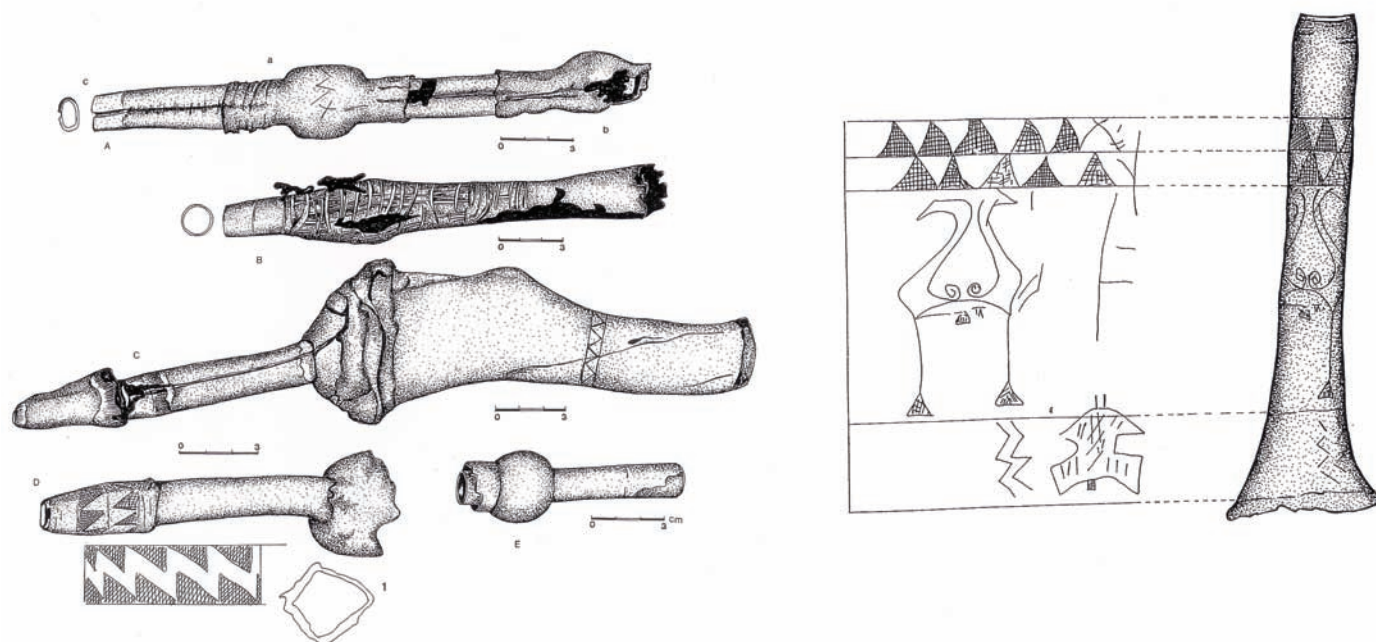


Figura 42 (Arriba izquierda). Restos de estructuras complejas (Quebrada de Humahuaca, Noroeste de Argentina). A: N.º 1.707 [MDEC]; B: N.º 1.609 [MDEC]; C: N.º 2.166 [MDEC]; D: N.º 2.167 [MDEC]; E: N.º 3.050 [MDEC]. Dibujos MG.

Figura 43 (Arriba derecha). Posible pabellón de trompeta de Los Amarillos (Quebrada de Humahuaca, NO de Argentina) N.º 3.233 [MDEC]. Dibujo MG.

ataque. El efecto psicológico del atronador sonido de tambores, trompetas y gritos sufrido por los españoles durante el sitio de Cuzco se refleja en la “Relación del Descubrimiento y la Conquista de los Reinos del Perú” [1571] de Pedro Pizarro: “(...) heran tan grandes las bozes y alaridos que dauan y bozinas y fotutos que tocauan, que parecía que temblaua la tierra” (1944: 109)⁶³. La utilización de “mudos”, seguramente “*sordomudos*” (Gruszczyska-Ziółkowska, 1995: 33), por el ejército de Atahualpa en el avance contra Huascar se manifiesta como una inteligente estrategia contra el atronador ruido producido por gritos, trompetas y tambores: “(...) y assi llega al salir el sol con sus seisçientos hombres y quarenta yndios mudos, al lugar donde estauan guascar ynga durmiendo, al fin por el guas[car] ynga leuanta luego y forma su campo de orejones caçi con medios sueños y los tauantin suyos en esa ora dizen que todos en general estauan almorçando, de manera que los capitanes de atougallpa ynga les prende a guascar ynga con poca façelidad, ymbiandoles a los mudos, por delanteras los cuales ençierran sin temor ninguno con los orejones (...)” (Yamqui Salcamaygua [ca. 1613] 1986, fol. 41v/42).

El mismo poder del sonido como elemento estratégico de lucha era utilizado contra toda manifestación negativa a la seguridad y al buen desarrollo de la comunidad. Trompetas, flautas, campanillas y tambores eran utilizados en las procesiones contra el hambre y las enfermedades, mientras se entonaba *aya uaya uacaylli*, y contra las fuerzas naturales que destruían los campos: “Procición de Granisos y del yeloide rrayos q’los echan con armas y tambores y flautas y trompetas y campanillas dando gritos diziendo astaya zuuaruna uacchachae cuncayqui cuchuscayqui amaricusayquichu” (Poma de Ayala, [1615] 1944, foja 285).

IX. El problema de la contextualización

Datos de hallazgo

Respecto a la función social de la trompeta en tiempos prehispánicos en los Andes Meridionales, la falta de suficiente información sobre los contextos de hallazgo (y en varios casos de procedencia) es el principal inconveniente

⁶³ Sitio arqueológico en la Provincia de Salta (Período Tardío). “(...) en este sitio existe una cultura mixta: por un lado tiene elementos culturales calchaquíes y por el otro rastros de influencia incaica y especialmente puneña. Esta cultura mixta ha sido denominada “cultura de transición” y se localiza en la cabecera del valle Calchaquí, la Puna oriental, Antofagasta de la Sierra, Kipón y La Paya” (González y Pérez, 1990: 89).

que se plantea al intentar llevar a cabo un estudio sistemático. Por otro lado, es necesario tener en cuenta que las notas de campo e informes de excavaciones, aunque completos y plenos de detalles, pocas veces ofrecen buenas descripciones de aquellos objetos destinados a la producción sonora y raras veces incluyen datos sobre fragmentos o secciones aisladas de instrumentos musicales, por no reconocérselos como tales.

En el caso específico de las secciones óseas procedentes del Pucará de Tilcara o del Pucará de Hornillos (Quebrada de Humahuaca, Jujuy), por ejemplo, se nos plantea el inconveniente de la falta de certeza. En primer lugar, como ya tratamos y Casanova (1942: 17) observó, “estos objetos han tenido un doble empleo, unas veces como estuches, cerrando sus aberturas con pedazos de cuernos o tapitas de madera y en otros casos han sido boquillas de trompeta”. En segundo lugar, la falta de detalles precisos dificulta a veces la asociación de piezas con un contexto específico. Por otra parte, referencias como las de Debenedetti (1930), cuando describe los hallazgos en el Pucará de Tilcara, “cornetas de hueso, con grabados geométricos” (yacimiento 28), “una corneta” (yacimiento 53), “una corneta de hueso recubierta de una sustancia blanquecina” (yacimiento 149), “tres cornetas de hueso (erques)” (yacimiento 170), no nos permiten mayores conjeturas, puesto que constatamos a través de los dibujos de la planta del yacimiento 144 (Debenedetti, 1930: 92, fig. 22, cámara A), por ejemplo, que lo que este investigador describe como “dos cornetas de hueso” son sólo dos diáfisis de húmero de camélido que, en el mejor de los casos, se trataría de secciones de trompetillas naturales como estudiamos oportunamente. Algunas descripciones son más detalladas: “(...) un tubo de hueso que indudablemente fue la pieza central de una corneta, conserva en sus extremos adherencias de la sustancia resinosa que se utilizó para ajustar entre sí las distintas piezas de que se componen aquellos instrumentos” (Debenedetti, 1930: 67, yacimiento 57); “dos cornetas de hueso seccionadas pero pertenecían las piezas al ajuar funerario que se exhumó, conservando aún la resina que fue utilizada para producir el ajuste perfecto entre las distintas piezas que componen el instrumento musical

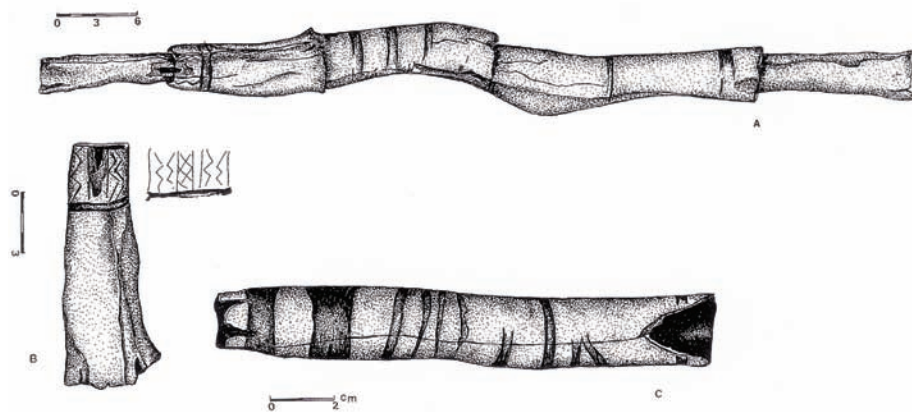


Figura 44. Trompeta simbólica de hueso procedente de Séquitor (San Pedro de Atacama, Norte de Chile) N.º 1.677 [MGLP]. Dibujos MG.



Figura 45. Detalle decorativo de la vasija silbadora Moche N.º 342 [MDEC], procedente de Trujillo. El personaje representado tiene como tocado una trompeta de caracol en cuyo interior se halla la cámara acústica.

de referencia” (Debenedetti, 1930: 118, yacimiento 195). Pero, como hemos analizado, estas descripciones podrían corresponder tanto a dos fragmentos de trompetas como a dos “cetros”, como el mencionado por Serrano en 1930. Estamos en la obligación de plantear estas dudas, pero también de realizar las consideraciones musicológicas que oportunamente hicimos, al llevar a cabo el pormenorizado estudio de cada uno de estos objetos.



Figura 46. Figura estereotipada de trompetero o de la función de trompetero. A: vasija Chimú N.º 10.070 [MAM], fotografía gentileza MAM; B: vasija Moche VA 12.953 [EM], fotografía MG.

El yacimiento identificado *Tilcara, casa 54*, publicado por Vignati en su estudio “Los cráneos trofeo” (1930) es particularmente interesante. El autor cita el siguiente contexto extraído de las notas de viaje de Debenedetti: “Brocal hermosamente pircado como los mejores de La Paya⁶⁴ en el ángulo noroeste de la vivienda, de 2 m de diámetro. Contenido: 25 esqueletos de adultos; 5 esqueletos de niños; 1 tableta de madera, con dos esculturas; 1 escarificador, con escultura; 1 rodaja de hueso, posiblemente peso para huso; 2 erques de hueso; 2 horquetas de madera para reatas; 8 platos de asa lateral; 12 pucos rojos decorados; 1 ollita negra fracturada; 2 torteras de madera; 6 pucos negros; 1 topo de hueso; 2 pucos rojos ‘pomeños’; 1 precioso cuchillo circular de bronce; 1 plato rojo con decoración interna espiralada; 3 grandes platos rojos decorados. Dentro de dos de los grandes platos, 2 cráneos humanos mutilados” (Vignati, 1930: 31-32).

Debenedetti denomina aquí “erques de hueso” a las estructuras complejas

como las descritas para los aeroductos de trompetas rectas. Aunque el ajuar funerario de la *casa 54* corresponde a un enterramiento múltiple, la presencia de tabletas de rapé, los cráneos trofeo (si los cráneos mutilados lo son), el “precioso cuchillo de bronce”, la importante variedad y calidad de los objetos de cerámica son elementos indicativos de la importancia social de los o del inhumado principal.

Según Berenguer, refiriéndose a contextos de hallazgo del Norte de Chile, principalmente en la región de San Pedro de Atacama, las tabletas de rapé se encontrarían presentes siempre en contextos funerarios y raras veces en contextos domésticos. En todos los casos presentan marcas de uso, es decir que se trataría de objetos utilizados. En San Pedro, comenta este autor, “aparecen asociadas a objetos de origen foráneo, a sacrificio de animales de carga como la llama y a artefactos vinculados a tráficos de caravanas, al punto que se ha planteado que sus usuarios controlaban los hilos del caravaneo y el intercambio” (Berenguer, 1998: 33, citando a Llagostera, 1992), como posiblemente lo hizo alguno de los inhumados de la *casa 54* de Tilcara. En los Andes “el control de la exclusividad sobre las ‘cosas ocultas’, los ‘artículos raros’ y las ‘conexiones distantes y poderosas’ es una conocida estrategia de diferenciación social de sectores que aspiran a lograr y conservar una alta prominencia en una sociedad” (Berenguer, 1998: 33). Si los “erques de hueso” que menciona Debenedetti son en realidad restos de tubos acústicos de trompetas, su presencia como elementos denotativos de poder en el contexto funerario que estudiamos estaría ampliamente justificada.

El ajuar de la cámara sepulcral excavada en La Huerta (Quebrada al Este de la Quebrada de Humahuaca), número de inventario 94, ofrece importante información: “Cámara sepulcral cilíndrica situada en el ángulo S. de una vivienda. Profundidad: 1,50 m, diámetro 1,30 m. Contenido: 3 esqueletos humanos de adultos dispuestos en cucullas, apoyados contra la muralla de la cámara. Ajuar: 2 vinchas de plata, 11 platos variados, 2 ollitas simples, 4 pequeños cántaros de boca angosta (yuros), 2 vasos de madera, 3 cuchillos circulares de madera, 28 torteras de madera, 1 representación zoomórfica de madera tallada, 3 palas de madera, 2 alfileres de oro, 2 topes de plata, 5 topes

⁶⁴ Cronología propuesta por Nielsen, 1997.



de bronce, 1 arco de madera, 1 punta de lanza de madera, 10 bastones de madera, 5 cucharas de madera, 5 calabazas, 1 instrumento de madera de dudosa aplicación, 1 corneta de hueso, 3 silbatos de madera, 1 valva de molusco, 1 corneta de hueso, 1 cincel de bronce, 1 cesto de paja tejida, restos de las armaduras de un telar, algunos fragmentos largos de cañas y un collar constituido por canutillos de oro y perlas de vidrio” (Debenedetti, 1918: 13). Si no hubo error de edición, habría dos “cornetas de hueso” en este ajuar de la fase Humahuaca Colonial (1536-1650?)⁶⁵ que, sumadas al resto de los materiales, indicarían la importancia de los inhumados.

De acuerdo a los hallazgos arqueológicos, estas trompetas óseas serían propias de la Quebrada de Humahuaca. Sólo pocos ejemplares tallados en húmeros de llama fueron localizados en otras zonas, próximas a la Quebrada, por ejemplo en las quebradas salteñas, específicamente en Puerta de Tastil (Boman [1908] 1991: 360-362, plancha 29, fig. 78).

Estudiando los ajuares funerarios de la Región Atacameña del Norte de Chile,

detalladamente descritos por Le Paige, hemos logrado información que está relacionada a lo tratado en este punto. Sólo citamos los ajuares funerarios de las trompetas analizadas en este trabajo (N.º 1.677 y N.º 1.680 procedentes de Séquitur, Alambrado Oriental), registrados por Le Paige en sus notas manuscritas, y un ajuar funerario de Coyo Oriental, publicado por el mismo investigador en 1977, en el que una trompeta forma parte de un contexto muy ilustrativo de la parafernalia emblemática andina.

A) “Séquitur, Alambrado Oriental⁶⁶. 9-XI-61 (id.). Cráneos 1.675-6-7 Tumba muy interesante, el muerto principal (1.677) sentado bajo dos palos verticales reunidos por un palo horizontal largo muy bien amarrado con cordelas de fibras vegetales (¿parecía telar?) (1,50 m de profundidad a 2 m). Los otros dos cuerpos sentados al frente, pero sin relación con el ajuar ubicado al lado del 1.677 con: 1 alfarería negra pulida. 6 huesos embutidos como para hacer un instrumento ‘musical’, una Trompe. Uno tiene grabados en la parte embutida. Las extremidades de

Figura 47. Quero colonial N.º 7570 [MAM], detalle de trompetero. Fotografía gentileza MAM.

⁶⁵ Notas de G. Le Paige, hoja 8 [MGLP]. En el original Le Paige coloca los objetos enumerados en una columna. Por cuestiones de espacio, se citan aquí uno a continuación de otro.

⁶⁶ Notas de G. Le Paige, hojas 9 y 10 [MGLP].

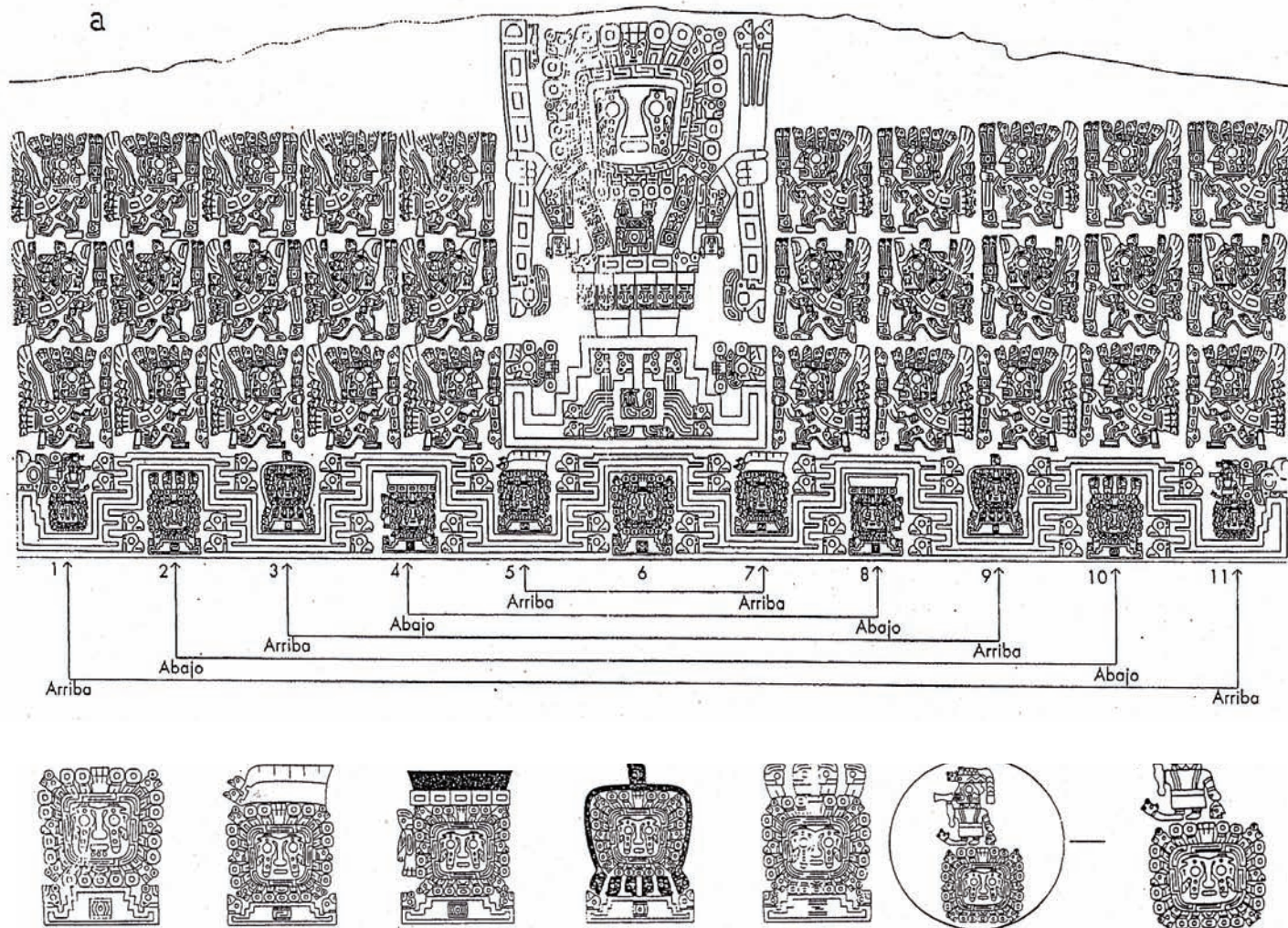


Figura 48. a: «Puerta del Sol», Tiahuanaco (Berenguer 1998). b: Detalle de trompetero.

una 'Trompe' de madera muy liviana (destruida) (cf. número 1640). Pedazo de arco. Pedazo de palo de flecha. 2 espátulas de hueso grabado (culebras). 1 ?tableta? para rapé de hueso delgadito (omóplato). Cuentas chicas y gruesas de malaquita. Caracol de agua dulce".

B) "Cráneo 1.680, Séquito, Alabrado Oriental⁶⁷ con: 2 alfarería negra pulida. 1 "Trompe" de madera liviano, extremidad gruesa esculpida, antiguamente enrollada de un (fino cuero), fibra vegetal? 1 tableta para rapé con el mango en forma de mono. 1 cajita larga cilíndrica (de caña dura) con: tubito fino lindo para rapé (tapada la extremidad con hilo), 2 agujas de cactus con hilo de lana, 1 espina fina muy larga. 1 mango de hacha (el instrumento debió ser de hierro, pues queda vestigio negro). 1 palo grueso de flecha (quebrado). 1 bolsa

de cuero (destruida) con espátula de hueso grabada sencillamente. 2 grandes canastas dibujadas a la manera de Quito 2. 1 plato de canasta (esta vez bajo alfarería negra pulida no sobre). 1 linda canastita dibujada de colores (muy conservada). 1 punzón de madera con cabeza de pájaro con ojos incrustados blancos. 1 espátula grabada de hueso. 1 cajita cilíndrica de madera con "bouchon" en forma de cabeza. Algunos vestigios de tejidos (cotón) y dibujos finos (parte lie de vin) de cordelas vegetales. 4 cuentas (finas largas) de piedra malaquita blanca y de piedra roja. 1 arco entero con sus flechas y puntas (al lado mismo del muerto)".

Ambos contextos funerarios son ampliamente ilustrativos de un discurso simbólico utilizado como distintivo social, tal vez propio de quie-

⁶⁷ Fernández Distel, 2000.

nes tenían el control del caravaneo y el intercambio, como cita Berenguer. Un discurso en el que las trompetas estarían incluidas como “objetos/símbolos”. Esto nos remite a una larga tradición, que se remonta al comienzo mismo del pastoreo andino, como decíamos al principio.

Otro ejemplo es el ajuar funerario de la tumba N.º 5.277 de Coyo Oriental:

“Cuerpo: un adulto acompañado de un párvulo.

Ubicación. Sobre la superficie del cementerio, saqueada por turistas.

Contexto cultural. El cuerpo del adulto tenía sobre el hueso nasal del cráneo una cinta de plata y sobre su rodilla derecha una planchita similar. En su brazo izquierdo otra como pulsera. El párvulo tenía una pulsera en cada brazo. Además acompañaba a los cuerpos: dos cráneos sobre el cuerpo del adulto y unidos estos por un gorro en forma doble, 5 vértebras de pescado, una concha de molusco, una taza de madera con asa y con una figura zoomorfa que representa a un cóndor-lobo, una canasta grande totalmente bordada en lana. Material de comparación temporal: una cerámica Tchecar grabada (juego de la cola), una cerámica Tchecar pintada, un fragmento de cerámica Tchecar (base), dos patas de auquénidos [camélidos] en la tumba del párvulo, una cerámica ‘negro casi pulido’ mitad negro y mitad rojo, cinco fragmentos de cerámica tipo Tchecar, piedrecitas de mineral de cobre en bolsas de tabletas para rapé (N.B.), canasta plana rectangular, tejido, martillo o hacha simbólica en madera con doble mango, fragmento de arco y arcos quebrados en la tumba, 14 barbi-quejos, canastas bordadas, 50 muestras de tejidos (dos con figuras de escudos), martillo doble pintado de verde, trompeta de madera, cintillo de plata, pata de auquénido como en Solcor, fragmento de cerámica Tchecar.” (Le Paige, 1977: 114).

Instrumentos trofeo, instrumentos símbolos

Cuando se habla de elementos “trofeo”, refiriéndose a determinadas partes del cuerpo humano, se menciona generalmente la cabeza. Pero en los Andes Meridionales las evidencias demues-

tran que como trofeos se ostentaban no sólo cráneos, sino también miembros superiores e inferiores, dedos, piel y cabellos (Vignati, 1930). Desde el punto de vista social de la música, lo que interesa aquí como elementos de contexto son aquellos trofeos que, transformados en instrumentos musicales, eran utilizados socialmente como elementos denotativos. Las crónicas de Ovalle, Vidaurre y González de Nájera, entre otros, ofrecen valiosa información al respecto.

En la “Histórica relación del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús” de Alonso de Ovalle (1888, XII, pág. 161, citado en Vignati, 1930: 76) se lee el siguiente párrafo: “Las flautas que suenan en estos bailes, las hacen de hueso y canillas de animales; los indios de guerra las hacen de la de los españoles y demás enemigos que han vencido y muerto en sus batallas en señal de triunfo y gloria de la victoria”. Pero no sólo flautas, sino también trompetas se hacían con los huesos de los vencidos: “Conforme a la costumbre de los indios, es que hicieron trompetas de las canillas de sus piernas” (Ovalle, 1888, XII, pág. 240, citado en Vignati, 1930: 76). Vidaurre en el “Compendio della Storia Geografica, Naturale e Civile del regno del Chile” (Bologna, 1776, II parte, pág. 142, citado en Vignati, 1930: 76-77) informa que “i soldati allora, tagliano le gambe, e le braccia del cadavere, ne fanno dei flauti militari (...) al suono di que’ funesti flauti che hanno fatto delle ossa del morto”. Por su parte, Alonso González de Nájera en “Desengaño y Reparación de la Guerra del Reino de Chile” (1889, XVI: 53, igualmente citado en Vignati, 1930: 76) comenta que a un prisionero de guerra “le cortaron vivo las piernas y de sus canillas hicieron cornetas o flautas, que usan a tocar en la guerra”.

¿Existiría en tiempos prehispánicos una tradición andina de instrumentos musicales / trofeo?

Volviendo a la decoración grabada de la pieza N.º 3.233 [MDEC] (fig. 43), ésta tiene, como dijimos, dos motivos zoomorfos (ñandúes) ubicados en sentido opuesto a un motivo antropomorfo. En la decoración del húmero de camélido N.º 3.033 [MDEC],

sin datos de procedencia, aunque pertenece a las excavaciones llevadas a cabo en la Quebrada de Humahuaca (fig. 40 h), encontramos un motivo antropomorfo semejante. Marengo (1954: 36) llamaba la atención sobre estos motivos decorativos, propios del área diaguita. En efecto, estos motivos antropomorfos (“escudos” para algunos arqueólogos, entre ellos Ambrosetti), ampliamente difundidos en la Región Calchaquí y presentes en menor grado en la Puna⁶⁸ y Quebrada de Humahuaca, serían posibles representaciones de personajes con los brazos levantados vistiendo prendas como vestidos o camisetas largas, entalladas o atadas a la cintura. Estos motivos se estereotiparon iconográficamente, integrándose en la decoración de objetos ceremoniales, urnas funerarias de cerámica y placas metálicas⁶⁹ y en representaciones rupestres como las de la gruta de Cara Huasi, en Salta⁷⁰ o las de la gruta de Chiquimí, Valle de Santa María, Catamarca.

En algunos ejemplares de “pabellones” óseos registrados como procedentes de la Quebrada de Humahuaca se observó una coloración rojiza, tal vez de antiguas coberturas de pintura o de polvos o panes de pintura ubicados en su proximidad en el contexto funerario. Si realmente son secciones de trompetas, ¿se trataría de trompetas asociadas a ceremonias propiciatorias y, como tales, símbolos de considerable prestigio social, fundamentales en el discurso material de la parafernalia emblemática?

En este estudio mencionamos la semejanza del ejemplar N.º 1.609 [MDEC] (fig. 42 b) procedente de Doncellas con el “cetro” del ajuar funerario del niño sacrificado hallado en Salinas Grandes, Jujuy. La diferencia entre ambos radica en que este último conservó su penacho de lana. El interés particular que motivó el análisis de este tipo de piezas, como dijimos, fue observar las técnicas desarrolladas en la región para la unión o ensamblaje de varias secciones óseas, las que posiblemente se aplicarían para la construcción de aerófonos como las trompetas que estudiamos. El “cetro” de Salinas Grandes se halló junto a una diadema de oro, un anillo

de cobre y una pulsera de cobre.

X. Consideraciones finales

La presencia de la trompeta como “objeto/símbolo” denotativo de poder en la cosmovisión andina prehispánica ha sido importante. La función social de su sonido en el ámbito ceremonial, así como su participación simbólica en ajuares funerarios de individuos socialmente importantes y en ajuares de entidades cosmológicamente necesarias, *buacas*, han sido comprobadas a través de las fuentes históricas y los hallazgos arqueológicos. Función y participación que no sólo definieron este instrumento musical como un elemento cultural transmisor de conceptos claramente definidos y socialmente aceptados, sino que también determinaron su inclusión en la iconografía simbólica.

El estudio de las diferentes organologías nos permitió inferir acerca de las tradiciones constructivas andinas, sus posibles relaciones y particularidades distintivas, observándose una interesante dinámica cultural, permanentemente enriquecida por desarrollos tecnológicos regionales que dejaron su original impronta estilística. Una dinámica cultural que fue nutriéndose a sí misma por cientos de años, determinando aquellos principios acústicos y tecnológicos que le permitieron alcanzar importantes niveles de calidad.

Agradecimientos

Por su colaboración agradezco a Ana Verde Casanova, Carmen Cerezo Ponte, Ana Castaño Lloris, Andrés Escalera y Joaquín Otero (Museo de América de Madrid), Manuela Fischer (Ethnologisches Museum de Berlín); Herlmut Schindler (Museum für Völkerkunde de Munich), Emma Sánchez Montañés y Alicia Soria Muñoz (Universidad Complutense de Madrid); José Templado (Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid), Gabriela Yaya y Gustavo Alcaraz (Universidad Nacional de Córdoba), Armando Mendoza (Museo Dr. Eduardo Casanova, Tilcara-Jujuy).

⁶⁸ Véase Ambrosetti, 1903 y González, 1992. Esta iconografía y su relación con los instrumentos musicales fueron tratadas en detalle en Gudemos, 1998a, c y 2001a.

⁶⁹ Ambrosetti, 1895, XVI, pág. 311 y Serrano, 1943: 59.

⁷⁰ Véase Serrano, 1930: 68.

Bibliografía

a) Documentación de archivo

LE PAIGE S. J., G.: *Notas Manuscritas*. Museo R. P. Gustavo Le Paige. San Pedro de Atacama. Universidad Católica del Norte, Chile.

b) Libros e informes citados

ALCINA FRANCH, J.; ALONSO SAGASETA, A.; BOUCHARD, J. F. y GUINEA BUENO, M. (1987): "Navegación precolombina: el caso del litoral pacífico ecuatorial: evidencias e hipótesis", en *Revista Española de Antropología Americana*, 17: pp. 35-73.

AMBROSETTI, J. (1895): "Las grutas pintadas y los petroglifos de la provincia de Salta", en *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, Tomo XVI, pág. 311 y sig. Buenos Aires.

AMBROSETTI, J. (1903): "Cuatro pictografías de la Región Calchaquí". Separata del Artículo publicado en los *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, tomo LVI, pág. 116 y siguientes. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora Coni Hermanos.

ASSANDRI, S. (1991): "Primeros resultados de la excavación en el sitio Martínez 1 (SCat. Amb. 001). Catamarca, Argentina", en *Publicaciones del CIFYH*, 46: pp. 53-86.

BERENGUER, J. (1998): "La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera", en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 7: pp. 19-37.

BOMAN, E. (1991): *Antigüedades de la Región Andina de la República Argentina y del Desierto de Atacama*. Tomo I. Traducción de Delia Gómez Rubio. Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy.

BOMAN, E. (1992): *Antigüedades de la Región Andina de la República Argentina y del Desierto de Atacama*. Tomo II. Traducción de Delia Gómez Rubio. Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy.

BOUCHARD, J. F. (2003): "Estudio arqueológico del sitio El Morro: un puerto prehispánico en la Costa del Pacífico nor-ecuatorial (departamento de Nariño, Colombia)", en *Revista Española de Antropología Americana*, 33: pp. 207-230.

CABELLO, P. y MARTÍNEZ, C. (1988): *Música y Arqueología en América Precolombina*. Estudio de una colección de instrumentos y escenas musicales. Series 450. BAR International, England.

CABELLO BALBOA, M. (1951): *Miscelánea Antártica. Una historia del Perú Antiguo*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras. Instituto de Etnología, Lima.

CASANOVA, E. (1936): "La Quebrada de Humahuaca", en *Historia de la Nación Argentina*, 1: pp. 207-249. Junta de Historia y Numismática Americana, Buenos Aires.

CASANOVA, E. (1942): "El Pucará de Hornillos", en *Anales del Instituto de Etnografía Americana*, III: pp. 149 y siguientes. Museo Argentino de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia. Editorial Mendoza, Buenos Aires.

CASANOVA, E. (1946): "The cultures of the Puna and the Quebrada de Humahuaca", en *Smithsonian Institution Bulletin*, 143, Handbook of South American Indian 2: pp. 619-631, pls. 135-138.

CASANOVA, E. (1950): *Restauración del Pucará*. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Antropología. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

CATÁLOGO (2001): *Wari. Arte Precolombino Peruano*. Fundación El Monte, Sevilla.

CATÁLOGO (2006): *Y llegaron los Incas*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Subdirección de Promoción de las Bellas Artes, Madrid.

CUESTA DOMINGO, D. (1980): *Cultura y Cerámica Mochica*. Museo de América. Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid.

DEBENEDETTI, S. (1918): *La XIV.^a Expedición Arqueológica de la Facultad de Filosofía y Letras*. Nota preliminar sobre los yacimientos de Perchel, Campo Morado y La Huerta en la provincia de Jujuy. Imprenta y Casa Editora Coni, Buenos Aires.

DEBENEDETTI, S. (1930): "Las Ruinas del Pucará. Tilcara, Quebrada de Humahuaca. (Provincia de Jujuy)", en *Archivos del Museo Etnográfico*, n.º 2 (primera parte). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

d'HARCOURT, R. et M. (1925): *La Musique des Incas et ses Survivances*. Texte et Planches. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris.

DONNAN, C. y McCLELLAND, D. (1999): *Moché Fineline Painting. Its Evolution and Its Artists*. UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles.

EISENBERG, J. M. (1989): A collector's guide to Seashells of the World. Consulting Editor William E. Old, Jr. New York: Crescent Books.

FALCÓN HUAYTA, V.; MARTÍNEZ NAVARRO, R. y TREJO HUAYTA, M. (2005): "La huayllaquepa de Punkurí, Costa Nor-Central del Perú", en *Anales del Museo de América*, 13: pp. 53-74.

FERNÁNDEZ DISTEL, A. (2000): *Arqueología e historia de un valle puneño: Barrancas (Jujuy, Argentina)*. Editorial Dunker, Buenos Aires.

GONZÁLEZ, A. R. (1992): *Las placas metálicas de los Andes del Sur. Contribución al estudio de las religiones precolombinas*. Kommission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts. AVA-Materialien. Band 46. Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.

GONZÁLEZ A. R. y PÉREZ, J. A. (1990): *Argentina Indígena, Vísperas de la Conquista*. Historia Argentina, 1. Paidós, Buenos Aires.

GROVE Dictionary (1995): *The new Grove dictionary of musical instruments*. Stanley Sadie. Macmillan Press Limited, London. Grove's Dictionaries of Music Inc., New York.

GRUSZCZYNSKA-ZIÓŁKOWSKA, A. (1995): *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Colección Biblioteca Abya-Yala 24. Abya-Yala, Ecuador.

GUDEMOS, M. (1994a): *Instrumentos musicales arqueológicos en el Museo R. P. Gustavo Le Paige*. Informe: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC (Argentina). Museo R. P. Gustavo Le Paige, Universidad Católica del Norte. II Región, Chile.

GUDEMOS, M. (1994b): "Consideraciones sobre la música ritual en la cultura La Aguada", en *Publicaciones del CIFYH*, 47: pp. 111-144.

GUDEMOS, M. (1995a): *Instrumentos Musicales Arqueológicos del Museo Dr. Eduardo Casanova. Tilcara, Jujuy*. Informe: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, Consejo de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de la Provincia de Córdoba y Museo Dr. E. Casanova, Tilcara, Jujuy, Argentina.

GUDEMOS, M. (1995b): *Instrumentos Musicales Aguada*. Informe: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, y Consejo de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de la Provincia de Córdoba. Argentina.

GUDEMOS, M. (1997): *El Material Arqueológico Musical de América Andina depositado en el Museum für Völkerkunde de Berlin* [hoy Ethnologisches Museum]. Informe de Beca. Deutscher Akademischer Austauschdienst.

GUDEMOS, M. (1998a): *Antiguos Sonidos. El material arqueológico musical del Museo Dr. Eduardo Casanova*. Serie Monográfica. Jujuy: Instituto Interdisciplinario Tilcara. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

GUDEMOS, M. (1998b): "Flautas óseas precolombinas de la Costa Central de Perú, ¿organizaciones formales y sonoras preestablecidas?", en *Baessler-Archiv* Neue Folge, 46: pp. 107-134.

GUDEMOS, M. (1998c): "Campanas arqueológicas de metal del Noroeste Argentino", en *Anales del Museo de América* 6: pp. 111-146.

GUDEMOS, M. (2001a): *La música como emblema de poder en los Andes Centro-Meridionales*. Estudios en Arqueomusicología para América Andina. Tesis Doctoral ms. Universidad Complutense de Madrid. España.

GUDEMOS, M. (2001b): "Módulos de afinación prehispánicos", en *Baessler-Archiv* Neue Folge, 48: pp. 43-105.

GUDEMOS, M. (2001c): "Huayllaquepa. El sonido del mar en la tierra", en *Revista Española de Antropología Americana*, 31: pp. 97-130.

GUDEMOS, M. (2003a): *Bericht*. Deutscher Akademischer Austauschdienst. Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin, und Museum für Völkerkunde, München.

- GUDEMOS, M. (2003b): "¿Una danza de integración regional en las pinturas rupestres de La Salamanca?", en *Revista Española de Antropología Americana*, 33: pp. 83-119.
- GUDEMOS, M. (2004): *Canto, danza y libación en los Andes*. La música en las pinturas de los queros del Museo de América. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- GUDEMOS, M. (2005): "Cápac, Cámac, Yacana. El Cápac Raymi y la música como emblema de poder", en *Anales del Museo de América*, 13: pp. 9-52.
- GUDEMOS, Mónica (2006): "Principio de correlación en la determinación acústica de los módulos de afinación de las flautas arqueológicas *huari*". Ponencia presentada en la *XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XIII Jornadas Argentinas del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*. La Plata, Provincia de Buenos Aires. Argentina.
- GUDEMOS, M. (2008): "Taqui Qosqo Sayhua. Espacio, sonido y ritmo astronómico en la concepción simbólica del Cusco incaico", en *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 38, n.º 1: pp. 115-138.
- GUDEMOS, M. (2009): "Principio de correlación en la determinación acústica de módulos de afinación andinos prehispánicos", en *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 39-1, pp. 169-184.
- GUDEMOS, M. y CATALANO, J. (2009): "El cuerpo del sonido. Flautas antropomorfas de tradición Bahía", en *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 39-1, pp. 195-218.
- HICKMANN, E. (1990): *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt*. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- HIDALGO, J. (1978): "Incidencias de los patrones de poblamiento en el cálculo de la población del Partido de Atacama desde 1752 a 1804. Las revistas inéditas de 1787-1792 y 1804", en *Estudios Atacameños*, 6: pp. 53-111.
- HOLM, O. (1953): "El tatuaje entre los aborígenes prepizarrianos de la costa ecuatoriana", en *Cuadernos de Historia y Arqueología*, 7 y 8. Guayaquil.
- HORNOSTEL, E. von y SACHS, C. (1914): "Systematik der Musikinstrumente", en *Zeitschrift für Ethnologie*. 46 Jahrgang. Heft IV u. V: pp. 553-590.
- JIJÓN y CAAMAÑO, J. (1941): *El Ecuador Interandino y Occidental antes de la Conquista Castellana*. 4 Tomos. Quito.
- LARCO HOYLE, R. (2001): *Los Mochicas*. 2 Tomos. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.
- LAVALLÉE, D. (1970): Les Représentations Animales Dans la Ceramique Mochica. *Université de Paris. Mémoires de L'Institut D'Ethnologie IV. Musée de L'Homme, Paris*.
- LE PAIGE S. J., G. (1977): "Recientes descubrimientos arqueológicos en la zona de San Pedro de Atacama", en *Estudios Atacameños*, 5: pp. 109-124.
- LLAGOSTERA M., A. y COSTA J. (1999): "Patrones de asentamiento en la época agroalfarera de San Pedro de Atacama (norte de Chile)", en *Estudios Atacameños*, 17: pp. 175-206.
- MARENGO, C. (1954): "El antigal de Los Amarillos", en *Publicaciones del Instituto de Arqueología*, 11.
- MARTÍNEZ, J. L. (1986): "El Personaje Sentado en los Keru; hacia una identificación de los kuraca andinos", en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 1: pp. 101-124.
- MAKOWSKI, K. (2001): "Los personajes frontales de báculos en la iconografía Tiahuanaco y Huari: ¿Tema o convención?", en *Boletín de Arqueología PUPC*, 5: pp. 337-373.
- MORRIS, C. y HAGEN, A. von (1993): *The Inka Empire and its Andean origins*. American Museum of Natural History, New York.
- NIELSEN, A. E. (1997): *Tiempo y Cultura Material en la Quebrada de Humabuaca 700-1650 d.C.* Instituto Interdisciplinario Tilcara. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, Jujuy.
- OLIVER, A. P. H. (1975): *The Hamlyn Guide to Shells of the World*. New York, Sydney, Toronto: Hamlyn, London.
- PEASE G. Y., F. (1991): *Los últimos incas del Cuzco*. Alianza América Monografías. Sociedad Quinto Centenario. Alianza Editorial, Madrid.
- PÉREZ GOLLÁN, J. A. (1991): "La Cultura de la Aguada vista desde el Valle de Ambato", en *Publicaciones del CIFFyH* 46: pp. 157-173.
- PIZARRO, P. (1944): *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú y del gobierno y orden que los naturales tenían, y tesoros que en ella se ballaron, y de las demás cosas que en él han subcedido hasta el día de la fecha*. Editorial Futuro, Buenos Aires.
- POMA de AYALA, F. G. (1944): *Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Publicada y anotada por Arthur Posnansky. Editorial del Instituto 'Tihuanacu' de Antropología, Etnografía y Prehistoria, La Paz, Bolivia.
- RECUERO LÓPEZ, M. (1995): *Ingeniería Acústica*. Editorial Paraninfo, Madrid.
- RELACIONES (1918): "I Relación de idolatrías en Huamachuco por los primeros Agustinos; II Relación de idolatrías en Huarochiri por el R. P. Francisco Dávila", en *Informes Acerca de la Religión y Gobierno de los Incas*. Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú. Tomo XI. Lima.
- ROSTWOROWSKI de DÍEZ CANSECO, M. (1970): "Mercaderes del Valle de Chíncha en la época prehispánica: un documento y unos comentarios", en *Revista Española de Antropología Americana*, 5: pp. 135-177.
- SÁNCHEZ MONTAÑÉS, E. (1986): *Arte indígena sudamericano*. Editorial Alhambra, Madrid.
- SCHINDLER, H. (2000): *La colección Norbert Mayrock del Perú Antiguo*. Staatliches Museum für Völkerkunde München, München.
- SERRANO, A. (1930): *Los Primitivos Habitantes del Territorio Argentino*. Arqueología y Etnografía Argentinas. Librería y Editorial La Facultad, Buenos Aires.
- SERRANO, A. (1943): *El Arte Decorativo de los Diaguitas*. Publicaciones del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore Dr. Pablo Cabrera. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- TAYLOR, G. (1987): *Ritos y tradiciones de Huarochiri*. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano de G. Taylor. Estudio biográfico sobre Francisco de Ávila de Antonio Acosta. Instituto de Estudios Peruanos. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- UCEDA, S. (1999): "Esculturas en miniatura y una maqueta en madera: El Culto a los Muertos y a los Ancestros en la época Chimú" en *Beiträge zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie*. Komm.ission für allgemeine und vergleichende Archäologie [KAVA] Band 19: 259-311. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- VIGNATI, A. M. (1930): *Los cráneos trofeo de las sepulturas indígenas de la Quebrada de Humabuaca (Provincia de Jujuy)*. Archivos del Museo Etnográfico, n.º 1. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- WALLS, J. G. (1980): *Conchs, Tibias, and Harps*. Published by T. F. H. Publications Inc. Ltd, The British Crown Colony of Hong Kong.
- WARMKE, G. L. and ABBOTT, R. T. (1975): *Caribbean Seashells. A guide to the Marine Mollusks of Puerto Rico and other West Indian Islands, Bermuda and the Lower Florida Keys*. Dover Publications, Inc., New York.
- WEST, Robert C. (1961): "Aboriginal Sea Navigation between Middle and South America", en *American Anthropologist* 63, 1: pp. 133-135.
- YAMQUI SALCAMAYGUA, P. [Juan de Santa Cruz] (1986): *Relación de Antigüedades deste Reino del Perú*. Antigüedades del Perú. Edición de Urbano y Sánchez. *Crónicas de América* 70. Historia 16. Madrid.

Memoria de actividades
del Museo de América
en 2010

Índice

A. Acciones de difusión sobre América

A.1. Cursos de formación sobre América

- A.1.1. Cursos organizados por el museo
- A.1.2. Cursos organizados por el museo en colaboración con la Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA)
- A.1.3. Cursos organizados por el museo en colaboración con el Centro de Estudios Antropológicos - Asociación de Jóvenes Antropólogos (CEA-AJA)
- A.1.4. Cursos organizados por el museo en colaboración con la Asociación Española de Museólogos (AEM)
- A.1.5. Cursos organizados por el museo en colaboración con la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM)

A.2. Actividades de difusión cultural sobre América

- A.2.1. Ciclos de conferencias
- A.2.2. Ciclo de conciertos de música americana
- A.2.3. Ciclo de teatro americano
- A.2.4. Noche de los museos
- A.2.5. Día Internacional de los museos
- A.2.6. Los Jueves en el museo
- A.2.7. La Noche en Blanco
- A.2.8. Actividades realizadas en colaboración con otras instituciones

A.3. Actividades didácticas sobre América

- A.3.1. Visitas guiadas para grupos
- A.3.2. Actividades para niños
 - A.3.2.1. Taller infantil “Aventura por América” Los viajes de la patata
 - A.3.2.2. Taller infantil “Aventura por América” Viajando a través de los tejidos y los vestidos, su diseño y colorido.
 - A.3.2.3. Visitas guiadas
 - A.3.2.4. Talleres para familias
 - A.3.2.5. Descubriendo alebrijes
- A.3.3. Escuela de verano

A.4. Exposiciones temporales

- A.4.1. Exposiciones temporales realizadas en el museo
- A.4.2. Préstamo de obras para exposiciones temporales

A.5. Publicaciones

- A.5.1. Guías del Museo de América
- A.5.2. Revista Anales del Museo de América
- A.5.3. Catálogos de exposiciones temporales
- A.5.4. Edición de folletos informativos

A.6. Otras actividades

- A.6.1. Presentación de libros y revistas
- A.6.2. Congresos, conferencias y otros eventos
- A.6.3. Proyectos internacionales

B. Acciones dirigidas a Iberoamérica

- B.1. Estancias
- B.2. Becas

C. Acciones formativas para España y otros países de la UE

- C.1. Becas del Ministerio de Cultura
- C.2. Prácticas formativas

A. Acciones de difusión sobre América

A.1. Cursos de formación sobre América

A.1.1. Cursos organizados por el museo

A.1.2. Cursos organizados por el museo en colaboración con la asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA)

Iniciación a la Lengua Náhuatl

Miércoles, del 4 de febrero al 27 de mayo de 2009

Profesor: Miguel Ángel Ruz Barrio

A través de diversas lecciones relacionadas con el idioma náhuatl se intenta que el alumno adquiriera una serie de conocimientos mínimos para “enfrentarse” a textos de los siglos XVI y XVII producidos durante la etapa colonial de América.

Dos créditos de libre elección para alumnos de Alumnos de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Complutense de Madrid.

Grado Medio de Lengua Náhuatl

Miércoles, del 4 de febrero al 27 de mayo de 2009

Profesor: Miguel Ángel Ruz Barrio

Ampliación de los conocimientos de la lengua náhuatl del nivel Iniciación, enfocando su estudio hacia la traducción e interpretación de textos escritos de carácter histórico.

Dos créditos de libre elección para alumnos de Alumnos de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Complutense de Madrid.

La imagen en el Arte Maya

Miércoles, del 1 de abril al 27 de mayo de 2009

Profesora: Ana García Barrios

Curso que busca mostrar los principales elementos icónicos y escriturarios que definen la cultura maya a través del análisis de todo tipo de fuentes. Para ello, se estudiarán los elementos iconográficos que conforman los glifos de escritura logosilábica indígena, haciendo hincapié en su identificación.

Dos créditos de libre elección para alumnos de Alumnos de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Complutense de Madrid.

A.1.3. Cursos organizados por el museo en colaboración con el Centro de Estudios Antropológicos - Asociación de Jóvenes Antropólogos (CEA-AJA)

Seminario de Actuaciones Psicosociales y Diversidad Cultural (Módulo 2)

Días 8, 9 y 10 de mayo

Situación actual de los pueblos indígenas en Latinoamérica

Días 19 al 22 de mayo

A.1.4. Cursos organizados por el museo en colaboración con la Asociación Española de Museólogos (AEM)

V Jornadas de Museografía

La construcción de la Imagen Gráfica del Museo

16 y 17 de marzo

Organizan: Ana Carro Rossell y Ana Isabel Velasco Rebollo

Dirigido por: Sonia Sánchez y Paco Lacasta, diseñadores gráficos del estudio Carrió Sánchez Lacasta

A.1.5. Cursos organizados por el museo en colaboración con la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM)

VIII Curso de Gestión de entidades culturales no lucrativas

Cómo aprovechar el potencial de las nuevas tecnologías

26 de junio

Las entidades sin ánimo de lucro deben aprovechar al máximo las posibilidades que estas nuevas herramientas ofrecen para promover y desarrollar sus actividades e iniciativas.

Protección de datos en las instituciones

19 de noviembre

El objetivo de este curso fue presentar, de forma práctica, aquellas cuestiones que son especialmente relevantes para las entidades culturales en el ámbito de la protección de datos para evitar problemas innecesarios derivados de posibles reclamaciones legales.

A.2. Actividades de difusión cultural sobre América

A.2.1. Ciclos de conferencias

Color y técnica en el arte maya

Conferenciante: María Luisa Vázquez de Ágredos, Universidad Politécnica de Valencia

Pigmentos y aglutinantes a través del microscopio

3 de enero

Pintura maya y pinturas de otras culturas prehispánicas

10 de enero

Puertos de Latinoamérica. Fundación, renovación y globalización

Coordinador: **Emilio Luque Azcona. Universidad de Sevilla**

Puertos, rutas y gentes de la Carrera de Indias

17 de enero

Conferenciante: Pablo Emilio Pérez-Mallaina, Universidad de Sevilla

Puertas de entrada de la inmigración masiva desde 1880 al Crack del 29

24 de enero

Conferenciante: Emilio Luque Azcona, Universidad de Sevilla

Antiguos puertos, desarrollismo, nuevo urbanismo y globalización

31 de enero

Conferenciante: Harry Smith, Heriot-Watt University, Edinburgh

La regeneración urbana en las zonas portuarias del Río de la Plata

7 de febrero

Conferenciante: Soledad García Ferrari, Edinburgh College of Art

La medicina azteca y su continuidad en tiempos coloniales

Conferenciante: **Cristina López Ortego**, Universidad Complutense de Madrid

Historia de la medicina en Europa y en América: ¿médicos y chamanes?

14 de febrero

Conocimiento médico azteca. Epidemiología en el Valle de México

21 de febrero

Médicos y hospitales en el Virreinato

28 de febrero

Suiza y América en el siglo XVIII

Conferenciante: Hugues Jahier, Laboratorio FRAMESPA-CNRS, Universidad de Toulouse 2

Redes de comercio: los suizos en Cádiz y Río de la Plata

7 de marzo

Exportación suiza a ultramar: relojes y literatura prohibida

14 de marzo

El Caribe Precolombino

Conferenciante: **Esteban Maciques Sánchez**, Concejalía de Educación, Alcalá de Henares

Los pueblos del Caribe

21 de marzo

Arte y ritual de los taínos

28 de marzo

Dioses, mitos y héroes de las Antillas

4 de abril

Fray Ramón Pané y la visión posterior del arte taíno

11 de abril

El cuerpo maya a través del tiempo

Coordinador: Pedro Pitarch Ramón, Universidad Complutense de Madrid

Los dos cuerpos de una persona según los mayas de hoy

18 de abril

Conferenciante: Pedro Pitarch Ramón, Universidad Complutense de Madrid

El cuerpo humano en la lengua y la escritura maya clásica

25 de abril

Conferenciante: Asier Rodríguez Manjavacas, Universidad de Sevilla

El cuerpo en los contextos funerarios: aspectos biológicos y culturales

2 de mayo

Conferenciantes: Luis Ríos Frutos, Universidad Autónoma de Madrid

Berta Martínez Silva, Universidad Complutense de Madrid

La representación del cuerpo de los mayas a través de la imagen y el mito

9 de mayo

Conferenciante: Rocío García Valgañón, Universidad Complutense de Madrid

Homenaje al Inca Garcilaso

Coordinador: **Fermín del Pino**, CSIC

El inca Garcilaso, un humanista para España y las Indias

16 de mayo

Conferenciante: Teodosio Fernández Rodríguez, Universidad Autónoma de Madrid.

Las apariciones milagrosas en la conquista cristiana de Cuzco, según el inca Garcilaso

23 de mayo

Conferenciante: Miguel Zugasti, Universidad de Navarra

Naturaleza y alimentación en la obra del inca Garcilaso

30 de mayo

Conferenciante: Luis Millones Figueroa, Universidad Hamilton, Madrid

La significación nacional de la obra peruana del inca Garcilaso

6 de junio

Conferenciante: Ricardo Huamán Zúñiga, Universidad Piura/Pamplona

Influencia del legado de Garcilaso en la gran rebelión de Tupac Amaru

13 de junio

Conferenciante: Carmen Martín Rubio, Universidad Complutense de Madrid

La matriz oral en la obra del Inca Garcilaso de la Vega

20 de junio

Conferenciante: Song No, Universidad WIP, Madrid

Deseado, recordado, añorado: el inca Garcilaso y las utopías de su tiempo

27 de junio

Conferenciante: Evangelina Soltero, Universidad Complutense de Madrid

Tepexi de la Seda: aventuras y desventuras de los descendientes de un emperador mexicano

Conferenciante: Patricia Cruz Pazos, Universidad Complutense de Madrid

Dime de quién eres: parientes, amigos y otros conocidos

4 de julio

Todo por la tierra: de mayor quiero ser propietario

11 de julio

La importancia de ser cacique y gobernador. ¿Por qué hay que elegir?

18 de julio

La Carrera de Indias y el Pacífico en tiempos de la Marina Ilustrada (1702-1805)

Conferenciante: David Casado Rabanal, Museo de América

Recuperación del poder naval español en el siglo XVIII

25 de julio

Un siglo de antagonismo hispano-británico

1 de agosto

La responsabilidad histórica española e iberoamericana

Coordinador: Antolín Sánchez Cuervo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Antonio Montesinos y Bartolomé de las Casas: punto de partida de la responsabilidad histórica española

8 de agosto

Conferenciante: Ana Belén García López, Licenciada en Historia de América

Responsabilidad histórica y transiciones políticas en Iberoamérica. Olvido y memoria.

15 de agosto

Conferenciante: Antolín Sánchez Cuervo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

La memoria histórica en la diáspora latinoamericana. Mitos y realidades en el siglo XXI

22 de agosto

Conferenciante: Iván Forero, Comisión Española de Ayuda al Refugiado (CEAR)

Cómo acercarnos al conocimiento de América: las fuentes documentales

Coordinador: Miguel Ángel Ruz Barrio, Universidad Complutense de Madrid

Del conocimiento mexicana al nuevo sistema médico colonial

29 de agosto

Conferenciante: Miguel Figueroa Saavedra, Universidad Veracruzana Intercultural

Lectura e interpretación de las fuentes indianas

5 de septiembre

Conferenciante: Juan Carlos Galende, Universidad Complutense de Madrid

Los indígenas pleitean. Los litigios del Legajo Chimaltecutbli-Caxco

12 de septiembre

Conferenciante: Miguel Ángel Ruz Barrio, Universidad Complutense de Madrid

Ciencia e Ingeniería españolas en América

Conferenciante: Francisco González de Posada, Universidad Politécnica de Madrid

Jorge Juan y Antonio de Ulloa: física y astronomía en el Virreinato del Perú

19 de septiembre

José Celestino Mutis: medicina, matemática y botánica en el Virreinato de Nueva Granada (Colombia)

26 de septiembre

Fausto Elbuvar y Andrés del Río: química y minería en México en los prolegómenos de la independencia.

3 de octubre

Leonardo Torres Quevedo: el lenguaje científico hispanoamericano (Argentina) y el transbordador del Niágara (Canadá)

10 de octubre

El mundo funerario en la cultura Paracas del Sur de Perú

Coordinador: Ana Verde, Museo de América

Paracas en el contexto precolombino peruano

14 de noviembre

Conferenciante: Alicia Alonso, Universidad Complutense de Madrid

Los metales en la cultura Paracas

21 de noviembre

Conferenciante: Paloma Carcedo, arqueóloga

Fallecidos y ancestros: ritos mortuorios y procesos de envoltura en Paracas

28 de noviembre

Conferenciante: Ann Peters, Universidad de Pensilvania

Técnicas y estilos de bordado en los tejidos Paracas

5 de diciembre

Conferenciante: María Jesús Jiménez Díaz, Universidad Complutense de Madrid

El Real Gabinete de Historia Natural del siglo XVIII y el coleccionismo de “Producciones marinas” americanas

Conferenciante: Javier Sánchez Almazán, Museo Nacional de Ciencias Naturales

Pedro Franco Dávila, primer director del Real Gabinete de Historia Natural

12 de diciembre

A la búsqueda de las “producciones naturales” americanas

19 de diciembre

Jornadas

Primeras jornadas de divulgación de Humanidades e Historia de la Neurología

Neurociencia andina precolombina y en la época del virreinato Con el patrocinio de la Sociedad Española de Neurología

Dirigen: **Dr. Antonio Martín Araguz, Dr. Víctor Fernández-Armayor y Dr. Javier Carod Artal**

Introducción general a las culturas de la medicina andina precolombina.

17 de octubre

Medicina y neurología andina precolombina

24 de octubre

Medicina y neurología en la época del descubrimiento

31 de octubre

Aspectos científicos derivados del descubrimiento de América en el área andina

7 de noviembre

Segundas jornadas de estudios en homenaje al Inca Garcilaso

Mestizaje y traducción intercultural en Garcilaso

Coordinador: **Fermín del Pino-Díaz**, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC

26 de octubre

La retórica al servicio del pensamiento: Los Comentarios Reales

Rocío Oviedo y Pérez de Tudela (Universidad Complutense de Madrid)

La palabra poética y los mitos en los Comentarios Reales

Helena Usandizaga (Universidad Autónoma de Barcelona)

Garcilaso y la Sevilla del Renacimiento

Carmen de Mora (Universidad de Sevilla)

Influencia del legado de Garcilaso en la gran rebelión de Tupac Amaru

María del Carmen Martín Rubio (Universidad Complutense de Madrid)

27 de octubre

Humanismo y racionalidad religiosa en Garcilaso

Fermín del Pino-Díaz (Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC)

El inca Garcilaso y su influencia en la literatura peruana contemporánea

Concepción Reverte Bernal (Universidad de Cádiz)

El inca, traductor de mundos culturales

Amalia Iniesta Cámara (Universidad de Buenos Aires)

La cultura mestiza del inca, y su experiencia hispana

Carmen Bernand (Instituto Universitario de Francia)

A.2.2. Ciclo de conciertos de música americana

Domingos a las 12 h. Salón de actos. Acceso gratuito, aforo limitado

Ciclo de música culta americana

11 y 18 de enero

Cuarteto Degani

Cuarteto de cuerda cuyo programa sirve de homenaje al brasileño Heitor Villalobos (en el 50 aniversario de su fallecimiento) y al compositor checo Antonin Dvořák (con una obra de su exilio americano)

25 de enero y 1 de febrero

Cuarteto Diferencias

Cuarteto que combina instrumentos de cuerda y viento para interpretar un amplio y variado repertorio de música hispanoamericana

8 y 15 de febrero

Cuarteto Magerit

Cuarteto de trombón que interpreta un variado repertorio de música contemporánea con un especial hincapié en la música americana

22 de febrero y 1 de marzo

Sara Van presenta “La maleta sonora”, un espectáculo musical que vincula la música española e hispanoamericana

Ciclo de folklore popular iberoamericano

17 y 24 de mayo

Ballet Folklórico Mexicano ***Magia en Movimiento***

31 de mayo y 7 de junio

Acobe presenta “*Una Kbantuta nacida en Madrid*”. Un espectáculo de teatro, música y baile de Bolivia

14 y 21 de junio

Grupo Universitario Complutense de Danza Española presenta “*España e Hispanoamérica en danza y su zarzuela*”

28 de junio y 5 de julio

Brasil baila y canta su mejor Folklore

Ciclo de jazz

6 y 13 de septiembre

Víctor Aguilar y Quintet Jazz

20 y 27 de septiembre

Quartetoscopio y su *Mundijazz*

Presentación de disco y concierto

29 de noviembre

Presentación y concierto de Jesús & Guillermo

“La piragua que nos lleva”

Con un acento heredado del folclore colombiano y latinoamericano, Jesús y Guillermo han venido desarrollando una actividad musical continua plasmando parte de su repertorio musical en un trabajo discográfico titulado “La piragua que nos lleva”, un viaje desde Colombia por distintos ritmos de Latinoamérica

Navidad

Domingo 13 de diciembre

Concierto infantil de Navidad

Celebración de un Concierto infantil de Navidad, interpretado por niños de 4 a 15 años, alumnos del Colegio Público Joaquín Dicenta. El repertorio está compuesto por una selección de villancicos y otras músicas populares navideñas, interpretadas con violines y piano, y pensado para un público familiar

Domingo, 20 de diciembre

Coro Garoé

El Coro Garoé, de la localidad madrileña de Majadahonda, está integrado por un grupo de una veintena de amigos aficionados a la música, que ya han ofrecido anteriores recitales en el Museo de América, con la frecuente colaboración de solistas de diversos géneros musicales, que enriquecen sus interpretaciones, a la par que apoyan a jóvenes cantantes que buscan una oportunidad para darse a conocer

A.2.3. Ciclo de teatro americano

Ciclo de teatro infantil

8, 15 y 22 de marzo

Impromadrid Teatro presenta “*Teatruras*”, un espectáculo de improvisación teatral dirigido a niños de 6 a 12 años que trata de acercarlos al teatro de una forma original, atractiva y divertida

29 de marzo, 5 y 19 de abril

Educarte presenta “*La flauta mágica*”, versión de la ópera de Mozart adaptada a niños a partir de 3 años, donde el niño se adentra en el mundo de la ópera y en su rico fondo de emociones

12 de abril

La Tartana Teatro presenta “*Piratas*”, un espectáculo de títeres con barcos fantasmas y galeones hundidos

26 de abril, 3 y 10 de mayo

El callejón de Lola Teatro presenta “*El Popol Vub o El libro sagrado de los indios Quichés*”, espectáculo dirigido a los más pequeños para que de una manera lúdica y divertida tomen conciencia de valores tan universales como el respeto a otras culturas, la fraternidad entre los hombres y el valor de la amistad y la colaboración en grupo

A.2.4. Noche de los museos

Sábado 16 de mayo

Horario: 21 h. a 1 h.

El cuerpo humano en el Museo de América

Dentro del proyecto Museos como espacio de Diálogo Intercultural (MAP for ID):

Recorrido: El cuerpo humano. Presentación de la propuesta *Itinerarios por el Museo de América*, a través de visitas para grupos reducidos, entre 22:00 h y 23:00 h. (Previa inscripción en taquilla)

Cuerpos en movimiento

Bailes prehispánicos en el salón de actos del museo con el grupo de **Violeta Camacho**. Actuaciones a las 21.30 h. y 22.30 h. (Aforo limitado).

Nuevo Jazz Fusion

Actuación del grupo de jazz **Calchetine** en el salón de actos a las 24 h. (Aforo limitado)

A.2.5. Día internacional de los museos

Domingo 17 de mayo

Horario: 10 h. a 15 h.

El cuerpo humano en el Museo de América

Dentro del proyecto Museos como espacio de Diálogo Intercultural (MAP for ID):

Cuerpos en movimiento

Ballet Folklórico Mexicano, Magia en movimiento de **Violeta Camacho**. Danzas aztecas y bailes mestizos de Chiapas, Jalisco, Veracruz y Yucatán. 12 h. Salón de actos. (Aforo limitado)

Descubriendo alebrijes

El museo se ha llenado de cuerpos extraños. Invitamos a los niños de 6 a 11 años a recorrer las salas en busca de estos animales fantásticos hasta el 31 de mayo. Solicita en la taquilla tu hoja para participar y anota en ella tus descubrimientos. Al finalizar entrégala de nuevo en la taquilla, y en unos días los mejores exploradores recibirán una sorpresa

A.2.6. Los Jueves en el Museo

Apertura de 16 h. a 19 h. Entrada gratuita.

Visitas guiadas a la exposición temporal “*Mantos para la Eternidad. Textiles Paracas del antiguo Perú*”

Jueves en dos turnos: a las 17 h. y a las 18 h. Previa inscripción en grupos.mamerica@mcu.es

Tertulias Americanas en el Museo de América

Jueves a las 19.15 h. Acceso gratuito, aforo limitado

Originalmente denominadas Tertulias Iberoamericanas, comenzaron en la primavera de 2000, en el barrio de Lavapiés. Desde 2001 hasta 2007 se realizaron en la Casa de América y a partir de 2008 pasaron al Museo de América. Su objetivo desde el inicio ha sido fomentar la discusión en torno a las más variadas cuestiones relacionadas con el universo iberoamericano con rigor intelectual sin academicismo, espíritu crítico y talante creativo. Este espacio abierto al intercambio, plural e interdisciplinar, se celebra quincenalmente en el marco de un humanismo renovado que permite reflexionar sobre las realidades de América

Coordinadores:

Ernesto Barnach-Calbo, Consejo Español de Estudios Iberoamericanos (CEEIB)

Antolín Sánchez Cuervo, Instituto de Filosofía-CSIC

Ana Belén García López, Licenciada en Historia de América

Guillermo Pérez, Periodista

Ana Pinilla, Master en Cooperación Internacional-IUOG. Especialista en temas socioculturales

Ciclo - La presidencia de Obama: expectativas de una nueva política hacia América latina y protagonismo de la presencia hispana en Estados Unidos

29 de enero

“Obama y la minoría hispana en EEUU”

Introduce la tertulia **Rosa Townsend**, Diario Sun Sentinel (Florida) y

Ernesto Barnach-Calbo, Miembro de CEEIB y Coordinador de Tertulias Americanas

12 de febrero

“La Política exterior de Obama: ¿Una relación diferente con América Latina?”

Introduce la tertulia **Fernando Harto**, americanista y profesor titular de Ciencias Políticas en la Universidad Complutense de Madrid

26 de febrero

“Obama: Intento de explicación de un fenómeno”

Introduce la tertulia **Fernando Vallespín**, Catedrático de Ciencias Políticas de la Universidad Autónoma de Madrid

12 de marzo

“Las relaciones EEUU-América Latina en el marco de la nueva administración demócrata”

Introduce la tertulia **Marcos Roitman**, Sociólogo. Profesor en la Universidad Complutense de Madrid

26 de marzo

“Europa y EEUU: por una agenda común con América Latina”

Introduce la tertulia **Áurea Moltó**, Subdirectora de la revista Política Exterior

2 de abril

“Obama y América Latina: ¿Expectativas desmesuradas?”

Introduce la tertulia **Luís Esteban G. Manrique**, Periodista colaborador de las revistas “Política Exterior” y “Dinero”

Ciclo - Los nuevos impulsos de integración en América Latina

23 de abril - *“La UNASUR: La apuesta de Brasil para la integración suramericana”*

Introduce la tertulia **Guillermo Pérez Flórez**, Periodista y consultor independiente en tema de riesgo político en el ámbito suramericano. Coordinador de Tertulias

7 de mayo - *“La Comunidad Iberoamericana ante los Bicentenarios de la Independencia”*

Introduce la tertulia **Álvaro Durántez** (SEGIB)

21 de mayo - *“Perspectivas de integración Iberoamericana a través de la producción y uso de biocarburantes”* (la propuesta de Lula)

Introduce la tertulia **Antonio René Iturra**. Brasileño. Ingeniero Consultor en Producción y Uso de Biocarburantes

4 de junio - *“La integración de América Latina en tiempos de crisis económica globalizada”*

Introduce la tertulia **José Deniz**, UCM

Ciclo- Movimientos sociales reivindicativos en América Latina

22 de octubre - *“La Autonomía Zapatista”*

Introduce la tertulia Lola Sepúlveda, Coordinadora del Centro de Documentación sobre Zapatismo

5 de noviembre - *“Movimiento indígena: Breve análisis del actor social más importante del Ecuador contemporáneo”*

Introduce la tertulia Óscar Llerena

19 de noviembre - *“Los movimientos sociales brasileños en la ‘era Lula’: decepción, cooptación y conflicto”*

Introduce la tertulia Breno Marqués Bringel, Politólogo, Investigador en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Complutense de Madrid

3 de diciembre - *“Acerca de la desarticulación de los movimientos sociales contestatarios en Argentina durante los '70 y su posible reaparición en el presente”*

Introduce la tertulia Pamela Colombo, Instituto de Filosofía, Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC)

17 de diciembre - *“Las estrategias de reivindicación de los pueblos indígenas en la educación boliviana. La incorporación de interculturalidad en la institucionalidad del estado boliviano (1990-2005)”*

Introduce la tertulia César Alberto Córdova Ortiz, Licenciado en Comunicación Social. Especialista en políticas aplicadas a pueblos indígenas

A.2.7. La Noche en Blanco

Sábado 12 de septiembre

De 21 h. a 1 h.

Teatro del grupo venezolano Crónicas Desquiciadas

“Crónicas Desquiciadas”, presentada por **Barranco Teatro**, es una amena y bien actuada crónica de las inhibiciones del siglo XXI. Estos monólogos vibrantes e inteligentes de Indira Páez acerca del amor, el compromiso, el sexo y la felicidad, cobran vida a través del rítmico y articulado ensamble latinoamericano de un elenco de lujo.

De 22.15 h. a 23.30 h.

Noche de Tango en el Museo de América

Malandracas, surtido de tangos

Espectáculo de música y danza porteña, con el bandoneón de Efraín Scheinfeld y la voz Marcelo Morteo, acompañados de piano por Miguel Angel Anchipi y al contrabajo por Salvador Soteldo

A las 24 h.

A.2.8. Actividades realizadas en colaboración con otras instituciones

Curso de Diversidad museal en Iberoamérica

Del 10 de noviembre al 4 de diciembre de 2009

Curso organizado por la Dirección General de Bellas Artes de Bienes Culturales; Subdirección General de los Museos Estatales y la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, a través del programa de Ayudas para la Cooperación Cultural con Iberoamérica

Dirigido por Félix Jiménez, y co-dirigido por María Bolaños y Alan Trampe

Clases teóricas sobre políticas culturales de museos en Iberoamérica; historia de los museos en Iberoamérica; la función social de los museos; museos como agentes de cambio social y desarrollo; uso creativo y apropiación crítica del patrimonio museológico; acción educativa en museos; arquitectura y diversidad museal; gestión de museos y proyectos culturales; políticas de inversión y fomento para museos; sistemas y redes de museos; investigación de público; plan museológico.

Dirigido a personal directivo y técnico superior relacionados con museos y patrimonio provenientes de Iberoamérica

Curso de Introducción a las fuentes del arte virreinal

Del 5 de octubre al 13 de noviembre de 2009

Organizado por la Dirección General de Bellas Artes de Bienes Culturales; Subdirección General de los Museos Estatales y la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, a través del programa de Ayudas para la Cooperación Cultural con Iberoamérica

Dirigido por Concepción García Sáiz.

Análisis de los repertorios iconográficos y los estilos artísticos españoles y europeos que inciden directamente en la formación del Arte Colonial. Metodología de catalogación, a partir del estudio de los modelos originarios y la reinterpretación y recreación artística de las diferentes escuelas americanas.

Dirigido a conservadores de museos, restauradores y profesionales del Patrimonio dedicados a la realización del inventario de bienes muebles

Curso de Arte virreinal (sección pintura)

Del 10 al 27 de noviembre de 2009

Organizado por la Dirección General de Bellas Artes de Bienes Culturales; Subdirección General de los Museos Estatales y la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, a través del programa de Ayudas para la Cooperación Cultural con Iberoamérica

Dirigido por Concepción García Sáiz

Análisis de la pintura virreinal a partir de sus contextos locales, iberoamericanos e hispanos. El programa está directamente vinculado con el Curso Introducción a las Fuentes del Arte Virreinal, en el que se desarrolló un estudio general de todas las disciplinas artísticas

Dirigido a conservadores de museos, restauradores y profesionales del Patrimonio con experiencia en la realización de inventarios y catálogos de bienes muebles

Montaje de Altar de Muertos

Del 1 al 22 de noviembre

En colaboración con la Colonia Mexicana de Madrid, el Instituto de México en España, El Consejo de Promoción Turística de México y la representación del Estado de Zacatecas en España

Con motivo de la festividad de los difuntos, se monta un Altar de Muertos, dedicado este año a los humanistas Alfonso Reyes Ochoa y José Vasconcelos en el 50 aniversario de su fallecimiento. En la inauguración se cuenta con Nidia Soto y su ballet folklórico mexicano Nahui Ollin y el mariachi Charros de Jalisco

A.3. Actividades didácticas sobre América

A.3.1. Visitas guiadas para grupos

A lo largo de todo el año. Atendidas por el grupo de Guías Voluntarios, integrados en el programa “Voluntarios Culturales mayores de Museos de España” de la Confederación Española de Aulas de Tercera Edad

IX Semana de la Ciencia

Coleccionar, Investigar, Clasificar

Del 10 al 22 de noviembre (excepto el lunes 16, día de cierre del museo), de 12 h. a 13 h.

Visita guiada al Real Gabinete de Historia Natural del Museo para conocer las fuentes que han permitido formar las colecciones arqueológicas y etnográficas del gabinete, con especial atención a las expediciones científicas españolas

A.3.2. Actividades para niños

A.3.2.1. Taller infantil “Aventura por América”

Los viajes de la patata

Octubre 2008 - junio 2009

Para niños de 4 a 10 años de edad

Grupos escolares de martes a viernes (de 10 h. a 12 h.)

Grupos abiertos los sábados (de 11 h. a 13 h.)

Imprescindible reserva previa

A.3.2.2. Taller infantil “Aventura por América”

Viajando a través de los tejidos y los vestidos, su diseño y colorido

Octubre 2009 - junio 2010

Para niños de 4 a 10 años de edad

Grupos escolares de martes a viernes (de 10 h. a 12 h.)

Grupos abiertos los sábados (de 11 h a 13 h.). Imprescindible reserva previa.

A través del taller y la visita a las colecciones, los pequeños conocen todos los aspectos relacionados con los tejidos y los vestidos de las culturas amerindias; su diseño y rico colorido. El museo cuenta con una importante colección de textiles, vestidos e indumentaria en general, además de la exposición temporal que muestra los ajueres funerarios de la cultura de Paracas.

El taller *Viajando a través de los tejidos y los vestidos, su diseño y colorido* se mantiene durante las Navidades para niños que vengan por su cuenta: días 19, 22, 23, 29 y 30 de diciembre de 2009, y 2 y 9 de enero de 2010

A.3.2.3. Visitas guiadas

De martes a viernes, con reserva previa (servicio gratuito)

Dirigidas por guías voluntarios, adaptadas para grupos a partir de 11 años

A.3.2.4. Talleres para familias

Domingos del 22 de febrero a 19 de abril, de 12 h. a 14 h.

Cuaderno de Bitácora del 2.º viaje a las Indias

Con motivo de la exposición “El Caribe Precolombino. Fray Ramón Pané y el universo taíno”, la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes en colaboración con el Museo de América ofrecen este taller para padres e hijos. Esta actividad incluye la visita guiada a la exposición para descubrir los objetos del mundo taíno que cita el monje jerónimo en su relación a Colón y buscar formas, iconografía e interpretaciones, así como las aportaciones entre ambos mundos: europeo y americano y la elaboración de un cuaderno de Bitácora

A.3.2.5. Descubriendo alebrijes

17 de mayo de 10 h. a 15 h.

Dentro del día de los museos contamos con la actividad infantil *Descubriendo alebrijes*

Los alebrijes, creados por la fantasía del artesano mexicano Pedro Linares López en 1936, llegan de los talleres mexicanos de Susana Bullo y de los españoles de María Victoria Escribano para proponernos una visita distinta, que necesita de la participación de todos

Estas pícaras figuras de cartonería con alas, cuernos, colas, colmillos y múltiples formas irreales han encontrado en las salas del museo su lugar preferido

Invitamos a los niños de 6 a 11 años a recorrer las salas en busca de estos animales fantásticos hasta el 31 de mayo, anotando sus descubrimientos en una hoja que debían entregar en la taquilla del museo

El 4 de octubre: entrega del premio del concurso de los alebrijes y fiesta infantil

A. 3. 3. Escuela de verano

Se realiza en cada año en la primera y segunda quincenas del mes de julio

Julio 2009

Descubriendo Estados Unidos de este a oeste

A lo largo de 10 días de 8.30 h. a 14.30 h.

El objetivo es motivar el interés de los niños por las culturas americanas, e impulsar disciplinas de trabajo en grupo tanto en actividades lúdicas como productivas

A los niños se le implica en un marco de responsabilidades que deben asumir, relacionadas con la producción y comercialización de productos relacionados con el ecosistema que se les adjudica, a la vez que deben implicarse en la dinámica social que le permita compartir fiestas, comidas, teatros, prensa y otras actividades propias de un grupo social en una situación de complejidad cultural

Las actividades de todos los días se inician con una visita al museo para estudiar uno de los aspectos históricos y sociales que se trabajará en la escuela

Dos turnos: del 1 al 15 y del 16 al 30 de julio. Para niños de 6 a 11 años

Plazas limitadas

A.4. Exposiciones temporales

A.4.1. Exposiciones temporales realizadas en el museo

El Caribe precolombino. Fray Ramón Pané y el universo Taíno

Del 19 de febrero al 28 de junio de 2009

Esta exposición nos acerca al universo taíno a partir de la figura de Fray Ramón Pané, monje jerónimo y primer etnógrafo, antropólogo y alfabetizador del Nuevo Mundo.

La muestra reúne algunas de las piezas más relevantes del arte taíno, procedentes de la colección del British Museum de Londres, acompañadas de piezas del Museo Barbier - Mueller de Barcelona y piezas propias de la colección del Museo de América

Mantos para la eternidad. Textiles Paracas del Antiguo Perú

Del 24 de septiembre de 2009 al 14 de febrero de 2010

Muestra que exhibe una espléndida colección de 82 piezas que constituyen parte de los ajuares de los fardos funerarios de la milenaria cultura Paracas, que se desarrolló en la costa sur, procedente de los fondos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y del Museo Regional de Ica.

Apertura especial los sábados del 10 al 31 de octubre, de 21 h. a 24 h.

Visitas guiadas: domingos a las 12 h. y 13 h. y jueves a las 17 h. y 18 h.

7 Pintores del Caribe Colombino

Del 21 de octubre de 2009 al 20 de diciembre de 2009

La exposición "7 Pintores del Caribe Colombiano" es una colectiva de obras firmadas por los artistas: Carla Celia, Roberto Angulo, Bibiana Vélez, Rosario Herins, Gonzalo Fuenmayor, Jorge Serrano Sanmiguel y Mario Rebolledo, que nos acercan a la plástica colombiana más reciente. La iniciativa figura dentro de la programación cultural que con el patrocinio de la Embajada de Colombia en España, el Ministerio de Relaciones Exteriores colombiano y la Corporación Luis Eduardo Nieto, "Trae el Caribe a Madrid". En un evento cultural que también ha ofrecido otras expresiones artísticas dentro del ámbito de la música, la literatura y la cinematografía, de aquel país

Exposición de Artes Plásticas. Premio Joven 2009

Del 27 de noviembre de 2009 al 10 de enero de 2010

En colaboración con la Fundación General Universidad Complutense de Madrid, el Museo de América exhibe de nuevo en sus salas de exposiciones temporales, la colectiva de artes plásticas: *Premio Joven 2009*, que en su XII edición, reúne una amplia muestra de 36 obras seleccionadas sobre la totalidad de las presentadas al certamen. Las piezas están firmadas tanto por jóvenes artistas nacionales como extranjeros residentes en España

A.4.2. Préstamo de obras para exposiciones temporales

Tarsila do Amaral

Sede: Fundación Juan March, Madrid

Febrero - mayo 2009

Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas

Sede: Centro Cultural Conde Duque, Madrid

Febrero - mayo 2009

Baroque 1600-1800: Style in the Age of Magnificence

Sede: Victoria & Albert Museum, Londres

Abril - julio 2009

Los museos como espacio de diálogo intercultural

Sede: Biblioteca Central de la Universidad Complutense, Madrid

Abril - junio 2009

Luis Meléndez: Master of the Spanish still life

Sedes: National Gallery of Art, Washington D.C. - Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles

Mayo - agosto 2009; septiembre 2009 - enero 2010

Moctezuma, gobernante azteca

Sede: The British Museum, Londres

Septiembre 2009 - enero 2010

España sagrada: Arte y creencia en el mundo hispano

Sede: Indianapolis Museum of Art, Indianapolis

Septiembre 2009 - enero 2010

Plus Ultra. Oltre il Barocco: Segni d'identità nell'arte latinoamericana

Sede: Museo di Santa Giulia, Brescia

Diciembre 2009 - abril 2010

Tesoros de las culturas del mundo

Sede: Centro de exposiciones Arte Canal, Madrid

Diciembre 2009 - mayo 2010

Navidad en Palacio. Belenes hispanoamericanos

Sede: Palacio Real, Madrid

Diciembre 2009 - enero 2010

A.5. Publicaciones

A.5.1. Guías del Museo de América

Museo de América. Ediciones ALDEASA. 2005

Museo de América: Guía abreviada. Ministerio de Cultura. 2005

A.5.2. Revista Anales del Museo de América

Anales del Museo de América. Edita: Secretaría General Técnica. Ministerio de Cultura. n.º 16, 2008

A.5.3. Catálogos de exposiciones temporales

Catálogo Premio Joven Artes Plásticas 2009 (2009). Fundación General Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

VV.AA. (2009): *Mantos para la eternidad*. Textiles Paracas del Antiguo Perú. Ministerio de Cultura, Madrid.

Oliver, J. R. (ed.) (2008): *El Caribe Precolombino*. Fray Ramón Pané y el universo taíno. Ministerio de Cultura, Barcelona.

Jiménez Díaz, M.ª J. (2009): *Tradición de tradiciones. Tejidos prehispánicos y virreinales de los Andes*. La colección del Museo de América. Ministerio de Cultura, Madrid

A.5.4. Edición de folletos informativos

De cada una de las actividades reseñadas anteriormente, se editan periódicamente folletos informativos con fines de información y difusión

A.6. Otras actividades

A.6.1. Presentación de libros y revistas

Presentación del libro *El Gabinete perdido*,

de Javier Sánchez Almazán y Miguel Villena. Madrid, CSIC, 2009

2 de abril de 2009

El libro investiga exhaustivamente la figura de Pedro Franco Dávila, creador de uno de los Gabinetes de Historia Natural más completos de su época

El trabajo de investigación recoge la información obtenida en múltiples fuentes documentales, examinadas en el Archivo del Museo, el Archivo Histórico Nacional, la Academia de la Historia, la Academia de Bellas Artes, la Fundación Campomanes y el Archivo de Palacio, entre otros centros

Participantes en el acto:

Concepción García Sáiz Directora del Museo de América, anfitriona del acto;

Encarna Hidalgo, Conservadora del Museo de América, moderadora;

Leoncio López-Ocón, director del Instituto de Historia;

Santiago Aragón Albillos, profesor de Biología en la Universidad de París VI

Javier Sánchez Almazán, conservador de la Colección de Invertebrados del MNCN (y uno de los autores del libro)

Presentación del libro *La Marina Ilustrada. Sueño y ambición de la España del XVIII*,

de David Casado Rabanal. Ediciones Antífona y el Ministerio de Defensa

4 de Junio de 2009

La Marina Ilustrada aborda la historia del siglo XVIII europeo, tomando como objeto de estudio la flota militar española. A lo largo de sus páginas conoceremos la situación política, económica y social que vivía la España de Felipe V, Carlos III o Carlos IV, la realidad de las colonias americanas y el esfuerzo que los gobernantes españoles emplearon en su empeño por mantener su prestigio en Europa

Participantes en el acto:

Concepción García Sáiz, Directora del Museo de América

Jaime Gómez Martín, Escritor

Ignacio Pajón Leyra, Editor

Antonio Magariños Compaired (co-editor), Ministerio de Defensa

David Casado Rabanal, Autor

A.6.2. Congresos, conferencias y otros eventos

Curso de formación de voluntarios culturales

Del 16 al 20 de febrero

Conferencia y mesa redonda

“Últimos trabajos de investigación en la Ciudad de San Miguel de Piura”

Universidad Politécnica de Madrid y Fundación Diálogos

16 de abril

Debate de los candidatos a la Asamblea Nacional de Ecuador 2009

Con la colaboración de la **Embajada de Ecuador en España**

18 de abril

Curso de primeros auxilios, organizado por el **Ministerio de Cultura**

21, 22 y 23 de abril

Reunión de la Junta Directiva de ADAMA

27 y 28 de abril

Presentación a los medios de comunicación de las crías de halcón nacidas este año en la torre del Museo de América

8 de mayo

Inauguración de los Alebrijes en las salas del Museo

15 de mayo

Asamblea General Ordinaria de ADAMA

22 de mayo

Asamblea General Extraordinaria de ADAMA

26 de mayo

Reunión de Guías Voluntarios Culturales

27 de mayo

Presentación del videojuego *“Indiana Jones y el cetro de los reyes”*

17 de junio

Reunión de FEAM

18 de junio

Reunión de FEAM

26 de junio

Jornada de bienvenida a los becarios iberoamericanos de la Fundación Carolina

6 de julio

Conmemoración del Bicentenario del Primer Grito de la Independencia del Ecuador,

en colaboración con la Embajada del Ecuador en España.

10 de agosto

Jornada de acogida a becarios iberoamericanos de la Fundación Carolina

21 de septiembre

Reunión de la Junta Directiva de ADAMA

22 de septiembre

Asamblea de la FEAM.

23 de septiembre

Reunión de los coordinadores voluntarios culturales

28 de septiembre

Jornadas de acogida a los becarios iberoamericanos de la Fundación Carolina

29 y 30 de septiembre

Reunión de los responsables del Laboratorio Permanente de Público de Museos para dictar instrucciones sobre la interpretación de datos de los estudios de público realizados desde abril de 2008

30 de septiembre

Fiesta infantil de los Alebrijes

4 de octubre

Con motivo de la fiesta de la Hispanidad, se retransmite, desde el Museo de América el programa de RNE, "Hoy no es un día cualquiera" de Pepa Fernández

12 de octubre

Jornada de acogida a becarios iberoamericanos de la Fundación Carolina

13 de octubre

Curso de formación de voluntarios culturales

Del 20 al 23 de octubre

Conferencia del Instituto de Turismo de México

29 de octubre

Inauguración del Altar de Muertos y celebración de la fiesta de México

1 de noviembre

Proyección de una película de turismo sobre México

8 de noviembre

Conferencia sobre turismo de México

15 de noviembre

Presentación de la Declaración del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y la Federación Internacional de Amigos de los Museos (FEAM) en pro de un Turismo Cultural Sostenible

18 de noviembre

Gala del XX Aniversario de la Convención sobre los Derechos del Niño, con la presentación del informe de UNICEF sobre el Estado Mundial de la Infancia

20 de noviembre

Entrega del “Premio Joven de Artes Plásticas 2009”, otorgado por la Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid, e inauguración de la muestra colectiva de artes plásticas, que en su XII edición reúne las 33 obras seleccionadas de otros tantos artistas.

26 de noviembre

Encuentro Internacional de los Restauradores sin Fronteras

27 de noviembre

Entrega de certificados de los beneficiarios de las ayudas de Cooperación Cultural con Iberoamérica

4 de diciembre

Fundación Codespa. Foro Cadenas de Valor, para crear vínculos comerciales para la reducción de la pobreza

14 y 15 de diciembre

Conferencia sobre la exposición Mantos para la eternidad organizada por ADAMA

17 de diciembre

A.6.3. Proyectos internacionales

El Museo de América es uno de los museos europeos que ha participado en la puesta en marcha del **Proyecto Grundtvig MAP for ID** (*Museums as places of Intercultural Dialogue*) “*Los museos como espacio de diálogo intercultural*”, que forma parte del programa “**Lifelong Learning Programme**” de la Unión Europea.

El proyecto ha trabajado desde el año 2008 con el objetivo de valorar el potencial teórico y práctico de los museos como espacios de respeto, conocimiento y diálogo entre culturas, colaborando en la redacción de un manual de buenas prácticas en los museos

El Museo de América ha asumido la responsabilidad de poner en marcha y coordinar seis proyectos piloto en colaboración con otras instituciones españolas:

Otras lecturas: entre bibliotecas y museos

Situando una pieza de un museo dentro de una vitrina en uno de los espacios de la biblioteca para que sea descubierta por sus usuarios, se trabaja con el objetivo de que museos y bibliotecas reflexionen sobre las posibles estrategias de creación de ofertas que faciliten el encuentro y el diálogo

Sedes: Biblioteca Nacional (Madrid), Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCM (Madrid), Biblioteca de Andalucía (Granada), Biblioteca Municipal de Zaragoza

Diálogos, entre naturaleza y cultura

Proyecto conjunto del Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de Ciencias Naturales, en colaboración con la Asociación de Profesionales Filipinos. Concebido como un diálogo en torno a piezas procedentes de Filipinas y pertenecientes a las colecciones de ambos museos, con el objetivo de buscar un intercambio de puntos de vista entre profesionales de ambos museos e inmigrantes de Filipinas acerca del uso simbólico de los objetos y su interpretación, así como sus contextos históricos y naturales

Pensando a Fray Ramón Pané. Retrato de una subjetividad moderna. Ejercicios de diálogo intercultural

En paralelo a la exposición “*El Caribe Precolombino. Fray Ramón Pané y el universo taíno*” se realizaron tres talleres en las tres sedes de la exposición, con la idea de trabajar a partir de la figura de Fray Ramón Pané, monje jerónimo que acompañó a Colón en su segundo viaje a América, analizando las implicaciones interculturales de su encuentro con la cultura taína reflejadas en el texto “*Relación sobre las antigüedades de los indios*”.

Sedes: Museo Barbier-Mueller (Barcelona), Fundación CaixaGalicia (Santiago), Museo de América

Diálogos de la merienda

Proyecto realizado en colaboración con las Asociaciones de Padres de Alumnos de colegios con una mayoría de alumnos de procedencia extranjera, implicando a los padres que visitaron el museo para proponer actividades relacionadas con las piezas o los temas que les parecen más adecuados para que sus hijos los trabajen en sus centros educativos, con la intención de favorecer el diálogo intercultural en el aula

Conociendo sus culturas, conociendo nuestras culturas

El Museo de Arte Precolombino Felipe Orlando (Benalmádena), ubicado en una zona eminentemente turística, y con población de diversos orígenes, desarrolla un proyecto que trata de relacionar la población autóctona con residentes extranjeros emigrantes, turistas o jubilados a través de actividades relacionadas con tres importantes fiestas tradicionales de Benalmádena: la festividad del Día de los difuntos, la Navidad y la Semana Santa

Itinerarios por el Museo de América

El museo invita a videntes e invidentes a realizar un itinerario temático conociendo piezas de la colección permanente relacionadas con el cuerpo humano e intercambiando impresiones acerca de sus percepciones. Se busca fomentar la mirada atenta y establecer un diálogo entre dos formas diferentes de “mirar” las piezas del museo

El **Museo de América** ha tenido además la responsabilidad de organizar y coordinar la “**Conferencia final del proyecto Grundtvig Mapford**”, celebrada en el museo del 13 al 17 de octubre de 2009, con el objetivo de compartir el conocimiento a través de los dos años de proyecto con el resto de países europeos participantes, presentar todos los proyectos realizados, comparar experiencias e intercambiar ideas, haciendo de la clausura del proyecto un lugar de encuentro y punto de partida para futuras colaboraciones a nivel europeo

B. Acciones dirigidas a Iberoamérica

B. 1. Estancias

Tres estancias ofrecidas por el Ministerio de Cultura, a través del programa de Ayudas para la Cooperación Cultural con Iberoamérica, con una duración de dos meses (5 de octubre - 4 de diciembre 2009)

Estancia 4-E: Actualización de directorios culturales: Euclides Álvarez Rodríguez (Cuba) y Eduardo Ramón Barreto (Paraguay)

Estancia 5-E: Documentación de exposiciones temporales: Mario Rodríguez Larrota (Colombia)

B. 2. Becas

Una Beca dirigida a profesionales de instituciones culturales de Iberoamérica con una duración de nueve meses, dentro del **VII Programa de Becas Endesa de Patrimonio Cultural con Iberoamérica**, organizado por la Fundación Duques de Soria y el Ministerio de Cultura

Difusión y Acción Cultural: Perla Labarthe Álvarez (octubre 2008 - julio 2009)

C. Acciones formativas para España y otros países de la UE

C.1. Becas del Ministerio de Cultura

Dos Becas ofrecidas a través del Ministerio de Cultura con una duración de nueve meses

Abril - diciembre 2009

Beca de Formación Museológica: Sara Sánchez del Olmo

Beca de Gestión Cultural: Paula Acuña Quiroga

C.2. Prácticas formativas

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Cultura y la Universidad de los Estudios de Padua (Italia), con una duración de un mes

14 de julio - 16 de agosto de 2009

Difusión y Acción Cultural: Giulia Boschetto

Normas
para la presentación
de los trabajos

Anales del Museo de América es una publicación del Museo de América de Madrid, editada por la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura. Tiene por objeto la publicación de investigaciones relacionadas con el americanismo, el patrimonio cultural americano y las Indias.

1. Los trabajos deberán ser inéditos

El Consejo de Redacción se reserva la posibilidad de admitir trabajos publicados que, por su especial relevancia, sea de interés darlos a conocer en los *Anales del Museo de América*.

2. En la confección de originales se tendrá en cuenta lo siguiente:

- 2.1. **Los originales deberán ir** precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor (o autores), el nombre de la institución a la que están vinculados, la dirección postal, el teléfono, el fax y el correo electrónico.
- 2.2. **Resumen y palabras clave.** El texto irá encabezado con un resumen de unas 6 a 8 líneas, y un máximo de 6 palabras clave (ambos en *español e inglés*).
- 2.3. **Formato de página.** Texto mecanografiado a 1'5 espacios, con letra de cuerpo 12 y en tamaño DIN 4. El texto se presentará sin maquetar.
- 2.4. **Divisiones del texto.** Se recomienda que los artículos se dividan en apartados y subapartados, en el caso de ser necesario.
- 2.5. **Citas bibliográficas.** Se incluirán en el propio texto. Ejemplos:
 ...según ha establecido Lechman (1973:43)
 ...atendiendo otras propuestas (Kroeber, 1994:14-17)

La *bibliografía* se redactará al final del trabajo por orden alfabético. Ejemplos:

- KROEBER, A. L. (1944): *Peruvian Archeology in 1942*. Viking Fund Publications.
 In Anthropology n.º 4. Johnson Reprint Co. Nueva York.
- LECHTMAN, H. (1973): «A tumbaga object from the High Andes of Venezuela». *American Antiquity*, 38 (4): 473-482.
- LISTA (1881): «Lista de objetos que comprende la Exposición Americanista». *Congreso Internacional de Americanistas*. Madrid.
- SNARSKIS, M. J. (1985): «Symbolism of gold in Costa Rica and its archeological Perspective», En J. JONES (ed.), *The Art of Precolombian Gold. The Jan Milchell Collection: (23-33)*. Weidenfeld & Nicolson. Londres.

Las *fuentes manuscritas e impresas* deberán constar en cursiva y con la signatura completa (archivo, legajo, expediente, etc.).

- 2.6. Notas a pie de página.** En el caso de ser necesarias se entregaran reunidas al final del manuscrito, numeradas en el mismo orden en que aparecen en el texto.
- 2.7. Ilustraciones.** Para ser reproducidas en fotomecánica deberán presentar una buena calidad de reproducción y presentarse en soporte informático. Toda la documentación gráfica (fotografías, cuadros, tablas estadísticas, mapas...) se debe numerar correlativamente para su identificación, y se habrá de aludir a ella explícitamente en el texto (ejemplo, figura 1). Asimismo, deberá ir acompañada de su correspondiente leyenda, fuente y/o fotógrafo al final del trabajo.
- 2.8. Entrega de originales.** Para facilitar la publicación se entregarán dos ejemplares mecanografiados junto con un CD-rom con la versión digital del artículo, preferentemente en procesador de textos Microsoft Word, en el que se incluirán también los cuadros y el material gráfico.
- 2.9. Fecha de recepción.** Aunque se aceptarán originales a lo largo de todo el año, el número del año en curso se cierra en mayo, por lo que para su publicación en el mismo es conveniente entregarlos antes de abril.
- 2.10. Derechos de autor.** Una vez que el artículo es aceptado por la Revista, los autores ceden los derechos para publicar y distribuir el texto tanto en formato impreso como electrónico, así como para archivarlo y hacerlo accesible en línea. Los textos publicados son propiedad intelectual de sus autores y de la revista, y pueden ser utilizados por ambos, citando siempre la publicación original. Los textos podrán utilizarse libremente para uso educativo, siempre que se cite el autor y la publicación. Los lectores podrán distribuir el artículo en formato electrónico con fines no comerciales, citando la fuente original. No se permite la reproducción o copia del archivo y su posterior publicación en otro sitio web, a menos que se disponga de la autorización expresa de sus autores y de la revista.
- 2.11. Aceptación de originales.** El Consejo de Redacción revisará los originales presentados, aprobará o no su publicación y podrá sugerir al autor (o autores) las modificaciones que crea oportunas tanto formales como de contenido. Asimismo, cuando lo estime conveniente, podrá recurrir al arbitraje de personas de reconocido prestigio ajenas al Consejo de Redacción.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA