

ANALES DEL **MUSEO** **DE AMÉRICA**

XX/2012



Imagen de cubierta: Babera n.º 13.912. Museo de América

Imagen de contracubierta: Modelo de "head canoe" n.º 13.896. Museo de América

Anales del Museo de América

XX/2012

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es

Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2013



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

NIPO: 030-13-039-0
ISSN: 2340-5724

Museo de América
Concepción García Sáiz (Directora)
Félix Jiménez Villalba (Subdirector)

Directora de la revista
Ana Verde Casanova (Museo de América)
ana.verde@mecd.es

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

Leticia Arbeteta Mira
Elena Delgado Corral
Concepción García Sáiz
Teresa Gómez Espinosa
Andrés Gutiérrez Usillos
Encarna Hidalgo Cámara
Félix Jiménez Villalba
Beatriz Robledo Sanz
Ana Verde Casanova
Ana Zabía de la Mata

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 Mujica 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)
Ismael Sarmiento
(Universidad de Oviedo)
Michael Smith
(Universidad de Arizona)

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
museo@mamerica.mecd.es

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

ÍNDICE

Pág.

Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado <i>Los mulatos de Esmeraldas</i>. Estudio técnico, radiográfico e histórico	7
Andrés Gutiérrez Usillos	
El <i>Quadro del Reyno del Perú</i> (1799): un importante documento madrileño del siglo XVIII	65
Fermín del Pino Díaz y Julio González-Alcalde	
Las expediciones españolas del siglo XVIII al Pacífico norte y las colecciones del Museo de América de Madrid. La expedición de Arteaga de 1779	88
Emma Sánchez Montañés	
La <i>Lápida de los cielos</i> del Museo Nacional de Antropología. Un recorrido por el imaginario celeste nahua a través de las piezas de la sala Mexica	121
Ana Díaz	
Acerca de la metamorfosis humano-felino en el arte rupestre de Serrezuela (Córdoba, Argentina)	144
Sebastián Pastor	
Hacia la consideración de una arquitectura afro-jesuítica en la antigua provincia del Paraguay	166
Carlos A. Page	
Sebastián Hurtado de Corcuera: Gobernador de Panamá y de Filipinas	199
Nuria González Alonso	
La labor de patronazgo de Miguel Francisco de Gambarte en Navarra	219
José María Sánchez y Rafael Macías	
Caminos transísmicos y ferias de Panamá, siglos XVII-XVIII	260
Jesús Sanjurjo Ramos	
La ciudad de Buenos Aires en las acuarelas de Carlos Enrique Pellegrini	272
Patricia Viviana Corsani	
Restauración del material etnográfico: tratamiento y análisis de un impermeable inuit del Museo de América (Madrid)	291
Mercedes Amézaga Ramos	
Memoria de actividades del Museo de América en 2012	316
Normas para la publicación de originales	339

Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado *Los mulatos de Esmeraldas*.

Estudio técnico, radiográfico e histórico

New contributions regarding the canvas entitled
Los mulatos de Esmeraldas. Technical, radiographic
and historical study

Andrés Gutiérrez Usillos

Museo de América

Resumen: El cuadro pintado en 1599 por Andrés Sánchez Gallque es uno de los paradigmas del arte virreinal americano. Se trata de una obra única dentro del contexto colonial temprano, no sólo por su calidad, sino también por la temática civil, y especialmente por toda la documentación asociada. El conocimiento de este lienzo se completa ahora con los análisis radiográficos y estudios técnicos de los pigmentos, que muestran aspectos hasta ahora desconocidos sobre su producción. Y por otro lado, la recontextualización histórica permite entender mejor todo el ciclo vital de esta obra y de sus protagonistas, desde su envío a la Corte en Madrid, los distintos aposentos en los que se exponía en los palacios reales, hasta su exhibición en el Museo de América.

Palabras clave: Ecuador, Retrato, Virreinal, poblamiento negro, Esmeraldas, Estudio técnico, Francisco de Arobe, Juan del Barrio Sepúlveda, Alcázar Real, Palacio del Buen Retiro.

Abstract: The painting created in 1599 by Andrés Sánchez Gallque is one of the paradigm examples of American art. It is unique within the early colonial context, not only in its quality but also because of the civil subject matter, and especially due to the associated documentation. Our knowledge of this canvas is now complete, after radiographic analysis and technical studies of the pigments which show previously unknown aspects of its production. In addition, the historical re-contextualisation allows us to better understand the vital process of this work and its characters, from its delivery to the Court in Madrid and the alternative chambers of the royal palaces in which it was exposed, to its exhibition in the Museo de América.

Keywords: Ecuador, Portrait, Viceregal, black population, Emeralds, technical study, Francisco de Arobe, Juan del Barrio Sepúlveda, Alcázar Real, Buen Retiro Palace.

I. Introducción

Este lienzo firmado por Andrés Sánchez Gallque (fig.1) es una obra excepcional no sólo por su enorme calidad estética y artística, sino sobre todo por su historia, en la que se han podido documentar los detalles del contexto, el motivo y circunstancias de su realización. Pero, destaca además por su significación artística, ya que se trata de una de las escasas muestras de pintura renacentista o manierista americana que se conservan, sobresaliendo entre aquellas otras obras americanas más habituales, de temática religiosa y estilo barroco, realizadas durante el siglo XVII avanzado y todo el XVII. Finalmente, en relación con su autor, se trata de uno de los escasos ejemplos tempranos de una pintura firmada y fechada, elaborada además por un artista de origen indígena, aunque siguiendo el estilo y estética europeos.



Figura 1: Andrés Sánchez Gallque. *Los mulatos de Esmeraldas*. 1599. Museo de América MAM 00069 (depósito del Museo Nacional del Prado). Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado (José Batzán y Alberto Otero).

El título por el que se conoce esta obra es el de *Los mulatos de Esmeraldas*, si bien en realidad no se trata de la representación de *mulatos* –hijos de blanco y negro–, sino *zambos*, *cambujos* o *lobos* –de la sucesiva unión de negros e indias– como detallan las series de cuadros de castas del siglo XVIII (fig. 2). Precisamente, resulta interesante contrastar la forma en que se describe o titula este lienzo a lo largo de los diferentes inventarios reales desde el siglo XVII, que se refieren a él como tres negros con sus lancillas, tres negros indios, e incluso de tres indios bozales, como se verá, en todo caso aludiendo y reconociendo la procedencia mixta, africana e indígena, de sus protagonistas.

La pintura representa el retrato de don Francisco de Arobe, de 56 años de edad según advierte la propia inscripción del lienzo, con dos de sus hijos, de 22 y 18 años llamados don Pedro y don Domingo. En la región de Esmeraldas –costa norte del Ecuador– se asentaron dos cacicazgos dominados por afrodescendientes, uno es éste, que a finales del siglo XVI lidera don Francisco de Arobe, y el otro es el de Alonso Sebastián de Illescas. No son las únicas comunidades de cimarrones o negros alzados en los territorios de los virreinos, este es uno más de los múltiples ejemplos que salpican todo el territorio americano con historias similares de fugas y

levantamientos, aunque la mayoría de ellos no alcanzaran el éxito¹. Las huidas y alzamientos de esclavos debieron ser frecuentes, y agrupándose en torno a territorios escasamente controlados por las autoridades virreinales, formaban poblados denominados *Palenques*. Sin embargo, sólo algunos pocos de estos asentamientos lograron sobrevivir «libres» e incluso, como este caso, dominar extensos territorios, y esto, sin duda, debido a la fusión con los indígenas de la región.



Figura 2. Miguel de Cabrera. 1763. *De Chino cambujo e India, Loba*. MAM 00011. Museo de América (Joaquín Otero).

¹ Referencias documentales muy tempranas sobre esclavos fugados que secuestran mujeres indias y asaltan poblaciones indígenas o españolas, se documentan también en Piura, al norte de Perú desde 1540 a 1550. En este caso, el grupo rebelde fue reducido y completamente eliminado por la autoridad colonial. (Ver James Lockhart, 1982 *El mundo hispano-peruano. 1532-1560*. México, FCE. pp. 241-242).

II. Antecedentes históricos

El trasfondo del lienzo ilustra una de las historias más notables del continente americano, una historia de mestizaje y de búsqueda de la libertad, pero también de violencia, sometimiento y traición. Lo que en él subyace son las andanzas de unos esclavos africanos, que a mediados del siglo XVI se fugan internándose en una región indómita y selvática en la costa del actual Ecuador. Allí, han de enfrentarse a indios «de guerra», y mantener una permanente tensión con los españoles, con acercamientos y enfrentamientos constantes, asesinatos y heroicos rescates de náufragos. Es por tanto una historia de supervivencia y superación, pues este cuadro conocido como «los mulatos de Esmeraldas», evidencia el reconocimiento de estos descendientes de esclavos alzados, como «gobernadores» de una extensa región, con el sometimiento a la Corona española. Sin embargo, la realización del retrato no supondrá el final de esta historia épica que aún tendrá su continuidad durante el siglo XVII.

La provincia de Esmeraldas

El título por el que se conoce el lienzo describe la presencia de los mulatos en la provincia de Esmeraldas, una región de la costa norte del Ecuador, limítrofe con Colombia. La demarcación territorial² actual de esta región es bastante más reducida que la que ocupaba a inicios de la época virreinal, que incluía todo el norte de la actual provincia de Manabí.

En los primeros viajes de exploración por la costa ecuatoriana como el del piloto Bartolomé Ruiz en 1526, y en años siguientes con el avance de las huestes de Pizarro, se describen dos poblamientos principales en la zona norte, que se corresponden con dos «capitalidades» de cacicazgos diferentes, uno en la parte más septentrional denominado Atacames –cuyo asentamiento es descrito por los cronistas con una numerosa población³ corroborada por las investigaciones arqueológicas⁴–, y el otro Coaque⁵, algo más al sur y bastante más reducido (fig. 3).

Inmediatamente después de la conquista, la provincia de Esmeraldas pierde interés frente a las regiones más pobladas de la sierra o de la costa sur ecuatorianas y, a pesar de que Pizarro y sus hombres se instalan en Coaque, antes de pasar a Perú, durante más de seis meses –pues allí no encuentran la misma resistencia armada que en Atacames–, pronto desaparecen las referencias a estos dos grandes cacicazgos indígenas. La despoblación y el abandono de los asentamientos provocó una transformación en la organización sociopolítica de estas culturas, que sin duda sería aprovechada por los recién llegados, tanto españoles como africanos.

Sin embargo, esta región adquiriría una importancia estratégica en la comunicación entre el Virreinato del Perú y Panamá, y por tanto, en el trato de mercancías entre este rico territorio y España. De hecho, la frecuencia de naufragios y accidentes de embarcaciones en la provincia de Esmeraldas, se explica tras el establecimiento de una nueva vía

² Los cambios en las demarcaciones territoriales no eran infrecuentes. El 8 de junio de 1538 se firma en Valladolid una disposición que separa la provincia de Quito de la provincia Quillacinga (en 1540 conforma la provincia de Popayán). La propia Audiencia de Quito pasará del Virreinato del Perú al de Nueva Granada con la creación de ésta última, bajo el reinado de los Borbones.

³ La Relación Sámano (1985 [1528]: 181) menciona 1.500 casas, que aumentan a 3.000 según Francisco de Xerez (1985 [1534]: 66) y cuentan con más de 10.000 indios de guerra (Xerez, 1985 [1534]: 66).

⁴ Guinea Bueno, 1982.

⁵ En Coaque es donde residía el cacique principal del mismo nombre. Era un poblado principal, grande y de buenos bastimentos (Miguel de Estete, 2009 [1535]: 353) al que Francisco de Xerez (1985 [1534]: 69) denomina «gran pueblo», y que otros califican como ciudad, con casas de piedra y su exterior de paja (Relación Francesa, 1967 [1534]: 69).

de navegación que evitaba el cabotaje siguiendo la línea de la costa pacífica de Colombia, pero que suponía pasar varias semanas en alta mar (fig. 4). En Esmeraldas además, se tenía la intención de instalar un puerto comercial, que sirviera de salida directa desde la ciudad de Quito, capital de la Real Audiencia y que enlazaría Panamá con Perú. El propio Juan del Barrio Sepúlveda, oidor de la misma y quien encarga este lienzo, comenta que «puede hazer y fundar en el puerto y río de Santiago que también se dize el de El Oro una ciudad de españoles a donde desde Panamá se haga la navegación y derecha descarga para la dicha ciudad y provincia del Quito, Pasto y gobernación de Popayán...» (AGI, Quito, 9 R3 N21 A, 15 y 16). De esta forma se evita el largo desplazamiento que suponía llegar hasta Guayaquil, ascender por el río del mismo nombre, y regresar al norte atravesando la sierra por caminos peligrosos para llegar a Quito.

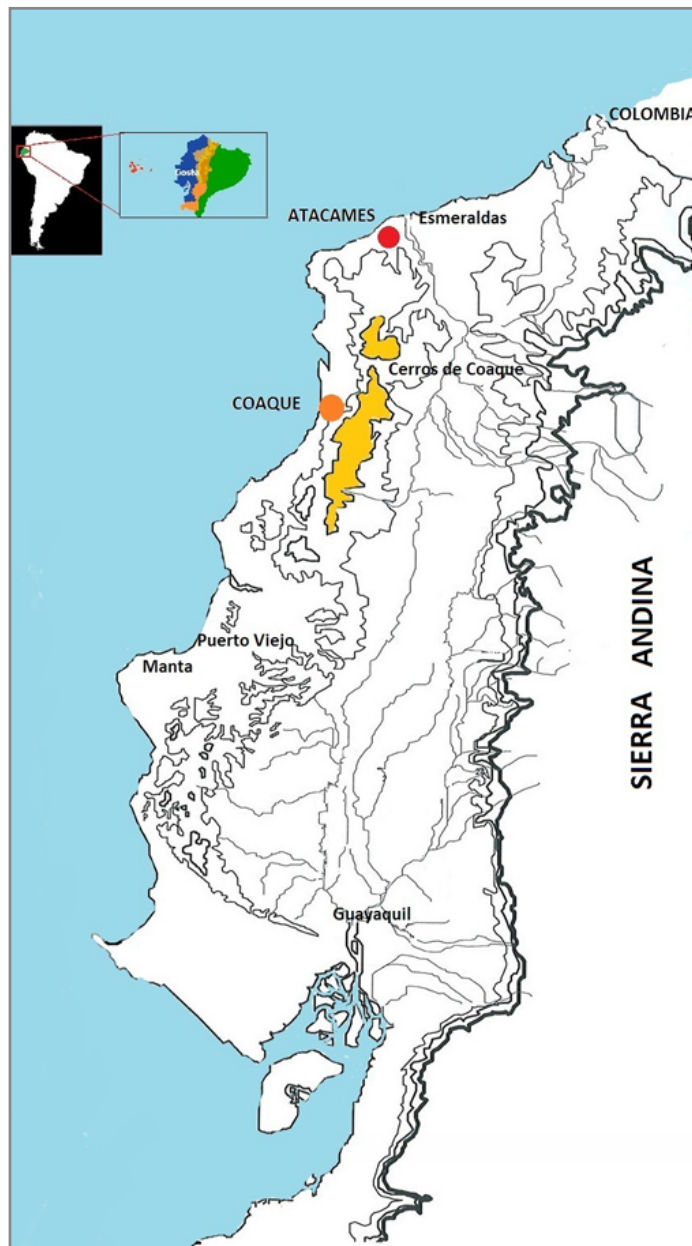


Figura 3. Mapa de la costa del Ecuador con ubicación de Atacames (en rojo) y Coaque (en naranja) con los cerros del mismo nombre, también conocidos como sierra de Campaz.



Figura 4. Mapa. MP Panamá 147. Archivo General de Indias. Detalle con inscripción sobre existencia de un palenque: «En estos parajes ay un Palenq de / varios forajidos de las encomiendas / y negros de Minas».

Y es precisamente en este mismo documento de méritos donde Juan del Barrio Sepúlveda expone al Rey la necesidad de contar con la alianza de los «mulatos» que habitaban la región de Esmeraldas, así como con otros caciques y principales indígenas de regiones limítrofes para proteger este vasto territorio⁶.

El insistente interés de la Real Audiencia en el acercamiento a los mulatos de Esmeraldas se explica, no sólo por la necesidad de hallar el camino para el puerto de mar próximo a Quito, sino también por otros relevantes motivos. Entre ellos habría que señalar por ejemplo, los rumores de que se trataba de una región extraordinariamente rica en oro, perlas y piedras preciosas –las esmeraldas que dan nombre a la región–, e incluso el temor a que los corsarios ingleses⁷ u holandeses pactaran con estos grupos rebeldes y se asentaran en el territorio para independizarlo, como ocurriría en otras regiones. Y finalmente, era evidente que el extenso territorio que ya en 1565 domina Alonso de Illescas se había convertido en una molesta preocupación para los españoles de Puerto Viejo, la ciudad de españoles más próxima, que sentían la presencia de estos rebeldes como una constante amenaza.

En ese sentido, Esmeraldas puede considerarse, hasta el siglo XVIII, un auténtico territorio de frontera, donde se suceden los naufragios de barcos, secuestros de poblaciones,

⁶ AGI, Quito, 9 R3 N21 A.

⁷ Como señala el propio Cabello de Balboa (2001 (1583): 34) en la introducción de su descripción de la provincia, «si el enemigo inglés, luterano, se encastillase en ella y coadunase con aquel negro y mulatos que allí residen ternía (sic) puesto en ordinario sobresalto el mar y tierra del Perú y sería acogimiento y cueva de ladrones y malos cristianos...», además de alabar las posibilidades de la bahía de San Mateo como puerto, astillero, zona de comercio, etc.

asaltos a poblados, batallas sangrientas, todo ello aderezado con canibalismo, asesinatos y crueldades inimaginables. Hasta el siglo XIX hubo al menos 67 intentos⁸ de penetración y conquista de la provincia, con la finalidad de encontrar el ansiado camino al mar, entre la ciudad de Quito y la costa de Esmeraldas. Pero el fracaso fue constante debido principalmente a la agreste naturaleza y orografía, el paisaje montañoso y selvático, ríos caudalosos y alimañas, el calor tropical con lluvias torrenciales, y por supuesto, las belicosas poblaciones de la misma, indios y mulatos.

Las etnias indígenas de Esmeraldas en el siglo XVI

La diezmada población de aquellos grandes asentamientos indígenas de Atacames o Coaque, que había sobrevivido a las epidemias, guerras inter-tribales o desplazamientos encadenados de grupos⁹, se dispersó. Probablemente estas poblaciones dieron origen a dos etnias que corresponden o se asimilan a las anteriores culturas arqueológicas, los Pidís¹⁰ y los Campaces¹¹.

Es interesante comprobar cómo los dos caciques negros tienen relación precisamente con estos dos grupos indígenas herederos de los territorios de las dos grandes culturas. En el asiento que presenta el 13 de julio de 1600, Alonso Sebastián de Illescas explica cómo los otros mulatos, don Francisco de Arobe y sus hijos, tenían su asiento en el pueblo de San Matheo, junto a la bahía del mismo nombre, vinculándose por tanto con Atacames. Por su parte, Illescas, junto con sus hijos habitaban en Coacha, poblado que Alcina Franch¹² identifica con Coaque¹³, conformando el nuevo asiento de San Martín de Campaz o Campaces. Alonso Sebastián de Illescas, aliado inicialmente también con Niguas, dominará por tanto el territorio de los Campaces, en la sierra de Coaque, tras constantes enfrentamientos con estos grupos.

Los españoles

El intento de control de la región tendrá un protagonista principal en la Real Audiencia, Juan del Barrio Sepúlveda, el oidor que consigue alcanzar el pacto con los mulatos y quien costea la realización del cuadro como demostración evidente de este logro. Juan del Barrio ocupa su cargo de Oidor en la Audiencia de Quito en 1596 en medio de una compleja situación socioeconómica, que había llegado a detonar con la revuelta de las Alcabalas –un impuesto del 2% sobre

⁸ Ver Alcina, Moreno, y Peña, 1976: 115-121. Uno de los primeros intentos fue el del capitán Andrés Contero en 1568, acompañado por su yerno Bartolomé Martín de Carranza, que fundan la ciudad de Castro, en la orilla del río que baja de los Sichos, pero fracasan por el incesante ataque indígena, además de la oposición de los habitantes de Quito, pues tenían perder derechos sobre esta región, ya que Contero había partido desde Guayaquil.

⁹ Ver Gutiérrez Usillos, 2011.

¹⁰ Los Pidís podrían ser los descendientes de la cultura Atacames, y se fusionaron con los Niguas, que procedían de regiones serranas, de donde emigraron huyendo primero de incas y luego de españoles. Este grupo habita desde la Bahía de San Mateo hasta el cabo Portete, en la cuenca del río Esmeraldas.

¹¹ Los Campaces habitarían en la región meridional de Esmeraldas ubicada especialmente en la sierra de Campaz o de Coaque. Todas las fuentes coinciden en relatar también de su violencia y su predisposición para la guerra.

¹² Ver comentarios a la obra de Cabello de Balboa, 2001: nota al pie n.º 85.

¹³ Aunque según otros autores, este asentamiento se ubicaba en la desembocadura del río Atacames, en el Documento del Archivo de Indias («El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre diversos asuntos» 1601. Archivo General de Indias, QUITO 9,R.4.N.35. Fol. 1v) se especifica la ubicación de San Martín en la zona de Campaces (si hubiera estado en Atacames lo habría mencionado explícitamente pues es uno de los asentamientos que los españoles encuentran y reconocen desde el inicio), al sur de la Bahía de San Mateo hacia la zona de Puerto Viejo, en una zona de difícil pacificación. En el documento de 1606 del Corregidor de Castro, citado por Frank Salomon (1997: 69) refiere a estos como «mulatos Quiximés». Cojimés está bastante más al sur de Atacames, en la zona de Pedernales, al norte de Coaque. Coacha por tanto estaría en el interior de esta región de Pedernales, Cojimés, sobre la sierra de Campaz.

todo lo que se comerciara en el mercado— provocando una situación general de inestabilidad en la capital. Entre otros asuntos que se le encomiendan a su llegada, se incluye la pacificación y control de la región de Esmeraldas. Para ello, dará un giro a la habitual política de conquista que pretendía el control directo del territorio, pues era consciente de la inexistencia de recursos para sostener eficazmente dicho dominio, si se llegara a producir. En su lugar, opta por el establecimiento de alianzas y estrategias de control indirecto utilizando «agentes locales» indígenas, criollos o zambos, que procuren nuevos acuerdos de asientos para reducir poblaciones¹⁴ y la fundación de otras nuevas, así como la apertura del deseado camino hacia el mar.

Esta política se enmarca dentro de la estrategia general que se desarrolla en el virreinato entre 1580 y 1620, y que consiste en un repliegue hacia las regiones centrales y más pobladas de los Andes, evitando dispersar esfuerzos en regiones periféricas¹⁵. Se desprecian entonces estos territorios no controlados por parecerles ahora selváticos o carentes de interés, cuando en realidad habían estado décadas tratando de dominarlos sin éxito. Este es también el momento en que otras potencias aprovechan para arrancar territorios al inmenso espacio incontrolado por España.

Los mulatos

Se estima que sólo en la ciudad de los Reyes (Lima), hacia 1554, es decir no más allá de un par de décadas después de la conquista, ya se contabilizaban 1.500 esclavos, la mayoría de ellos recién llegados de África, o como se denominaban entonces «negros bozales». Procedían del tráfico marítimo de esclavos que arribaban al Caribe y de ahí se distribuían a Centroamérica –Panamá o Nicaragua–. Desde estos puertos, barcos cargados de mercancías y esclavos, recorren la costa pacífica de Sudamérica con la finalidad de alcanzar la opulenta Ciudad de los Reyes, fundada por Pizarro. Y precisamente este recorrido es el que dará origen a la presencia de los mulatos de Esmeraldas.

Sobre parte de los territorios de aquellas culturas arqueológicas –Atacames y Jama Coaque– y aquellas etnias indígenas –Pidis/Niguas y Campaces– ya mencionadas, se superponen a mediados del siglo XVI dos caciques de procedencia africana: Andrés Mangache –y su hijo Francisco de Arobe, que es el personaje central del retrato–, y Alonso de Illescas –y su hijo, Alonso Sebastián de Illescas, contemporáneo de Francisco–.

La llegada de Andrés Mangache y otros esclavos negros a la costa ecuatoriana es realmente temprana. En 1532 Pizarro inicia la conquista del imperio inca y tan sólo 8 o 10 años después, hacia 1540 se debe producir la fuga de Andrés Mangache en la Bahía de San Mateo. Unos años más tarde, en el cabo Portete en 1553, volverá a repetirse la historia, con otro grupo de esclavos, entre los que se encontraba Alonso de Illescas¹⁶. Este poblamiento negro de Esmeraldas presenta algunos rasgos peculiares que lo diferencian de otras regiones, además de su temprana fecha, especialmente la dominación del negro frente al

¹⁴ La población se había dispersado tras los primeros años de conquista y esto dificultaba su control «y tributación», por lo que la reducción fue uno de los primeros pasos.

¹⁵ Hernández, Raul, 2008.

¹⁶ Entre otras mercancías para comerciar en Lima trasportaba 23 esclavos negros –17 varones y 6 mujeres–. A falta de viento, el barco no tuvo más remedio que fondear unos 30 días en aguas de la costa de Esmeraldas, en la bahía de Portete pasado el cabo de San Francisco. Allí desembarcan los españoles junto con los esclavos, con el fin de reponer agua y alimento fresco, y encontrándose todos en tierra se desencadena un fuerte viento que estrelló el barco contra los arrecifes, hundiéndolo, momento en que los esclavos aprovechan para huir e internarse en la selva. «Allí junto a Pasao, 3 leguas antes, está una tierra que llaman el Portete. Y un navío que venía de Nueva España para el Perú cargado de sedas y otras cosas, dio al través allí, en tierra, y se perdió sin sacar nada de las mercaderías; muchos negros que en él venían, salidos a tierra, se huyeron la tierra adelante. No pudieron ser habidos; han hecho un pueblo, y tomado indias y casándose con ellas y multiplican y suelen allegar a la costa, y si ven españoles que han saltado en tierra a tomar agua, les matan o roban, y lo mismo hacen en robar a los indios.» (Villasante, 1991b [1570-1571?]).

indígena y la fusión de ambos con exclusión del blanco. Se convierten en «señores absolutos della –de la tierra de Esmeraldas– y de los dichos indios y ellos los mandan y gobiernan y no se conoce otro cacique ni señor dellos...¹⁷».

Los mulatos adoptarán los rasgos culturales indígenas aportando probablemente otros procedentes de los territorios de origen. En la relación del capitán Pedro de Arévalo, vecino de la ciudad de Quito, a la Real Audiencia, al que se le había encomendado la conversión, reducción, población y doctrina de los mulatos, menciona la fusión cultural y étnica que se produce con los mulatos:

«Los quales se mezclaron entre los dhos [dichos] yndios y tomaron sus ritos y / ceremonias y traje y las mujeres que les pareció de las más prin / cipales y cacicas y se fueron apoderando y señoreando de aquella / tierra e yndios della, como lo an estado y están de más de sesenta años a esta parte» (AGI, Quito 25, N45, 33, año 1600).

El texto continúa describiendo a los mulatos, o más bien «zambahigos», como les denomina el capitán Arévalo, señalando principalmente a los dos protagonistas, Francisco de Arobe y Alonso Sebastián de Illescas, así como la frecuencia de los naufragios en aquella costa¹⁸. Describe también a los dos hijos de Francisco con los que aparecerá retratado, al que además denomina capitán, y su ascendencia.

«Que el uno se llama el capp. [capitán] don Franc^o [Francisco] / de Arobe que será al presente de sesenta años poco más o mns [menos], el qual / entre otros tiene dos hijos ya hombres, el uno llamado don P^o [Pedro] / de hedad de veinte y dos años y el otro don domingo de diez y ocho poco más o menos. Este dho [dicho] don Franc^o de Arobe fue hijo de Andres Mangache negro de los que / allí aportaron y quedó como va dcho, y a sido siempre muy amigo / de españoles y como tal y cristiano baptizado los a rrecogido y tratado / bien a muchos que a la dha baya donde el a rresidido y rreside an / apartado perdidos y destroçados de los navíos que en aquella parte se / an perdido que an sido muchos en diferentes tiempos y de / ordinario se pierden en aquella costa...» (AGI, Quito, 25 N45C, 33 y 34, año 1600)¹⁹.

Según menciona esta fuente, Alonso Sebastián de Yllescas ha sido y es más principal que Francisco de Arobe, así como más valeroso, guerrero y astuto, si bien otras referencias opinan lo contrario²⁰. Ambos caciques negros tienen numerosos parientes principales. Aunque

¹⁷ «Testimonio y relación de las leguas, y viaje que ay desde la ciudad de quito por tierra y agua hasta el pueblo nuevo de San Matheo y la bahía de la provincia de las Esmeraldas... del capitán Pedro de Arévalo, año 1600, Quito 25, N45C. 33. ES.41091.AGI/22.12.5.24.6//QUITO,25,N.45

¹⁸ De hecho, las ventajas que se argumentan en la pacificación de los mulatos incluyen la protección de los territorios, dado que «no tiene en estas partes otros presidios, ni fortalezas más fuertes...» (defensa frente a piratas) y el rescate de naufragos (fol. 5) (AGI, Quito, 9 R4, N35, fol. 2).

¹⁹ En algunos casos he procurado mantener la escritura original del documento, con las abreviaturas correspondientes, indicando entre corchetes los términos que pudieran suponer una dificultad de comprensión. En todo caso, el interés para el artículo está en el contenido de la información.

²⁰ Testimonio de Pedro de Arévalo en AGI, Quito 25 N45, 34, año 1600. Sin embargo, el propio Juan del Barrio en la carta que envía al Rey el mismo año, reconoce que «el primero de los más principales de la dicha provincia fueron el capitán don francisco de arobe y sus hijos».

los padres de estos caciques no tenían relación de parentesco, parece ser que en esta segunda generación se habrían producido enlaces matrimoniales que aseguraban cierta relación entre ellos, como entre estos grupos y los indígenas locales. Independientemente de que Alonso Sebastián de Yllescas tuviera un cuñado llamado Juan Mangache, apellido dado a numerosos esclavos de ciertas regiones africanas, Juan del Barrio sí que menciona en la carta al Rey el bautismo de Illescas y su gente en la casa de Francisco de Arobe, al que denomina «su pariente»²¹.

En todo caso, la relación de los mulatos con los indígenas locales no era pacífica ni se basaba sólo en alianzas matrimoniales. Traían guerra o mantenían frecuentes incursiones contra diferentes grupos indígenas del interior de Esmeraldas y el piedemonte de la actual provincia de Pichincha, como la que se refiere contra Cariapa, cacique que contaba con 150 indios y otros 6 principales que residían tierra adentro. Estos solicitaron ayuda a Luis Gualpiango, cacique de Lita para su defensa contra los mulatos²² lo que evidencia el estado de agitación de toda la región.



Figura 5. Detalle del Francisco de Arobe, del lienzo *Los mulatos de Esmeraldas*. Fotografía de Joaquín Otero, 2012.

²¹ AGI, Quito 9, R.3, N.25 n.º 3. «El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre varios asuntos».

²² AGI, Quito, 9. R.16, N.128, 2 recto, n.º 3. «Evangelización de la provincia de Lita».

Francisco de Arobe

Francisco de Arobe (fig. 5) es el personaje central representado en el lienzo y acompañado de dos de sus hijos. Había nacido ya en Esmeraldas y, si en 1599 tenía 56 o 60 años, como indican por un lado el lienzo y por otro el testimonio del capitán Arévalo, su nacimiento habría tenido lugar hacia 1543 aproximadamente. Realmente es *zambo*, no mulato, es decir hijo de negro –Andrés Mangache– y de una india de Nicaragua.

Cabello de Balboa, religioso que se envía para explorar, pacificar y cristianizar la región, describe el momento y los motivos de la fuga del esclavo y su pareja²³, que precisamente tienen relación con el castigo –o maltrato– que se daba a Andrés Mangache por mantener esa relación con la joven indígena, cuyo nombre no ha quedado registrado. Con la excusa de ir a «mariscar» para recoger qué comer, los negros huyeron con los indios tierra adentro, donde «fueron recibidos por huéspedes por los naturales de aquella tierra de Dobe y allí se pudo y supo conservar aquél negro con tanto tiento y comedimiento que jamás a naide fue enojoso, ni naide se movió contra él...» (Cabello de Balboa, 2001 (1583): 52). Tras la fuga de ambos, que debió producirse hacia 1540 o 1541, tuvieron dos hijos, Juan y Francisco.

El otro caso de fuga, quizás más conocido, documentado en 1553, será protagonizado por Alonso de Illescas, esta vez de un barco procedente de Panamá que se hunde frente a la costa de Esmeraldas.

Un aspecto en el que será necesario profundizar en otra ocasión es precisamente el del apellido utilizado por don Francisco. En algunas fuentes se le llama Francisco de la Robe, o de Arobe. Se produce una curiosa coincidencia con la denominación del cacicazgo en el que estos esclavos recalán y que les acoge, la «tierra de Dobe»²⁴. Llama la atención la similitud de la terminación del nombre de este cacicazgo indígena con el apellido que asumirá el hijo de Andrés Mangache. Parece más que una coincidencia, aunque en el caso de Illescas, al menos de cara a los españoles, se mantiene el apellido paterno e incluso a su hermano Juan, le siguen llamando Juan Mangache. En todo caso, parece probable que estos caciques afrodescendientes fusionados con indígenas asumieran el sistema de parentesco de los caciques y adoptaran sus nombres.

El apellido Mangache, con el que se conocía al padre de Francisco de Arobe, según Adam Szasdi²⁵, autor de uno de los artículos más completos sobre la historia de los mulatos de Esmeraldas, sería propio de esta región del Ecuador. Sin embargo, realmente se trata de una corrupción o deformación del nombre original, *malgache*, que se utilizó para designar

²³ «llegó a aquella costa un navío que venía de Nicaragua, tierra de la Nueva España, y aportó a la bahía de San Mateo. Y saltaron en tierra los pasajeros, con los negros e indias de servicio que tenían. Y entre los cuales era uno que venía amancebado con una india de aquellas, por lo cual había sido maltratado y como éstos se vieron en tierra, quisieron hurtar su libertad y quitarse de servidumbre... Parió allí aquella india de Nicaragua dos hijos, el uno llamado Jhoan y el otro Francisco» (Cabello de Balboa, 2001 (1583): 52).

²⁴ Cabello de Balboa (2001 (1583): 71) refiere que Chilindauli, el cacique al que Illescas asesina durante una *borrachera solemne*, era el señor de Dobe. Illescas casó a uno de sus hijos, probablemente a Enrique, hermano de Alonso Sebastián, con una de las hijas de Chilindauli, a fin de consolidar su poder por medio del parentesco. La relación Anónima (atribuida a Bartolomé Martín de Carranza de 1569) (1991: 70) refiere también el cacicazgo o provincia de Dobe, donde «se forjan las esmeraldas de vidrio y que el Dobe, es gran señor y usa de perlas, que las salen a pescar hacia la Punta de la Galera». En este caso utilizando el término Dobe como denominación de señor o rey, al igual que el de Bey que es utilizado en otras fuentes para referirse al cacique indígena de esta región. Bey es el título de rey que se da entre los turcos o en Túnez en la época. En todo caso, el territorio de Dobe parece coincidir con el antiguo territorio de Atacames.

²⁵ Adam Szasdi (1986-87 «El trasfondo de un cuadro: *Los Mulatos de Esmeraldas* de Andrés Sánchez Gallque» en *Cuadernos Prehispánicos*, 12: 93-142) fue el primer autor en realizar un análisis exhaustivo a partir de la documentación histórica sobre esta historia de los mulatos de Esmeraldas, resaltando la figura de Juan del Barrio.

a unos esclavos que se llevaron a la región de Lima y sobre todo a la costa norte de Perú, en Piura, para trabajar en las haciendas de cultivo. Hoy sus descendientes se conocen como «mangaches». Y, su procedencia concreta no es la de la costa de Guinea o Senegal²⁶ donde se concentraba la mayor parte del comercio de esclavos, sino de la zona afro-indonesia de Madagascar.

Andrés Mangache se hace fuerte en la región, sometiendo a unos indígenas y realizando una serie de alianzas con otros. Aunque Cabello de Balboa refería que, a diferencia de Illescas, jamás «a nadie fue enojoso, ni nadie se movió contra él»²⁷, resaltando su carácter pacífico, su relación con los españoles fue difícil. Tras su asesinato, probablemente por orden de Illescas que pretendía fusionar su cacicazgo, le sucede su hijo Juan, que en 1587 es nombrado capitán y recibe el tratamiento de don, y tras el fallecimiento de éste, se hace con el mando su hermano Francisco, representado en el centro del cuadro.

De los mulatos de Esmeraldas refiere el oidor Juan del Barrio que son astutos y sagaces, de buen entendimiento y entienden la lengua española aunque la hablan con dificultad. Son muy temidos en la región por sus enfrentamientos con otros indios y la captura de prisioneros a los que someten como esclavos. Especifica además que «este, don Francisco de Arobe, ha tratado siempre bien a los españoles que han llegado por la mar a aquella costa y a los que se han allí perdido» (AGI, Quito 9, R3 N21, 011. Carta de Juan del Barrio al Rey Felipe III, 1599).

Francisco acepta la relación con los españoles y la conversión a la nueva Fe Católica, siendo bautizado junto con su mujer india, doña Juana, y aprueba la construcción de una iglesia en 1578, cerca de su propia vivienda en la Bahía de San Mateo. Cuando se pinta el cuadro en 1599, hacía ya más de dos décadas que Francisco se había convertido al catolicismo. Lo que se deduce de su llegada a Quito es un hábil gesto político con una doble finalidad, por un lado hacer ver el éxito de la política del nuevo oidor –Juan del Barrio– y que se reconozca su valía, y por otro predisponer al otro cacique mulato que realmente daba problemas, Alonso de Illescas. Ese despliegue de generosidad de las autoridades españolas, y específicamente del oidor Juan del Barrio, con los mulatos alzados, a los que ahora la Corona española está reconociendo la gobernación del territorio, no perseguía únicamente recompensar la actitud y colaboración de don Francisco, sino mostrar las ventajas de la misma a aquellos otros mulatos e indígenas que seguían alzados. De hecho, el objetivo parece que era tentar a Alonso Sebastián de Illescas, a aceptar estas mismas condiciones, con resultados positivos, pues la llegada de Illescas a Quito se produce tan sólo unos meses después de la visita de Francisco de Arobe.

El mediador entre el oidor y los mulatos de don Francisco de Arobe fue Fray Jerónimo de Escobar. En Quito, durante la visita en 1598 para «dar paz y obediencia» al Rey y a la Real Audiencia fueron agasajados por el oidor Juan del Barrio Sepúlveda, que les hizo entrega de numerosos presentes, tejidos, armas y utensilios de hierro. Es entonces cuando se pinta el famoso retrato que envía al nuevo rey de España, Felipe III, junto un detallado informe de la pacificación de Esmeraldas.

²⁶ Las procedencias que figuran en los documentos y que se asignaban como orígenes no siempre eran correctas, pues no se daba mayor importancia a este tema. Si no recordaban sus procedencias se les daban nombres de los compradores o de los puertos de embarque. Por lo general al esclavo se le daba nombre y apellido que solía ser el nombre de la propia tribu de origen, así como ríos, ciudades, aldeas, reyes o tribus y etnias africanas.

²⁷ Cabello de Balboa, 2001 (1583): 52.

Alonso Sebastián de Illescas

El otro cacique mulato de Esmeraldas –Alonso de Illescas²⁸, que no aparece representado en el cuadro, es citado constantemente en los documentos españoles del xvi. Su hijo, llamado inicialmente Sebastián cambiará luego su nombre por el de Alonso Sebastián de Illescas. Illescas sin embargo era considerado indómito y peligroso, no amigo de españoles. Era sagaz, muy astuto y muy guerrero.

De este mulato hay un buen número de referencias documentales que permiten entender el tipo de acciones que llevaba a cabo en Esmeraldas. Entre otras, por ejemplo, Alonso propone amistad a Chilindaule, quien les invita en señal de paz a una fiesta²⁹ en la que están presentes también nobles y caciques emparentados de toda la región. Alonso les sorprende ebrios y les asesina a todos haciéndose entonces con el control de un extenso territorio que incorpora a su cacicazgo y eliminando de un golpe a todos los posibles adversarios. Pero no sólo utilizará la violencia para la expansión territorial, también empleará la vía de las alianzas matrimoniales. Alonso de Illescas, fue acogido entre los indios Niguas, en la provincia de Esmeraldas, según describe Cabello de Balboa (2001: 51), «y le dieron por mujer una india hermosa, hija de un principal y muy emparentada, con cuyo favor de parientes, por las cautelas³⁰ dignas de tal gente, vino a tener mando y señorío entre los negros e indios». Por tanto, a través del matrimonio con una india principal y sobre todo de su linaje o parentela, Illescas es reconocido por los indígenas en el cargo de cacique, lo que le permitirá extender sus alianzas³¹. El reconocimiento de señor por parte de la Corona española también se produce, y se hace evidente con la incorporación del tratamiento de «don» con el nombre de Alonso de Illescas, aunque no tanto cuando se refieren al padre, sino ya con el hijo, Alonso Sebastián.

La relación entre ambos caciques negros, en las dos generaciones, no parece que fuera cordial. En el ansia expansionista, Alonso de Illescas posiblemente acabó con la vida de Andrés Mangache, para lo que argumentaba como excusa que éste último asesinaba a todos los españoles que recalaban en la costa procedentes de otros barcos que llegaban de Panamá o naufragaban, lo que provocaría una incursión española en represalia. Illescas, según confiesa él mismo, era más partidario de no llamar tanto la atención de los españoles. Sin embargo, frente a estas declaraciones del propio Illescas³², las noticias que se tienen son justamente las contrarias, pues los que asaltaban sin piedad a los españoles o a cualquiera que pasara por su territorio, eran los hombres de Alonso de Illescas y los que irrumpían

²⁸ Alonso padre había nacido hacia 1528 en África, no está claro en qué lugar, pero parece probable que fuera en la región de Cabo Verde, en el Congo o en Angola. A los 10 años fue capturado como esclavo y llevado a Sevilla, donde posiblemente fue vendido sobre las escalinatas de la Catedral, donde se producían las subastas de esclavos africanos, berberiscos y canarios. Allí, se confirma con el nombre de su amo -Alonso- quien, cuando éste ya contaba 25 años lo lleva a América.

²⁹ Alguno de estos centros ceremoniales funcionaría al mismo tiempo como gran lugar de encuentro de ferias o mercados, bajo la protección de un fuerte señorío y con una periodicidad establecida. Además del santuario, determinadas fiestas extra-grupales convocarían la presencia de un buen número de etnias y participantes. Así debió ocurrir en la fiesta que organizó Alonso Sebastián de Illescas, en el año 1600: «Estas gentes solían hacer una fiesta de seis en seis años (...) viniesen cargados de pájaros, faisanes, perdices, jabas, jaugües y pájaros de mil maneras, animalejos y sabandijas de muchas suertes (...) estas fiestas duraron diez días» (Alcina-Peña, 1976: 68-69).

³⁰ Cautelas puede entenderse como astucias o sutilezas para el engaño, según el diccionario de la Real Academia.

³¹ La relación de la provincia de las Esmeraldas de Ruy Díaz de Fuenmayor menciona cómo al mulato Illescas «respétante mucho porque está emparentado con todos los caciques de aquella provincia» (Díaz de Fuenmayor, 1991 (1582): 312-313 (ed. Pilar Ponce).

³² Hay que tener en cuenta que el informante de Cabello de Balboa era el propio Illescas y el yerno de éste, Gonzalo de Ávila, un canario que se había casado con la hija del mulato alzado.

en poblados de indios pacíficos también. Así que, éste le dio la vuelta a los hechos para engañar a la Audiencia, siendo lo más probable que fuera Andrés Mangache quien intentara que Illescas dejara de hacer escaramuzas entre españoles, aunque eso le costó la vida. Y, en el fondo lo que pretendía era absorber el dominio de Andrés bajo el suyo propio.

La invitación de mulatos a Quito

El fraile trinitario Alonso de Espinosa, que entre 1583 y 1585 se interna en Esmeraldas, recomienda en una carta que envía al Rey³³ que conceda perdón general a todos los súbditos de Esmeraldas -es decir a los negros liberados y a los indios alzados- y como él mismo señala Alonso de Illescas es «la llave de la gobernación» para someter la región y por ello sugiere que le haga gobernador. El rey recibe esta carta en 1586 y encarga al presidente de la Audiencia, Dr. Barros, que informe sobre la situación³⁴.

Las negociaciones de pacificación, sobre todo con el cambio en la política seguido por Juan del Barrio, conducen a la invitación de los mulatos a Quito. Por parte de la Audiencia, el objeto de la invitación a Quito de ambos caciques mulatos es firmar un «Asiento»³⁵, es decir por un lado hacerles jurar vasallaje al rey Felipe III, pero sobre todo conseguir el compromiso u obligación de abandonar el poblamiento disperso y concentrarse en poblaciones –por un lado en San Mateo de las Esmeraldas y por otro en San Martín de Campaces, más fáciles de controlar– y además, defender el territorio frente a otros, tanto indios de guerra como posibles intrusiones de potencias enemigas.

Francisco de Arobe viaja a Quito a finales de 1598, como veremos, y de este viaje queda como testimonio el retrato. Alonso Sebastián de Illescas también llegará a Quito, aunque algo más de un año después que Francisco de Arobe, posiblemente tentado por las armas de hierro, los ricos ropajes y todos los otros agasajos que éste recibió de los españoles, además del reconocimiento de la Corona con el consecuente «perdón» –por la sublevación– y la «paz». Aunque ya hacía 20 años que había recibido el tratamiento de don, por una provisión, así como promesas de paz y título de gobernador de la región en su encuentro con Cabello de Balboa, comisionado por la Real Audiencia³⁶. Cuando Alonso Sebastián llega a Quito tenía más o menos la misma edad que Francisco, unos 54 años.

³³ Archivo General de Indias, Quito 22, N.56, fol. 5.

³⁴ La respuesta de la Audiencia de Quito al Rey no se hizo esperar (escribiéndose el 4 de junio de 1588), A pesar del intento de pacificación que muestra la carta del fraile Alonso de Illescas, éste fue expulsado de la Audiencia a Panamá «de donde se volvió en hábito de seglar y procuró tornar a entrarse a aquella provincia y fue preso y porque está indiciado [acusado] de pecado nefando con indios y de malos tratos con ingleses tentado darles puerto y asiento en aquella provincia» (AGI Quito, 8, R.22, N.65. 5 verso. La Audiencia de Quito sobre diversos asuntos). Estas acusaciones, probablemente infundadas, revelan más bien el interés de la Audiencia en que no se conociera qué estaba sucediendo realmente en la provincia de Esmeraldas, y en apoyar la nueva conquista de Ribadeneyra, pues el fraile acusaba a los soldados españoles de codiciosos y torturadores, denunciando los sucesivos intentos fracasados de conquista. Es curioso comprobar cómo en esta carta, a pesar de la contradicción que suponen los múltiples intentos fallidos de conquista, reconocen que la provincia no tiene interés, ni merece el esfuerzo... «por ser malsana y muy falta de naturales».

³⁵ «De la dicha provincia de las Esmeraldas que reside / hacia la parte que dicen de Campaces / más arriba de la dicha Bahía hacia Puerto Viejo, en el pueblo nuevo llamado / San Martín de Campaces, el cual se tuvo por muy dificultoso y casi imposible de que no se habiendo podido allanar / por fuerza por los muchos gobernadores y capitanes / que con gente de guerra, de muchos años a esta parte entraron / mano armada y procuraron hacerlo, fuese atraído y / reducido por bien de paz como lo ha sido aunque me ha costado / algún trabajo de más de dos años a esta parte que lo he / procurado, usando de cuantos buenos medios me ha sido posible...» (Quito, 9, R4 N35 0006, 14 de abril de 1601).

³⁶ Cabello (2001, (1583): 67): «La Real Audiencia promete muchas y muy ordinarias mercedes, y para principio de otras muchas a vos, señor don Alvaro (sic, se refiere a Alonso) de Illescas, por virtud de esta otra provisión os nombra y cria gobernador de esta región...».

En el Asiento de Illescas se describe cómo fueron agasajados, vestidos con prendas lujosas y obsequiados con hachas, machetes y herramientas para construir la iglesia y, como ya estaban bautizados, se les confirma en la iglesia de San Blas donde asisten autoridades civiles y eclesiásticas, siendo su padrino el propio oidor. Esta iglesia estaba en las afueras de Quito, y era el templo dedicado al culto para los indios y no para españoles. Dos son las parroquias que en 1570 administran los sacramentos a los indígenas, una, esta de San Blas, hacia Añaquito³⁷ y otra la de San Sebastián, hacia Machángara. Aunque aparentemente vistan a la española, se les equipara con el grupo indígena y la élite de segundones, ya que la élite principal indígena sí que se había asimilado con los españoles.

La excusa para que Illescas se atreviera a acercarse hasta Quito, una treta que utilizará en varias ocasiones para congraciarse cuando la situación se tornaba difícil, también tiene que ver con otro nuevo naufragio, un suceso que debió ser bastante frecuente en estas costas. El 6 de enero de 1600 zozobró en punta de Manglares el navío *San Felipe y Santiago*. Illescas salvó una parte de las personas que viajaba en él, aquellas que no habían sido secuestradas por los indígenas y los acompañó hasta Quito, donde entran el 6 de julio. Y, a la semana siguiente están firmando el Asiento.

«No menos de considerar que habiéndose perdido el dicho navío y en él ciento ochenta personas en aquella costa de gente bárbara indios infieles y de guerra, crueles, que comen carne humana, el dicho capitán don Alonso Sebastián de Illescas, mulato principal de las Esmeraldas, salvó y trajo consigo los dichos doce hombres españoles y dos negros. Y los caciques de Tulcán que el principal se llama don García Tulcán aza entraron por mi orden la tierra adentro de los dichos infieles y sacaron ganaron y rescataron y trajeron a esta ciudad otros cuatro negros y un español que tenían para comérselo...» (AGI, Quito, 9. R4. N35, 1601)

Estas historias y otras paralelas demuestran que en la colonia, la condición, el trato, el linaje y las alianzas políticas, tuvieron claras diferenciaciones por género y clase. Por ejemplo, aunque se reconoce a Alonso Sebastián de Illescas como gobernador, una de sus hermanas era esclava de un capitán español en Guayaquil, y se la casó con un esclavo.³⁸ Es evidente que, por encima del criterio racial se antepone la categoría social, y ésta cuando no viene de linaje, se alcanza de forma individual. También es obvio que no existía una conciencia de «negro» o africano, pues las guerras y luchas entre los propios mulatos por hacerse con el dominio fueron frecuentes –incluidos los asesinatos–. Del mismo modo, un siervo español, de origen canario, Dávila, pasó a ser considerado *no-blanco* tras su matrimonio con una de las hijas de Illescas y su convivencia con los mulatos³⁹. Los hijos de mujeres libres eran libres, y esto incluía los hijos de negro e india, mientras que los de mujeres esclavas aunque fueran de padre libre, nacían con la condición de esclavos.

Un informe de 1606 sobre la provincia de Esmeraldas procedente del archivo del duque del Infantado, de Madrid⁴⁰, describe a don Francisco como un mulato que hablaba

³⁷ Anónima, 1991 [1573: 212] «Descripción de la ciudad de San Francisco de Quito» en *Relaciones Históricas y Geográficas de la Audiencia de Quito*, Ed. Pilar Ponce, tomo I: 187-222.

³⁸ Savoia 1988b, citado por Fernández Rasines 2001: 48.

³⁹ Cabello Balboa, 2001 [1583]: 72.

⁴⁰ En la Biblioteca De Golyer de la Southern Methodist University según Willian B. Taylor, 1999. <http://www.lettraslibres.com/revista/convivio/pensar-en-imagenes>

la lengua española y era gobernador de un asentamiento de 35 mulatos y 450 indígenas cristianos, algunos originarios de esa zona y otros procedentes de remotos sitios de la costa. En el mismo documento, el inquisidor colonial se quejó de que don Francisco y su gente eran unos borrachos⁴¹ y no verdaderos cristianos –«no son cristianos de corazón», escribió–, concluyendo que el dinero que se gastaba en ellos en Quito para darles cobijas, vasijas de vino y vestidos elegantes, refiriéndose sin duda a los que lucen en el cuadro, era un desperdicio⁴².

Con la firma de los Asientos de uno y otro cacique negros, no concluye esta historia en Esmeraldas. De hecho, entre 1605-1607 vuelven a producirse sangrientas razias y guerras en la región entre los mulatos y sus aliados indios contra los yumbos -grupos de indios de las laderas de las cordilleras andinas- que convulsionaron toda la provincia. Un informe de 1605 del gobernador de Cansacoto, don Alonso García, indica que una fuerza de mulatos mangaches junto con indios de guerra de Esmeraldas atacó el poblado de Cotongo, cortándoles los pies antes de matar a los indígenas y secuestrando a sus mujeres y niños. Sin embargo no se conoce qué es lo que exactamente había sucedido, porque parece ser que no fue obra de los mulatos de Francisco de Arobe (mangaches), sino los que procedían de Campaz, y por tanto de la facción de Illescas⁴³. Arobe además acusa a los Illescas de haber hecho esta tropelía y de tratar de culparles a ellos frente a las autoridades españolas.

III. Análisis del lienzo

Además de la excepcional historia que da lugar a la creación del lienzo, indudablemente la pintura evidencia un enorme interés artístico, siendo considerada como una obra única en su contexto. La tradición de este tipo de retrato político en el ámbito de la pintura española podría remontarse a Tiziano o Antonio Moro y a la iconografía flamenca del retrato de pie. Con estos artistas se fue configurando el *estilo* de retrato político de la Casa de Austria en el que el personaje se muestra preferentemente erguido, mostrando el cuerpo entero si se trata de una representación oficial, o bien en tres cuartos si conforma un retrato privado, como el caso de los mulatos de Esmeraldas. El fondo es neutro o de color oscuro, y suele aparecer engalanado por una cortina de terciopelo, damasco o brocado, con frecuencia roja pero también azul o verde, como símbolo de majestad regia y de trono⁴⁴. Estos retratos suelen desarrollarse en el interior de viviendas, cuyo espacio es definido por esos cortinajes, además de la presencia de

⁴¹ Debe entenderse que no se trata de una crítica al consumo de alcohol, sino una acusación de paganismo o de idolatría, pues la «borrachera solemne» como la describen los primeros cronistas era una de las formas ceremoniales más frecuentes en la región norandina sobre todo impulsada por los caciques como medio de cohesión social. Esto significaba que los mulatos adoptaron las costumbres indígenas y que, aunque juraron el cristianismo, mantenían las tradiciones prehispánicas. (Ver Gutiérrez Usillos, 2011).

⁴² Willian B. Taylor, 1999. <http://www.lettraslibres.com/revista/convivio/pensar-en-imagenes>.

⁴³ De nuevo un navío en problemas fue el que provocó la excusa para salvar la situación. Es una estrategia que ya en 1583 reconoce como tal Cabello de Balboa (2001 (1583): 57) «para que cesase la fama que tenía de tirano cruel, tomó y eligió un remedio no menos artificioso que los demás, de que había usado, y este fue, estar siempre a la mira, para ver si algún barco daba al través por aquella playa, y que llevase gente a quien poder socorrer...» En marzo de 1606 el barco *Nuestra Señora de la Concepción* quedó sin víveres, saltando a tierra los tripulantes. Los Illescas les dieron de comer y llevaron hasta Quito. De esta forma ganaron el favor de españoles a quienes contaron su versión del asalto de Cansacoto, exculpándose obviamente de ello y cargando las culpas a Francisco de Arobe. Don Francisco y sus compañeros no fueron acusados de participar en los asaltos, pero los funcionarios coloniales estaban decepcionados porque no habían ayudado a llevar a los culpables ante la justicia. Al reprimirlos por su indiferencia, don Pedro, según se informa, amenazó con quemar los campos de su comunidad y desaparecer en la selva si los españoles enviaban una expedición punitiva.

⁴⁴ Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del Virrey*, 2003, pp. 36-37.

bufetes, sillas o pequeños ventanales que permiten vislumbrar el exterior. En ocasiones, los retratados llevan en las manos objetos que reflejan su dignidad, función, parentesco o vida familiar, como bengalas propias del poder real, llaves en cargos de aposentador, camafeos con retratos, además de coronas, yelmos, armas, gorras o relojes, entre otros objetos.

Al observar el lienzo de los mulatos de Esmeraldas se constata el cumplimiento de lo que cabría esperar de un retrato privado, pues los personajes no se representan de cuerpo entero, sino de tres cuartos, sobre fondo neutro y además se muestran elegantemente vestidos como indicación de su rango. Sin embargo, no se señalan elementos que sugieran que se encuentran en un interior. Por el contrario, la presencia de las lanzas, mantas de abrigo y sombreros sugiere que esta escena tiene su desarrollo al aire libre. El fondo es neutro, generalmente identificado como representación del cielo, y aunque no se reconocen elementos que permitan justificar que se trata de un paisaje, sin embargo, las diferencias de color y sombras, las pinceladas formando ángulos y las formas resultantes sugieren que podría tratarse del perfil de un paisaje montañoso.

La intención del retrato es presentar a estos nuevos súbditos ante el rey, por lo que la presencia de los sombreros en la mano de dos de los mulatos está señalando simbólicamente por un lado sumisión y respeto, pues no están colocados sobre la cabeza, y por otro al estar vueltos hacia el espectador, mostrando el interior del mismo, evidencia un gesto que sugiere que sus dueños no ocultan dobles intenciones. El valor simbólico del acto de la retirada de los sombreros es importante, pues incluso conforma un episodio del protocolo en la firma de la sumisión de vasallaje y asiento de Alonso Sebastián de Illescas. Se describe exactamente de esta forma: el fiscal don Blas de Torres Altamirano «se levantó y en señal de posesión tomó por la mano al dicho don Alonso y don Baltasar de Yllescas y les quitó los sombreros que tenían y se los volvió a poner sobre sus cabeças»⁴⁵. Hemos de suponer que una ceremonia similar habría tenido lugar durante la recepción de Francisco de Arobe en Quito y que el lienzo pretende transmitir esta idea de sumisión, especialmente señalada con los sombreros en la mano.

El estilo

Cronológicamente el lienzo correspondería al estilo manierista, que se inicia en los Andes hacia 1580 de la mano de pintores italianos, aunque había ido calando anteriormente a través de grabados y pinturas que se importaban desde el Viejo Mundo. La frontalidad del personaje central y la composición sugieren que Sánchez Gallque se inspiró más bien en una tradición renacentista de retratos de estilo flamenco, posiblemente a través de pintores españoles. Las figuras se disponen en un mismo plano, a modo de friso, en el que destaca la figura del padre, don Francisco de Arobe, y ligeramente ladeados y detrás de él, sus dos hijos, don Pedro y don Domingo. Ambos hijos muestran los rostros vueltos hacia la figura paterna. En las representaciones de las cabezas parece seguir la indicación de la obra de Francisco de Holanda *Tirar polo natural*, donde propone la realización del retrato trazado en tres cuartos, mejor que de frente o perfil, y con iluminación frontal y no lateral.

Los modelos de retratos en los que los pintores americanos se inspiraban eran los que se importaban desde España y que preferentemente representaban a los propios monarcas españoles o parientes. Pero más que la inspiración de otras pinturas que llegaban, los artistas locales siguen los modelos de las estampas que procedían de Europa. Finalmente,

⁴⁵ AGI, Quito, 9, R.3, N.25, fol. 4, n.º 19. Asiento de Alonso Sebastián de Illescas, en el legajo *El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre varios asuntos*.

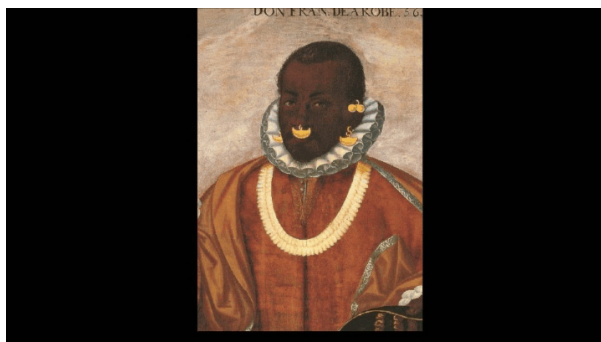
las obras realizadas *in situ* por los propios artistas europeos que emigran durante el siglo XVI, como Simón Pereyngs en México, o Bernardo Bitti en Perú, que retrataron a los virreyes, serán otra de las referencias para estos artistas americanos.

El influjo de las estampas como fuente de inspiración en la pintura colonial es más que evidente. Y, en concreto de la estampa flamenca, pues desde 1570 Cristóbal Plantin ejercía el monopolio del comercio de libros con Hispanoamérica desde Amberes. Junto a las estampas, también llegan artistas flamencos, especialmente a través de órdenes religiosas como la de los franciscanos en Quito, con fray Jodocko Ricke o Pedro Gosseal. A partir de la llegada de pintores italianos como Bitti, Medoro, o Pérez de Alesio al Virreinato del Perú, el gusto por la estampa y por el arte en general se orientará o se complementará con lo italiano. De forma que en la obra algunos de los autores autóctonos, como Sánchez Gallque, se conjugan las tradiciones española, flamenca e italiana.



Figura 6. Retrato de don Sebastián de Portugal por Sánchez Coello. Museo San Telmo. P-000024 (depósito del Museo Nacional del Prado, P-5764).

Es evidente que la composición del retrato de Sánchez Gallque recuerda prototipos renacentistas consolidados. Lo más probable es que se utilizara como modelo alguna estampa⁴⁶ y se siguieran las indicaciones para el retrato del citado Holanda u otro tratado de fisiognomía, en cuanto a posición, proporciones anatómicas, altura y distancia de los ojos, forma de la oreja, perfil del rostro y demás. O, simplemente que hubiera utilizado un retrato en estampa que suelen ir acompañados de textos y como sugiere Michael Bury (2008: 156) «proporcionaban la oportunidad perfecta para alegorizar o manifestar de alguna manera la importancia moral de la semblanza misma». De hecho, se encuentra un fuerte parecido en el rostro de don Francisco de Arobe con otros retratos de la época que muestran la misma disposición: cabeza ligeramente desplazada a un lado, de forma que sólo es visible una oreja, mirada dirigida al espectador, labios definidos y boca cerrada.



Vídeo 1. Sobreposición de los retratos de Sebastián de Portugal y de Francisco de Arobe donde se comprueba que se trata del mismo esquema compositivo del rostro.

En el caso concreto del retrato del rey de Portugal, *Don Sebastián, con la Cruz de la Orden de Cristo* fechado hacia 1575, (fig. 6) atribuido a Sánchez Coello y del que existen varias versiones⁴⁷, sorprende la coincidencia anatómica con las proporciones faciales de don Francisco. En el montaje de superposición de ambos retratos se aprecia la clara correspondencia de estos rasgos (vídeo 1), con ligeras variantes como el ensanchamiento de la nariz o el rizado de cabello y cejas, además del color de la piel. Evidentemente Sánchez Gallque ha utilizado un mismo esquema de rostro, posición, proporción y rasgos que en esta pintura, e incluso ¿es posible que se inspirara en este retrato del rey de Portugal?⁴⁸, o ¿utilizaría una estampa retrato?

Esto sugiere que no se trata de un «retrato del natural» de don Francisco, pese a que lo más probable es que el artista tomara sus apuntes durante la estancia de los mismos,

⁴⁶ Los artistas americanos pintaban siguiendo la iconografía de estampas concretas, en ocasiones por encargo e incluso señalando en el contrato de la obra la estampa a copiar (ver Francisco Stastny, *El grabado como fuente del arte colonial*).

⁴⁷ De este retrato existen varias versiones, una en Kunsthistorisches Museum de Viena (GG_3282) (<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2447> [18 de junio de 2012], otra del Museo Nacional del Prado en depósito en el Museo de San Telmo de San Sebastián (P-00024) en la que el retrato se alarga hasta las rodillas, y un tercero de cuerpo entero recientemente subastado (Alcalá subastas, 23 y 24 de mayo de 2012). Debieron inspirarse en otro retrato, posiblemente pintado en Portugal poco antes de que el retratado desapareciera en la batalla de Alcazarquivir, en 1578. Copias atribuidas ya sea a Sánchez Coello, formado en Lisboa y Flandes, o al pintor portugués Cristóbal de Morales (Leticia Ruiz, 2000: 55), que también muestra influencia flamenca.

⁴⁸ En el caso de que hubiera copiado el rostro de este retrato de don Sebastián de Portugal ¿habría visto la copia de esta obra o alguna estampa entre la colección que llevaba consigo Angelino Medoro? O, quizá ¿algún portugués afincado en Quito tenía en su domicilio una copia del mismo? Aunque probablemente no tuvieron contacto directo, el hijo de Sánchez Coello se trasladó como pintor al Virreinato del Perú en esas fechas, llevando consigo seguramente también copia de obras de su padre, dibujos y estampas.

lo que le serviría para complementar los adornos faciales y algunos rasgos que permiten diferenciar los rostros de ambos hermanos –como el grosor de los labios o la forma de los ojos–, pese a la gran similitud en la composición y distribución de joyas y adornos de estos dos personajes (fig. 7), claramente diferentes del padre.



Figura 7. Comparación de los retratos de don Domingo (a la izquierda) y don Pedro (a la derecha e invertido en relación al original).

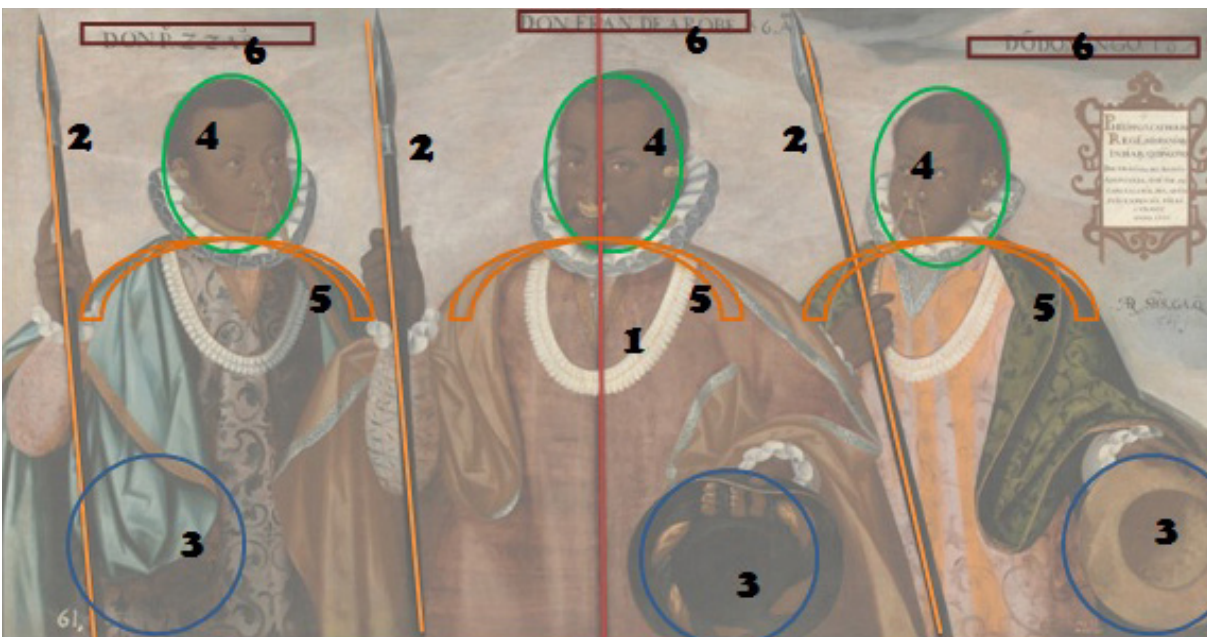


Figura 8: esquema de las líneas y composición del lienzo. 1) Eje central, 2) líneas verticales, 3) y 4) línea horizontal marcada por círculos, 5) línea sinuosa de hombros y cabezas. 6) línea horizontal marcada por los nombres.

La composición

Los tres personajes se disponen frente al espectador. Sin embargo, la proximidad al mismo es un indicador del rango de cada uno de ellos. El más cercano, y por tanto en mayor tamaño, está ubicado en el centro y corresponde a la figura de don Francisco. A su derecha se dispone su hijo mayor, don Pedro, y a su izquierda su otro hijo, don Domingo, de tan sólo 18 años y que por encontrarse más alejado que su hermano muestra un tamaño más reducido, evidente en la cabeza o proporciones generales.

El cuadro presenta una simetría muy remarcada y unos ejes visuales evidentes. Uno de ellos, el que conforma el eje central vertical del lienzo viene insinuado por el propio dobléz de la indumentaria de don Francisco, una profunda línea sombreada que divide de forma simétrica toda la composición. Otras líneas verticales y de fuga, dirigen la mirada a través de las lanzas y los brazos erguidos (fig. 8) e incluso los pliegues, bandas y decoración de la indumentaria.

Esta estructura de líneas verticales es interrumpida por otras bandas horizontales o sinuosas. Una línea sinuosa, a la altura de los hombros de las tres figuras recorre el lienzo en sentido horizontal, ascendiendo y descendiendo por las mantas de los mulatos (véase fig. 8, n.º 5) y dividiría el lienzo en dos partes, separando el fondo de las figuras.

Bandas horizontales conformadas a base de círculos, se pueden seguir tanto en la parte inferior del lienzo, a través de los sombreros, como en su paralelo en la secuencia que ofrecen los collares o las cabezas, también de formas ovaladas (fig. 8, n.º 4) en el tercio superior del lienzo. Los dos sombreros representados en la parte inferior derecha ejercen un peso visual mayor, que se trata de compensar con el dobléz redondeado de la capa azul de don Pedro y una sombra circular a la misma altura que los sombreros. Estas bandas horizontales se cierran en la parte superior por una línea que integra los nombres y edades de los personajes (véase fig. 8, n.º 6).

El autor: Andrés Sánchez Gallque

El lienzo está firmado, un hecho poco habitual en la pintura de esta época en el ámbito virreinal, pues la mayoría de las obras son anónimas, más aún teniendo en cuenta que se trata de un artista de origen indígena y que, al menos que se conozca, no volvió a firmar otra obra. ¿Por qué firma sólo este cuadro? Obviamente, el que se tratara de un encargo para el rey de España era una ocasión única para hacerse valer.

Andrés Sánchez Gallque había nacido en Quito⁴⁹ y comenzó su aprendizaje artístico el colegio de San Andrés en el principal centro de formación de la Audiencia, ubicado en el convento de San Francisco de Quito. El origen de este centro era la escuela de San Juan Evangelista creada por fray Jodoco Ricke (1552) que en 1565, junto a fray Pedro Gosseal, transforma en el Colegio de San Andrés.

En el otro convento principal de Quito, el de Santo Domingo, Fray Pedro Bedón⁵⁰ funda años más tarde (1588) la escuela pictórica del «Santísimo Rosario» que se convierte en la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, en la que Andrés Sánchez Gallque figura también

⁴⁹ El origen de Andrés Sánchez Gallque es incierto. José Gabriel Navarro intuye la posibilidad de parentesco con otro pintor del mismo apellido, «tal vez podría ser miembro de la familia de Juan Sánchez Jerez Bohorquez, del cual sabemos que era pintor, e hijo del español Juan Sánchez de Jerez, uno de los primeros conquistadores del Perú y de los primeros vecinos de Quito» (Navarro, J.G. 1945: 163). En todo caso, parece posible pensar que se trata de un artista mestizo, ya que el Colegio de San Andrés donde realizó su aprendizaje estaba destinado a formar indígenas y mestizos. El primer apellido sugiere la ascendencia de un español, y el segundo apellido parece propio de la región de Quito.

⁵⁰ Como artista, la obra cumbre de Fray Pedro Bedón es *La Virgen de la Escalera*, venerada hoy en el altar central de la Capilla de las Ánimas en la Iglesia de Santo Domingo de Quito, llamada así por haberse pintado para el descanso de una escalera monacal.

como uno de los miembros fundadores, y a la que pertenecían buena parte de los artistas indígenas⁵¹. En 1605 Gallque llega a ser prioste de la misma⁵².

La composición y el estilo del retrato de los mulatos muestran influencia flamenca, posiblemente debida a la formación inicial del autor con los mencionados franciscanos fray Jodocko Ricke y Pedro Gosseal, artistas que procedían de Gante y Lovaina. Pero también es deudor de la pintura italiana a través de los dominicos y jesuitas, especialmente Fray Pedro Bedón (1555-1621). Este dominico ecuatoriano, maestro de Gallque, había aprendido directamente con Angelino Medoro y con Bernardo Bitti, que junto a Pérez de Alessio, conformarán la base principal para las escuelas pictóricas de Cuzco y Potosí.

Bitti trabajó en el virreinato del Perú entre 1574 y 1610, cuando fallece en Lima. Este artista también pasó por Cali, Bogotá y Quito, donde es posible que haya tenido contacto con los pintores de la ciudad, sin embargo la principal influencia italiana en la obra de Sánchez Gallque viene de la mano de Angelino de Medoro, y no sólo por vía indirecta, a través de fray Pedro Bedón, sino por haber sido su discípulo.

Medoro, aunque manierista, se aleja de la composición curvilínea, manteniendo en parte el equilibrio propio del Renacimiento, algo que observamos también en el lienzo de Gallque. El estilo de Medoro, inicialmente es muy diferente del de Bitti, más naturalista y equilibrado, prefiriendo colores neutros, cálidos o tierras, rasgos evidentes en el lienzo de los mulatos, frente a los tonos pastel del otro gran artista italiano. La influencia de Angelino Medoro en esta obra se debe con toda probabilidad a la propia estancia del pintor italiano desde 1585 en Colombia (Tunja, Cali) y desde 1592 en Quito. Gallque será discípulo de Medoro en esta ciudad, pues este artista italiano trabaja intensamente en el convento de Santo Domingo, en los años en que Gallque forma parte de la Cofradía del Rosario. Con él es probable que Sánchez Gallque contemplara los dibujos que Medoro trajo consigo desde España, un libro grande de mano de dibujos de papel adquirido al librero de la catedral de Sevilla, estampas de Durero y de diversos autores⁵³.

Las edades de los mulatos

Sobre las cabezas de cada uno de los personajes representados en el lienzo, el autor muestra el nombre y edad de los mismos: don Pedro, 22 años, don Francisco de Arobe, 56 años y don Domingo, 18 años. El mayor de sus hijos, que contaba 22 años en 1599, habría nacido precisamente hacia 1577, cuando Francisco debía contar unos 34 años. Es una edad aparentemente muy avanzada para el matrimonio, que sin duda habría sido concertado para que la parentela de la esposa consolidara el futuro cacicazgo de Francisco en el territorio indígena, como también harían Illescas y sus hijos. Además de la esposa principal estos caciques tendrían otras esposas secundarias y numerosos hijos⁵⁴.

⁵¹ Otros pintores indígenas que se citan como integrantes de esta Cofradía entre 1588 y 1592, son Alonso Chacha, Antonio Cristóbal Naupa, Felipe, Francisco Gocial, Francisco Guijal, Francisco Vilcacho, Jerónimo Vilcacho, Juan José Vásquez o Sebastián Gualoto (Vargas, J. M. 1955: 13).

⁵² «Data de 1588 el Libro de la Cofradía del Rosario» abierta en Quito por el padre Pedro Bedón. Consta de cuatro partes: la primera tiene la transcripción de las indulgencias y los privilegios de los cofrades; la segunda, consigna, por orden alfabético, los nombres de los cofrades indios, españoles y criollos; la tercera detalla los ingresos de la Cofradía, y la cuarta justifica los gastos [Archivo del convento máximo de Santo Domingo de Quito. Tomo 127] en Vargas, 1978 (19): 26.

⁵³ Muller, P. 2006: 59.

⁵⁴ Refiriéndose a Alonso de Illescas, Cabello de Balboa (2001 (1583): 55) menciona el nombre de dos de sus hijos, Enrique y Sebastián y dos hijas más, Justa y María, pero continúa señalando que también tomaba otras mujeres secundarias, muy jóvenes. «...otros hijos los tiene cuyos nombres importa poco saberlos y no es mucho que tenga tantos hijos el que tiene a su libre mandar catorce o quince mujeres que los años de cada una no excede a la cantidad de todas».

Guaman Poma de Ayala aclara la costumbre del matrimonio tardío en los principales. Describe los grupos de edad en la región andina, y sugiere que el matrimonio se producía, como en este caso, en edades avanzadas. En concreto, los hijos de principales⁵⁵ no podían casarse hasta haber superado los 30 años de edad. De esta forma se evitaría la acumulación de herederos al cacicazgo con edades adultas. Así pues, es probable que el matrimonio de Francisco se produjera alrededor de esos años (34) y por tanto responda también a una tradición prehispánica andina.

La indumentaria

Tanto en España como en el mundo indígena, entre los incas por ejemplo, la vestimenta estaba completamente reglada, de forma que se penalizaba cualquier infracción de la misma. «Yten: Mandamos que nengún yndio en este rreyno no mude su áuito y trage de cada parcialidad y *ayllo*, so pena de cien asotes»⁵⁶.

Camiseta y manta

La prenda principal con que visten los mulatos, sigue la forma del *uncu* andino, la tradicional «camiseta» indígena que es referenciada constantemente en la indumentaria de los nativos, algunas también muy lujosas y ricamente decoradas. En este caso, para su confección se han utilizado tejidos procedentes de China, vía México o importados desde Europa.

Los 2.798 pesos de buen oro de ley de 22,5 quilates invertidos en «la reducción de los mulatos e indios de las Esmeraldas y provincia de Cayapa», incluía el gasto para la vestimenta, así como otros regalos y varios. Es probable, como sugiere Szasdi (1986-87: 136) que estas telas que se muestran fueran del mismo tipo que las que se adquirieron para vestir a los Cayapas que llegaron a Quito en la misma fecha de 1598: damasco de colores, tafetán sencillo, seda –todo de la China– *melinx*⁵⁷, seda de colores de México y *tulo*. El paño de lana frisado –sin pelo–, si era fino podía llegar a ser más caro que el terciopelo de seda. Efectivamente fueron camisetas de tamanese –¿tafetán o damasco?– y ficcadas –frisada o tela de lana fuerte?– y mantas –que no capas– pues son las prendas que se describen, además de la comida y bebida –vino– con las que agasajaron a los mulatos, en una carta de 1606 dirigida a Barrio. En ella, el mercedario se queja de que don Francisco de Arobe no le ayuda a él ni a los demás españoles y escribe:

«Digo a vmd todo esto por que vmd vea quan poco fieles son y quan mal aplicado es lo que con ellos se a gastado en camisetas de tamanese y ficcadas y mantas y botixajas del vino que beuieron en esa ciudad [Quito] quando ay estuvieron. (Colección de microfilmes Jowdy-Duque del Infantado (papeles del conde Montesclaros, rollo 2, libro 15, exp. 6-7, Esmeraldas 1605-1607, SMU De Goyler Library)».

⁵⁵ «Y ci era hijo de principal, más castigo lleuaua. Y nunca paraua estos mocetones hasta treinta años, ni conocía mujer en todo el reyno» (Guaman Poma, 1615, cap. 10 de la visita general... 203 (205).

⁵⁶ Guaman Poma, 9. Capítulo de las Ordenanzas del Inca 192 (194).

⁵⁷ En 1628 se publica el libro de las «Tassas de los precios a que se han de vender las mercaderías...» (pág. 14) se menciona el *melinx* como ropa blanca, «cada camisa de hombre de angulema y *melinx* curado en que entren tres baras menos quarta, nueve reales».

En relación con la vestimenta que lucen los mulatos es frecuente leer que visten a la española, especialmente cuellos y capa, complementado con el poncho andino. Es una combinación curiosa, pero de nuevo es el propio Guaman Poma quien aclara las posibles dudas y muestra la diferenciación entre los principales y los segundones en la región andina, en la que el vestido precisamente define el estatus de quien lo ostenta:

«Y los yndios cristianos y linpios, pulidos ci quieren traer a de traer una camiseta, *ucunchana*, muy aderelado y su balón y camiseta corta y su manta de zeda o de paño como quiciere... (Guaman Poma, 1615: cap. 28 de los príncipes...760, (774)».

Toda la jerarquía de principales, segundones, mandones, mandoncillos y demás que describe Guama Poma, visten esas dos prendas –camiseta y manta–, excepto los primeros, los más principales, que visten completamente a la española, aunque diferenciándose de aquéllos únicamente en el corte de cabello (Guaman Poma, 1614: 28. Cap. De los Príncipes...⁵⁸) (fig. 9a).



Figura 9a. PRINCIPALES: CAPAC APO GVAMAN CHA *agua*, Yaro Bilca, Allauca Guanoco, hijo de *capac apo Chaua*, príncipe Ayala, *capac churi*. 741 [755].

⁵⁸ <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/756/es/text/?open=id3089453> [2 de junio de 2012].



Figura 9b. *SEGUNDAS: APO QVICIA VILLCA, HAnan Yauyo, Opa Yauyo 743 [757]* http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/757/es/text/?open=id3089453_Det Kongelige Bibliotek, Dinamarca.

Sin embargo, el personaje que interesa de entre estas descripciones de Guaman Poma, es el de los segundones, porque su indumentaria se corresponde con la de los «mulatos» y por tanto la consideración que desde la autoridad colonial se les daba a éstos.

«Y a de deferenciar el áuito y traxe, bestido como español que no se quite los cabellos y trayga sonbrero, camisa, cuello, jubón, calzón, medias, sapatos, que no trayga capa, cino su manta y camiseta natural. [...] Y se trate como español en el conuersar y comer, dormir y uagilla y mesa y sea buen cristiano que aprenda latín, leer, escriuir, contar, cantar» (Guaman Poma, 1614 -744, 758) (<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/758/es/text/?open=id3089453>).

En la representación del Segundón (fig. 9b) el personaje está ataviado con camiseta, manta y bajo las mismas, asoma el jubón con el cuello de lechuguilla y los puños, de igual forma y disposición que la que muestran los mulatos. El jubón es una prenda que nunca se vestía sola y generalmente de él sólo se veían las mangas. Bajo el jubón se viste la camisa

de lino o algodón, pero esta nunca se deja visible, diferencia de la moda francesa que sí permitía abrir el jubón para mostrarla.

No cabe duda que la indumentaria con que se representa a los mulatos corresponde a la camiseta –poncho– y manta de este grupo indígena, pues es también así descrita por fray Alonso de Espinosa el 22 de mayo de 1585 que traía una carta a Quito ofreciendo la paz de los mulatos pidiendo el perdón general, y para lo cual se acompañó de 2 indios principales que estaban con los mulatos «los quales indios principales vinieron en cueros a esta ciudad de temple tan desabrido. V. Real Audiencia les dio a cada uno una manta y una camiseta con que cubrieron sus carnes...» (AGI, Quito, 22, N.56, 1.º verso n.º 4). No se trata por tanto de «capas» españolas como se viene repitiendo con frecuencia en la descripción de este lienzo, sino de mantas propias de la región andina, si bien en el caso de los mulatos estas mantas indígenas habrían sido realizadas con tejidos lujosos, importados, lo que evidentemente las hace parecer más «españolas». En todo caso, las ordenanzas permitían el uso de diferentes tejidos, incluida la seda, o el paño fino, así que no es de extrañar que para mostrar la mayor ostentación posible se utilizaran esos tejidos importados.

La vestimenta de español no podía ser utilizada por indígenas más que a través de un permiso concreto que así lo autorizara «y que se le de cédula para que se pueda vestir en auito [hábito] de español y traer armas». Así lo testimonia el cacique de Manta Francisco Chapi, en su petición de mercedes (AGI, Quito 26, N.53, 2 recto n.º3) obteniendo la licencia correspondiente para ello.

En todo caso, como es obvio los mulatos no vestían estas prendas en su vida cotidiana en la región tropical de Esmeraldas. La carta de Juan del Barrio al rey, así lo reconoce, aunque menciona que sí que el resto de adornos y joyas de oro son las que traen habitualmente:

«Van todos retratados muy al propio como son y / andan de ordinario ecepto el vestido que / luego que dieron paz y obediencia a V.M^a (Vuestra Magestad) / y de ellos se tomó la posesion y fueron puestos en / V. Real Corona se les dio como de sus retratos / lo uno y lo otro parece porque no son gente / política y en su tierra que es caliente no traen / más que mantas y camisetas como los demás / indios. (AGI, Quito 9, R.3, N.21 011. Carta de Juan de Barrios a Felipe III AGI, 1599)».

Sombreros

Los sombreros de moda en España a finales del *xvi* e inicios del *xvii* eran de copa alta y ala rígida, no muy ancha, documentándose todavía estas gorras altas hasta 1609, y según Carmen Bernis (2001) no será hasta 1615-1618 cuando aparecen ya sombreros de ala ancha y copa baja representados en ciertas pinturas. Es evidente que ya a finales del *xvi* se estaba utilizando este tipo de sombreros como pone de manifiesto este cuadro, siendo quizá uno de ejemplos más tempranos de la representación de esta prenda. Los primeros en utilizar los sombreros de ala ancha y flexible fueron los hombres de armas, y constituían la novedad, pues se podían poner terciados, es decir ladeados o con el ala doblada.

Los sombreros generalmente eran realizados en fieltro de lana. Las guarniciones de los sombreros podrían ser como las de las gorras, y consistían en plumas, trenzas y toquillas, pero había otras guarniciones como los cireles, las bandas, los cintillos y cintillas, y los trencelines⁵⁹ que eran más propias de sombreros que de gorras. El sombrero de don Francisco muestra algunos de estos adornos.

⁵⁹ Cintillo y trencelín parece ser lo mismo y se ponían en lugar de la toquilla.

En la segunda mitad del *xvi* en Quito había dos obrajes de sombreros⁶⁰, y otro más en Latacunga, así que aunque los españoles solían importar sombreros desde España, es probable que éstos que aparecen representados en el lienzo, hubieran sido fabricados en la Real Audiencia.

Adornos

En Esmeraldas, a mediados del *siglo xvi*, se describe el uso de los adornos faciales como un aderezo general «una provincia poblada de buena gente vestida y que todos andan adornados de joyas de oro en las narices y en las orejas y labios de abajo» (Martín de Carranza, 1991 [1569]: 67).

La carta que envía Juan del Barrio describe la joyería característica de la región de Esmeraldas, botones en las narices y en el carrillo, aunque no indica nada a cerca de las tiras metálicas que cuelgan de las narices y que sin duda serían el adorno más peculiar de los que llevaban.

«Acostumbran traer / de ordinario argollas de oro llanas al cuello y / las narigueras oregeras bezotes y sortijas en la barba / y botones en las narices y aun otros en los carrillos / (11) todo de oro y los indios principales e indias de / la dicha provincia y algunas otras ussan también de la / dicha gala. (AGI Quito, 9, R.3, N.21, 15 de abril de 1600. El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre varios asuntos)».

De nuevo menciona el tipo de adornos faciales de oro que llevaban Alonso Sebastián de Illescas y sus parientes en la visita a Quito realizada en 1600 para formalizar el Asiento (AGI 9, R.3, N25, 003): «traen todos orejeras, narigueras y zarcillos y botones de oro en las narices y argollas de oro ni más ni menos como el dho don Francisco de Arobe como V.M^a abía visto por los dhos rretratos» (15 de octubre de 1600, firmado Juan del Barrio Sepúlveda).

Las largas tiras de láminas o varillas colgando de la nariz tampoco parecen un objeto frecuente en la arqueología de Ecuador, aunque se trata de un objeto identificado en la cultura Quimbaya Tardía, en el valle del Cauca, Colombia. En estos territorios, se encuentran descripciones tempranas de este interesante objeto, especialmente en la provincia de Ancerma. Por ejemplo, la relación de Jorge Robledo los describe con precisión, denominándolos *carocorie*:

«Traen los señores la cara muy pintada de diversas pinturas y colores y sus collares de oro al cuello y en las narices un *carocorie* de oro que pesa 15 o 20 castellanos, que es a manera de barra de oro retorcida y les cae sobre la boca y tienen por cima de las ventanas de las narices unos agujerillos, de cada parte el suyo, donde ponen unas perillas de oro, que pesarán 4 ó 5 castellanos⁶¹, las cueles tienen unas asillas con que se tienen en los agujeros de las narices» (Robledo, Jorge 1991 (1545): 2).

Por tanto, estas láminas que observamos colgando de las narices de los mulatos de Esmeraldas o «mocos» de oro, denominación que también se encuentra en algunas descripciones, son los *Cari-curíes*.

⁶⁰ Diego de Orive, 1991 (1577): 259.

⁶¹ El peso de 15 a 20 castellanos equivale entre 69 gr. y 92 gr. Si un castellano es la 1/50 parte de un marco de oro y el marco es media libra, es decir 230,046 gr. (1 castellano son 4,60 gr.) http://www.maravedis.net/reyes_catolicos_medio_castellano.html.

Se constata también el uso de este tipo de adornos de nariz entre los esmeraldeños, según la referencia de Antonio Vázquez de Espinosa que viajaba hacia Zaruma en 1614, y que sobre los mulatos menciona que «son muy dispuestos y todos traen moquillos de oro en las narices y patenas en los pechos y orejeras, porque así los vi» (en Vázquez de Espinosa, 1636)⁶²

Los pendientes y narigueras en forma de media luna tampoco son frecuentes en la arqueología del Ecuador. Carlos Zevallos⁶³ describe en la cultura Milagro, de la cuenca del Guayas unas narigueras de esta forma, si bien, reconoce se trata de ejemplares muy extraños, pues lo más frecuente en esta cultura son adornos serpentiformes y espirales, así que sugiere su procedencia de otras regiones.

Collares

Por debajo de la lechuguilla que asoma en el cuello de don Pedro se distingue una lámina de oro. Este es el tipo de adorno que describe Cabello de Balboa (2001 (1583): 36) para la región de Esmeraldas «traen al cuello unos collares hechos de una lámina de oro, mediana en grosor y de tres dedos de ancho, usan así mismo unas chagualas en el pecho y frente de hechura de patenas...».

Por otro lado, los collares de cuentas blancas que los tres mulatos muestran sobre el pecho son prácticamente iguales. Se trata de una doble fila de placas elípticas de dimensión similar en todas ellas. Se descarta que sean colmillos de jaguar, ni dientes de tiburón como Cummins (1999: 171) ha señalado siguiendo a las fuentes históricas. El tamaño regular, la forma laminar, y el color blanquecino, indican que se trata más bien de placas de nácar elaboradas con *pinctada mazatlánica* (madreperla) o una concha similar. La carta enviada por Juan del Barrio describe estos adornos del pecho:

«Los collares, cadenas o sartales blancos / que traen al cuello sobre el vestido / dizen son de dientes de pescados y otras conchas / suelen traer otros de otra hechura no tan gala- / nos ni artificiosos» (AGI Quito, 9, R.3, N.21, 15 de abril de 1600. El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre varios asuntos).

Pelo y barba

Los mulatos fueron acicalados al llegar a Quito para retratarse a la moda, lo que incluía pasar por la barbería para cortarles el cabello y peinarles al estilo de la época. La tendencia a fines del XVI e inicios del siglo XVII consistía en llevar pelo corto, con una pequeña perilla y bigote.

Un rasgo curioso que se aprecia en la pintura en torno a los cabellos, es el tono rojizo que presentan éstos en los tres mulatos y que no parece debido a la transparencia de la imprimación pues precisamente se concentra en las zonas en las que el pincel no ha rascado la pintura. En el caso de don Francisco, el cabello negro matizado por canas, muestra también esta tonalidad rojiza. Si fuera una intencionalidad del autor, la explicación tendría que ver con una costumbre de la región de Esmeraldas, utilizada por los Cayapa-Colorado, que es

⁶² Ver también la figura 39b del artículo de María Alicia Uribe (1991): «La orfebrería Quimbaya Tardía. Una investigación en la colección del Museo del Oro. Boletín del Museo del Oro», (<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/bolmuseo/1991/jldi31/jldi02aa.htm>).

⁶³ Zevallos, Carlos, 1995: 318, fig. 107 a, b, c.

la de cubrirse el pelo con achiote (*Bixa orellana*) quedando completamente embadurnado por una capa roja. El uso continuado de este colorante terminaría tiñendo cabellos, y explicaría esos visos rojizos en el pelo negro que perdurarían en el natural, incluso tras haber lavado y acicalado el mismo.

Armas

El tipo de lanza que se representa en el lienzo no es indígena. En realidad, las fuentes documentales señalan cómo los mulatos continuaban utilizando las mismas armas que los indígenas de la costa de Ecuador, es decir los dardos o venablos. Sepúlveda indica que: «... traen de ordinario lancillas en las manos y tres o cuatro dardos de madera recia y, aunque sin hierros, muy agudos...»⁶⁴. No está describiendo por tanto las lanzas largas que se muestran en la pintura, si bien las puntas de hierro, según Cabello de Balboa, las introducen precisamente los mulatos en la región⁶⁵. Las armas habituales son venablos o dardos, cortos, de madera de chonta, que eran arrojados con el lanzadardos, tal y como se representan en diferentes figuras cerámicas de la cultura Jama Coaque (Gutiérrez Usillos, 2011: 45 y ss).

Sin embargo, como «capitán», título con el que se nombraba a don Francisco, ¿por qué motivo se representan con lanza y no con espada? La indicación para el vestir que recogía Guaman Poma de Ayala señalaba el uso de la espada entre los indígenas, tanto principales como segundones. La explicación de esta ausencia probablemente guarda relación con las prohibiciones sobre el uso de armas para negros, tanto esclavos como libres, que impedía la utilización de este tipo de arma blanca. Por ejemplo, leyes en 1568 y 1573⁶⁶ establecen que ningún mulato traiga arma, y en concreto en otra de Lima 1571⁶⁷ sobre el término zambaigo –hijo de negro e india– se señala que no usen espada ni daga. Así que en estos personajes se conjugaban normativas para indígenas o para negros tanto en el vestir como en el armamento.

IV. Análisis técnico: radiografía y reflectografía del cuadro

Sobre este cuadro se ha realizado un estudio completo y pormenorizado gracias a la colaboración del Laboratorio de Análisis del Área de Restauración del Museo Nacional del Prado⁶⁸. Para ello, se han aplicado diferentes técnicas que incluyen: microscopía óptica con luz polarizada y ultravioleta (Test de Herzog); microscopía electrónica de barrido-microanálisis por dispersión de energías de rayos X; y cromatografía de gases-espectrometría de masas. En la figura 10 puede verse la ubicación de las diferentes muestras tomadas (vídeos 2 y 3).

⁶⁴ AGI, *Quito*: 9, R3 N21 011. Carta de la Audiencia de Quito a Su Majestad. Quito, 1º de abril de 1599.

⁶⁵ Cabello de Balboa (2001 [1583]: 46).

⁶⁶ Zamora y Coronado, José. Biblioteca de legislación ultramarina en forma de diccionario alfabético. Tomo 4. Parte 3 [1845]. Biblioteca de legislación ultramarina en forma de diccionario alfabético / por José María Zamora y Coronado. Madrid: Imprenta de Alegría y Charlain, 1844-1846. Tomo 4. Parte 3. <http://es.scribd.com/doc/44299479/Zamora-y-Coronado-Jose-Biblioteca-de-legislacion-ultramarina-en-forma-de-diccionario-alfabetico-Tomo-4-Parte-3-1845> [21 de julio de 2012].

⁶⁷ (Lima 1571) «que ningún negro ni mulato ni berberisco ni zanbaygos traiga espada» (Boyd-Bowman, 1971: 120).

⁶⁸ Informe elaborado por Dolores Gayo y Maite Jover del Laboratorio de Análisis del Museo Nacional del Prado.

El soporte

A partir de una muestra tomada del lienzo (n.º 7) se ha identificado el lino (*Linum sp.*) como el tipo de fibra elegido para el soporte (fig.10a) distinguiéndose con claridad los hilos segmentados por nudos de crecimiento característicos de esta fibra vegetal. En la radiografía (fig. 10b) puede verse la distribución de los hilos del lienzo, irregulares, conformando una trama y urdimbre de tafetán sencillo.



Figura 10. Imagen del lienzo con indicación de las muestras tomada. 1 Preparación borde superior; 2 Azulado del cielo; 3 Dorado del pendiente; 4 Azul claro del manto; 5 Veladura roja sobre anaranjado vestidura; 6 Carnación mano; 7 Hilo del soporte borde derecho.



Vídeo 2. Transición radiografía.



Vídeo 3. Transición infrarrojos.

La utilización de un lienzo de lino, mucho más resistente que el algodón, quizá ha contribuido a que la pintura se haya preservado en tan buen estado de conservación. La adquisición de un lienzo de lino a fines del siglo XVI en los territorios de las colonias, no debía ser sencilla. Quizá el lienzo habría sido importado de Europa, si bien por esa fecha existía un obraje de «lienzos y telillas de lino» en la ciudad de Quito⁶⁹. Era un material caro y difícil de obtener, siendo más frecuente la utilización de otros materiales y soportes autóct-

⁶⁹ Domingo de Orive 1991 [1577]: 259.

tonos como el algodón, la sarga o el tocuyo⁷⁰. Un documento en el Archivo de Indias refiere el interés de la Corona por incentivar el cultivo del lino en América. Mediante una Real Cédula de 1554, se solicita a los oficiales de la Casa de Contratación que se envíen simientes de lino y cáñamo para que los indios de Perú puedan utilizarlos en el tejido e incluso pueda importarse este tejido a España y evitar así su adquisición en otros países⁷¹.

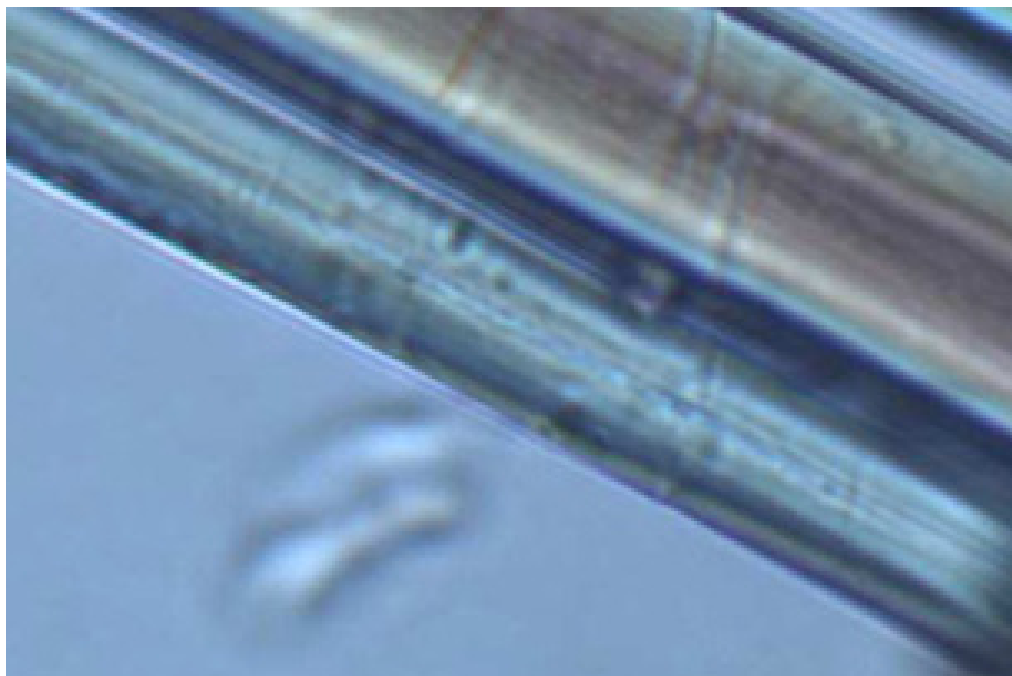


Figura 10a. Fotografía al microscopio (40X) de las fibras del lienzo del cuadro de los mulatos, identificadas como lino. (Informe de Gayo y Jover, 2012, MNP).

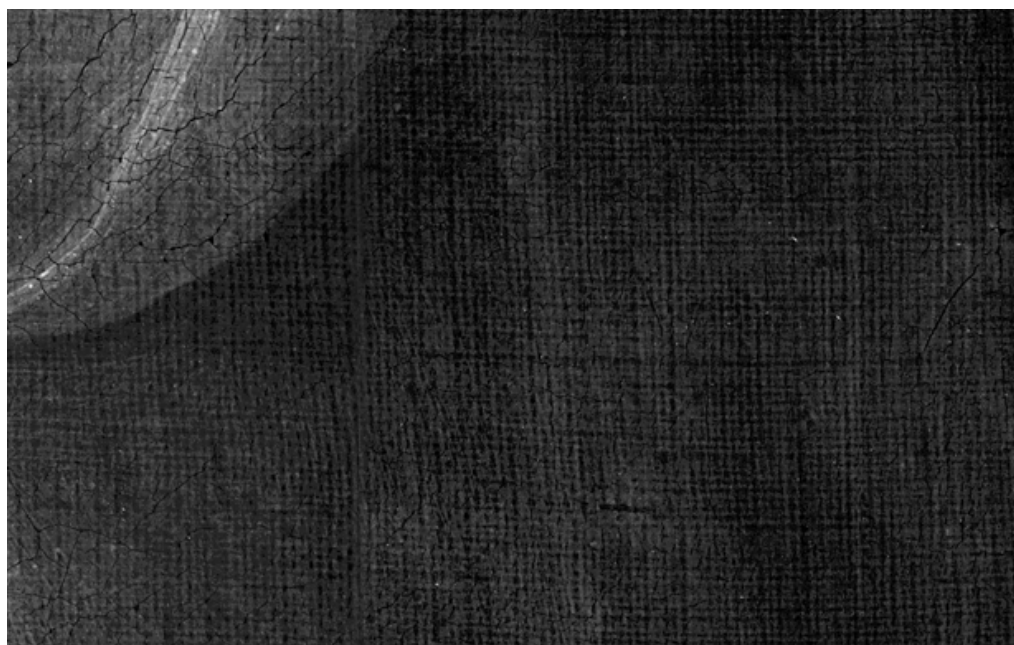


Figura 10b. Detalle de radiografía en que se aprecia la trama y urdimbre del lienzo.

⁷⁰ Martín, I. 2008: 139.

⁷¹ AGI, LIMA,567,L.7,F.441V, y LIMA,567,L.7,F.441R. «Cultivo de lino y cáñamo en Perú».

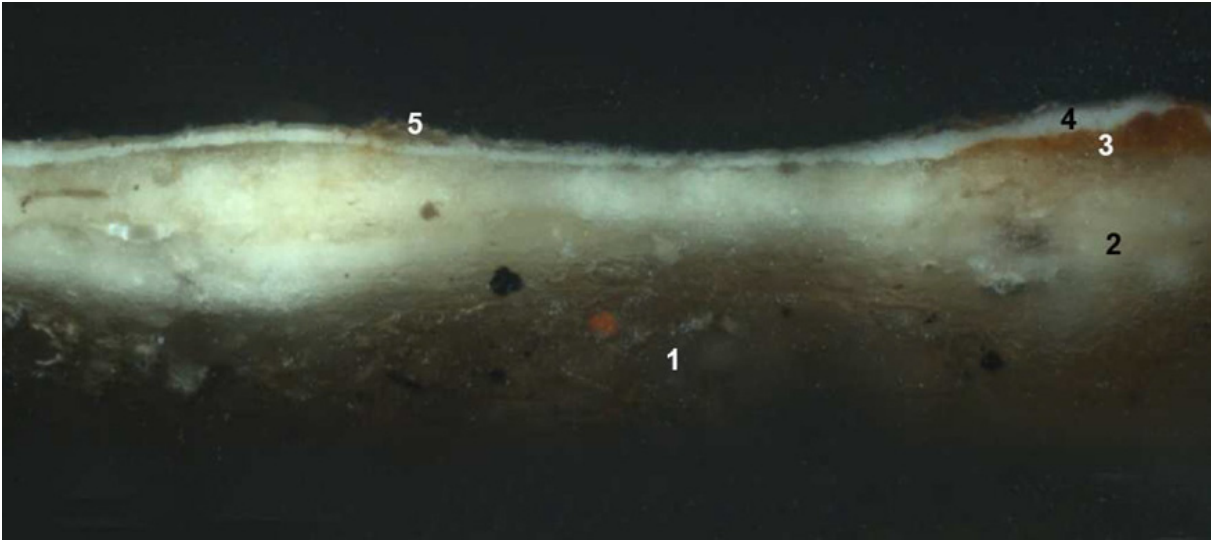


Figura 11. Muestra 1. Preparación del lienzo. Imagen obtenida al microscopio óptico de la micromuestra n.º 1 (objetivo 20 X). (Gayo y Jover, 2012).

La preparación de este lienzo es la habitual en la época (fig. 11). El apresto se ha realizado con cola de origen animal (con un espesor entre $30\ \mu\text{m}$) cuya función es la de aislamiento del lienzo y permitir la adherencia del yeso. No se ha podido determinar si se trata de cola de conejo o de pescado, que son las más habituales. A continuación se aprecia la capa de yeso (con unas $90\ \mu\text{m}$ de espesor) entremezclada también con parte de cola animal (2). Sobre el yeso se ha dispuesto una imprimación pardo-rojiza, rica en óxidos de hierro, en la que también se distinguen pequeñas porciones de yeso y albayalde (3) (entre 0 y $25\ \mu\text{m}$) y la capa blanca de albayalde fina y continua (4) ($15\ \mu\text{m}$) debajo de la capa de barniz (5) ($< 10\ \mu\text{m}$).

En esta otra imagen (fig. 12a), que corresponde a la micromuestra n.º 2 tomada sobre el fondo a la altura de la mitad de la punta de lanza de don Francisco, volvemos a encontrar la estratigrafía completa y regular, partiendo del aparejo de preparación que habría sido adherido al lienzo mediante cola animal. Ese aparejo blanco está realizado con yeso (1) y tiene un espesor bastante considerable ($70\ \mu\text{m}$) en comparación al resto de capas.

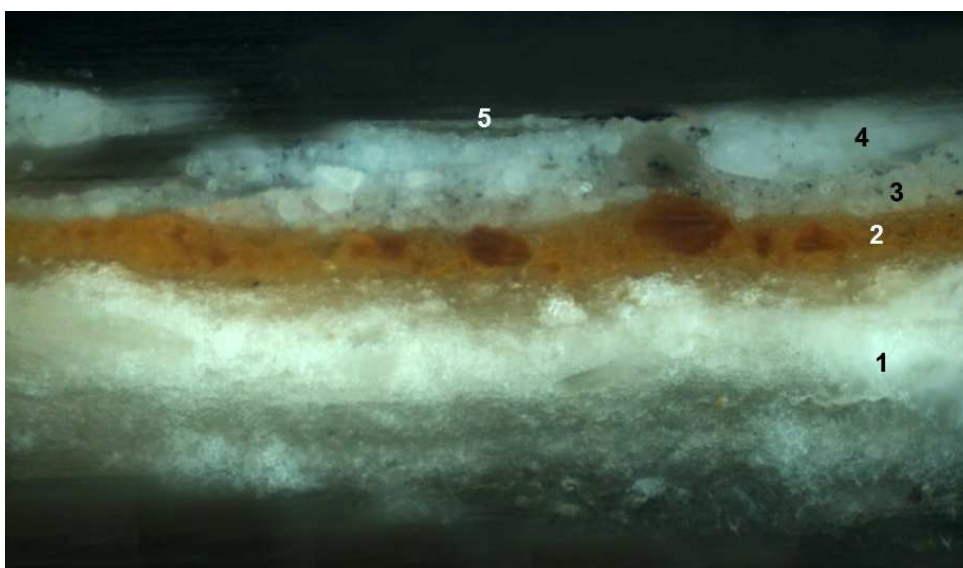


Figura 12a. Imagen obtenida al microscopio óptico de la micromuestra n.º 2 (objetivo 50 X) (Gayo y Jover, 2012).

Sobre el aparejo se dispone la imprimación pardo rojiza (2), en la que se han identificado tierras ricas en óxidos de hierro además de impurezas de las capas superior e inferior –yeso y albayalde– con un espesor entre 15-20 μm . Para pintar el fondo, sobre la imprimación, se aprecian pinceladas de color grisáceo, obtenido mediante la combinación de blanco de albayalde, negro carbón y partes de carbonato cálcico (15 μm). Esta capa se ha matizado con otra de color azul en la que junto al albayalde y el carbonato cálcico de nuevo, se identifica un pigmento azul, posiblemente índigo, de 20 μm de espesor. La última capa (5) es el barniz que cubre y protege la pintura -con un espesor inferior a 10 μm -.

El blanco de plomo o albayalde⁷², un carbonato básico de plomo era generalmente importado desde España pero también se obtenía a partir de las minas americanas de plomo. Es utilizado en el lienzo especialmente para dar brillo y luminosidad, por ejemplo remarcando perfiles y puntos de luz, en las lanzas o en los collares de nácar.

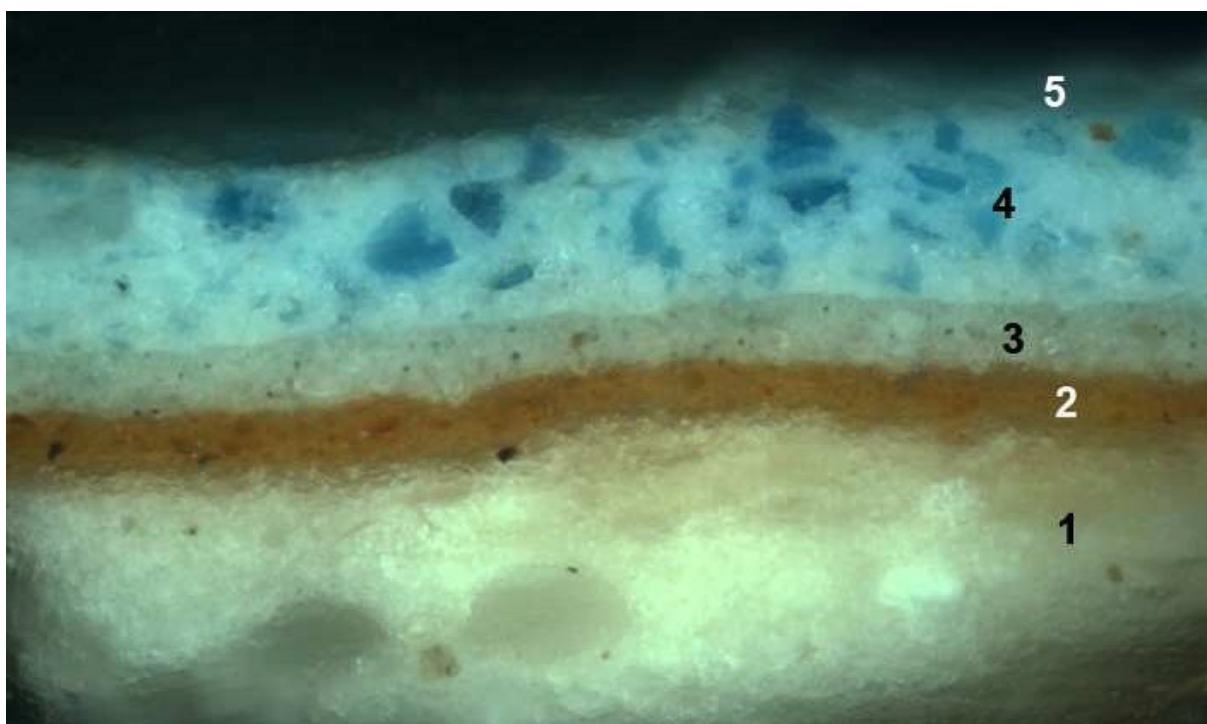


Figura 12b. Imagen obtenida al microscopio óptico de la micromuestra n.º 4 (objetivo 50 X). (Gayo y Jover, 2012).

El azul está presente también en el fondo, en una segunda capa que se sobrepone a otra de color grisáceo que cubre la imprimación. Su identificación no está clara por la reducida proporción del pigmento en la muestra, pero se trataría de azurita o índigo. La azurita, un carbonato básico de cobre, era denominada azul fino o azul de Santo Domingo, ya usada en tiempos prehispánicos. Puede combinarse con blanco de plomo y con índigo⁷³. Aunque no se ha podido determinar con precisión, la autora del análisis técnico (Dolores Gayo) considera que por el tipo de morfología que se aprecia a través del microscopio óptico es probable que el azul fuera índigo o añil.

⁷² La información sobre la procedencia de los colores o su uso en las regiones andinas en Siracusano, 2005 y Siracusano *et al.* 2005.

⁷³ http://ge-iic.com/files/2congresoGE/Colores_para_el_milagro.pdf.

El color azul es básicamente el que compone el manto que lleva don Pedro (fig. 12b). En la micromuestra n.º 4 se aprecia la disposición de capas: aparejo de yeso (1) con bastante espesor (65 μm), capa de imprimación pardo rojiza (2) en la que sigue habiendo inclusiones de yeso y albayalde, capas inferior y superior, y que tiene un espesor de 15 μm , una capa de pintura gris (3) que uniformiza el fondo, realizada con una combinación de albayalde, negro carbón y donde sigue apareciendo restos de carbonato cálcico o yeso (18 μm) y finalmente la capa de pintura azul (4) que es realizada con albayalde para aclarar los tonos y azurita (44 μm). La capa final (5) es el barniz que recubre con 10 μm de espesor la pintura.

Arrepentimientos

El análisis técnico de la obra no ha mostrado dibujos preparatorios, ni arrepentimientos notables o evidencias claras del proceso de elaboración de la pintura. Algunos cambios de interés precisamente se centran en torno a la cartela que sí ha sufrido modificaciones en el texto (fig. 13). De hecho una gruesa capa de pintura blanca está ocultando una palabra –PRINCIPÍ–, que en la reflectografía de infrarrojos puede leerse sin dificultad (figura 13c) y que evidencia que el cuadro inicialmente estaba dedicado a Felipe III, pero no como rey de España, sino como príncipe. Felipe II, su padre, fallece el 13 de septiembre de 1598⁷⁴ y la visita de los mulatos a Quito se produce poco después de este acontecimiento, en noviembre de ese mismo año⁷⁵, aunque aún no se tenía conocimiento de la noticia, que tardaría en llegar un tiempo.

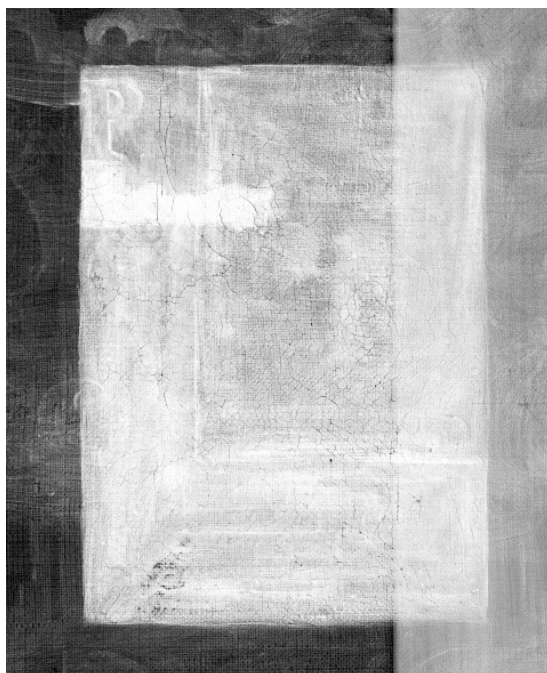


Figura 13a. Detalle de la cartela. Radiografía del lienzo de *Los mulatos de Esmeraldas*.

⁷⁴ El 26 de septiembre de 1598 se emite una Real Cédula al Virrey del Perú, y a todas las Audiencias (Archivo General de Indias Indiferente, 427, L 30 F 468R-468V) con destino a todos los territorios del imperio, incluida la Audiencia de Quito, ordenando se dispongan las exequias y honras fúnebres.

⁷⁵ La fecha de la visita de Francisco de Arobe al oidor en Quito es mencionada por Alonso Sebastián de Illescas en el Asiento que firma en 1600 «Teniendo noticia como el capitán don Francisco de Arobe...por el mes de noviembre del año de 1598 por orden de esta Real Audiencia y del dicho don Juan del Barrio de Sepúlveda, Vtro. Oydor...».

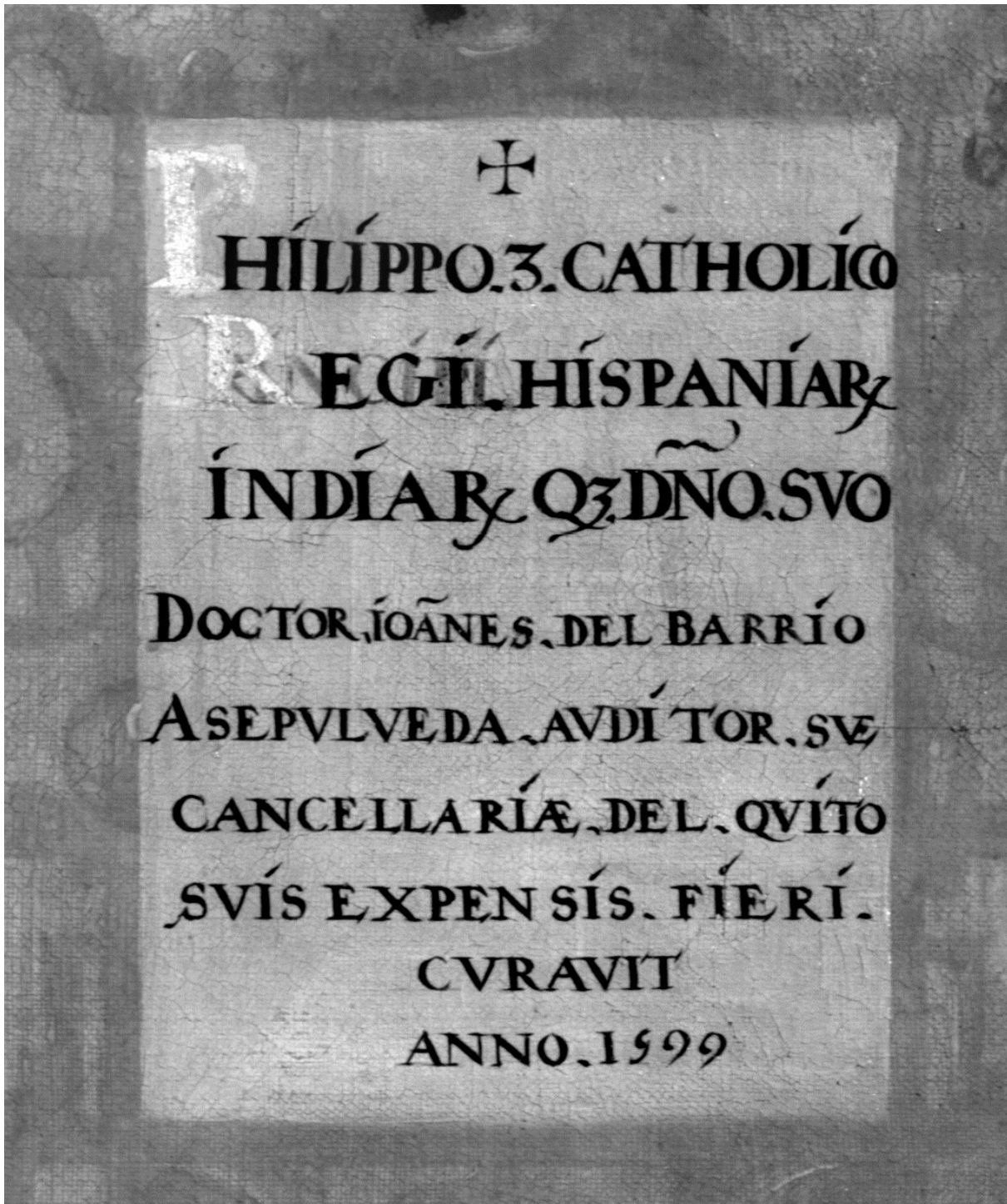


Figura 13b. Detalle de la cartela. Infrarrojos del lienzo de *Los mulatos de Esmeraldas*.

Obviamente la única forma de recibir noticias de España era a través de la flota y ésta sólo salía de Sevilla un par de veces al año, una en agosto hacia Tierra Firme (Panamá) que por tanto habría salido antes del fallecimiento del rey, y la otra salía hacia Nueva España en abril. Ninguna de las fechas coincide, así que es posible que hubiera un envío especial para comunicar la noticia que saliera en diciembre de 1598 o enero de 1599.



Figura 13c. Detalle de la anterior.

Ese envío de una embarcación con carácter extraordinario debe haberse producido, pues la noticia del fallecimiento de Felipe II llega a Quito a finales de marzo. El día 1 de abril de 1599 la Audiencia escribe «No podemos significar el dolor y pena con que / quedamos, de la dolorosa nueva q. estos días emos / tenido de la muerte del Rey ntro señor⁷⁶». Teniendo en cuenta lo que tardaban en llegar las embarcaciones, era preciso que salieran unos meses antes para comunicar la nueva a todos los virreinos.

Otros arrepentimientos en la composición tienen relación con la disposición de los dedos de las manos de los tres mulatos. En concreto, la mano derecha de don Pedro muestra con claridad un cambio en la disposición del dedo corazón y la modificación del pulgar. De hecho, el fragmento de lanza desde el puño hasta el extremo del dedo índice se ha tenido que repintar, destacando claramente en la reflectografía (véase vídeo 3), a diferencia del resto de la lanza que apenas es visible. La capa de este personaje, en la parte del hombro derecho también ha sido modificada, reduciendo su tamaño.

Otro cambio en la composición es probable que se haya producido tras la colocación de los nombres de los mulatos en la parte superior. En la reflectografía podemos ver cómo bajo la punta de la lanza de don Domingo ha quedado el punto final que cierra la edad del personaje. Y esta punta además se sobrepone a parte de la letra A (del Año). La lanza en la radiografía apenas es visible y se aprecia claramente que ha sido pintada una vez terminado el fondo y la figura. Sin embargo, no se trata de una corrección de composición para buscar el equilibrio de líneas verticales, pues el collar de nácar bajo la mano

⁷⁶ AGI, Quito, 9, R.2, N.131 recto. *La Audiencia de Quito sobre varios temas*.

no parece estar terminado, lo que sugiere que la mano tapaba inicialmente esta zona del lienzo y por tanto se había previsto la incorporación de la lanza aunque esta inicialmente se pensara más corta.

Los nombres también sufrieron una modificación que se aprecia en la reflectografía en el caso de don Domingo. La parte final aparece con un color diferente al resto, que no es apreciable visualmente, por lo que esta aclaración que queda casi al margen de la obra parece un añadido también de última hora. El nombre de don Francisco se modificó también una vez pintado, para corregir la grafía, en lugar de Arobe, en la radiografía puede leerse lo que pintó Andrés Sánchez Gallque inicialmente, Francisco de Arube.

Finalmente, alrededor de la cabeza de don Francisco también se aprecia una sombra que evidencia una reducción de la proporción final. En la imagen de la reflectografía se puede ver un volumen mucho mayor en el lateral izquierdo, posiblemente de cabello, que posteriormente fue reducido.

El dorado

Otro aspecto interesante tiene relación con el pan de oro aplicado al mixtión en las joyas. El análisis determina que se trata de oro casi puro (98% oro y 2% plata), adherido con aceite secante. Se aprecia una superposición de capas que parece responder a la disposición en dos momentos diferentes. La primera capa está pintada con oropimente, es decir se habían pintado las joyas con un pigmento mineral amarillo y lo mismo podría decirse de las iniciales de *Philippo* y *Principí* (tachado). La letra «P» con pan de oro de *Philippo* cubre la anterior casi en la totalidad (véase fig. 13b), aunque se distinguen los bordes bajo esta última. Sin embargo, se aprecia con nitidez el cambio de letra R (realizada con pan de oro) quedando prácticamente invisible en la imagen de infrarrojos la «P» de *Principí* pintada posiblemente con oropimente (veáanse fig. 13c y fig. 14).



Figura 14. Micromuestra de la sección de la capa de oro del pendiente. Micromuestra 3. (Gayo y Jover, 2012).

Esto parece sugerir que en un primer momento no había intención de incluir láminas de oro ni en los adornos de los mulatos, ni en estas letras de la cartela, siendo concebido como un lienzo de coste y pretensión algo más moderada. Lo más probable es que en el momento en que se decide cambiar la dedicatoria del cuadro, tras la noticia del fallecimiento de Felipe II, y por tanto dedicarlo al nuevo rey en lugar de al príncipe, como atestigua el

cambio en la dedicatoria ya mencionado, y siendo además prácticamente un regalo de «coronación» por la inminencia de este hecho, el propio Juan del Barrio decidiera hacer enriquecer la obra con pan de oro. El tiempo que contaba el artista para realizar estos cambios no era muy amplio. La noticia del fallecimiento llega a Quito en marzo de 1599 y el cuadro está fechado este año y según la fecha de la carta de envío, éste se produce en abril de 1599. Por lo tanto, desde que se conoce el nombramiento de Felipe III como rey hasta el envío de la obra no había transcurrido ni un mes.

Esta imagen (fig. 14) obtenida al microscopio óptico (objetivo 50 X) de la muestra tomada del pendiente de la oreja derecha de don Pedro, presenta una interesante superposición de capas. La capa inferior de color pardo (1) se corresponde a las carnaciones de la oreja del mulato, está realizada con tierra de sombra, negro de carbón vegetal y pequeñas proporciones de bermellón y albayalde y presenta un espesor de 25 μm . Sobre ella una segunda capa, más gruesa (2) de color amarillo realizada con oropimente, y en la que también se aprecian pequeñas muestras de minio naranja que proporcionaría las tonalidades sombreadas a las joyas. Esta capa tiene un espesor de 35 μm y evidencia la intención inicial de mantener la coloración pintada para representar la joyería dorada. Sobre esta capa, se observa una estrecha capa de adhesivo (3) de 10 μm de espesor, para sobreponer la lámina metálica de oro (4) que presenta un espesor inferior a 1 μm .

El *amarillo oropimente* fue utilizado por los pintores en los Andes desde el siglo XVI para dar una tonalidad amarillenta o dorada brillante con la que habitualmente se representaban las joyas y objetos dorados. Se trata de un sulfuro de arsénico de uso muy extendido pese a la gran toxicidad que conlleva. El pigmento se encontraba en la región andina en zonas de actividad volcánica.

Pinceladas. La técnica de Sánchez Gallque

Poco podemos afirmar sobre el proceso de realización de esta obra. No se aprecia un claro dibujo subyacente de las figuras, aunque varias líneas trazadas con pincel en las fosas nasales, párpados, contorno de las pupilas y comisuras del rostro de don Francisco, que se aprecian en la reflectografía (fig. 17), sugieren la preparación mediante este tipo de trazos abocetados que luego se integran en el conjunto. El rostro de don Domingo muestra también algunas pinceladas de este tipo en párpados y pupilas, y unas líneas de sombreado en pómulos y mandíbula.

Se aprecia una diferencia técnica entre la pincelada lavada de los rostros y la composición de los vestidos, la construcción del cabello (fig. 15) y las gruesas pinceladas rápidas que conforman el fondo del lienzo (fig. 16), realizadas además con pinceles más gruesos. Esta diferencia también tiene relación con la incorporación de materia pictórica, siendo más espesas las pinceladas del fondo y más diluidas las del rostro (figs. 15 y 16).

En la reflectografía se puede ver cómo se ha construido el volumen del cabello y cejas a base de retoques removiendo o raspando la pintura negra del pelo (fig. 17), que recuerdan en cierto sentido a los toques con el extremo del mango del pincel que utilizará también Rembrandt entre otros.

La camiseta anaranjada de don Domingo

Cada una de las camisetas o ponchos que lucen los mulatos debieron haber sido tejidas con materiales diferentes o al menos así sugiere el diferente tratamiento pictórico. La de don Pedro, con decoración de roleos, parece haberse realizado en seda, quizá damasco con

decoración en verde oscuro sobre fondo gris verdoso, mientras que la de don Francisco, en tonos marrones lisos, es posible que fuera un cumbi de vicuña, y finalmente, la de don Domingo con bandas verticales de color anaranjado tornasolado al malva y también decoración de roleos como el de su hermano, podría haber sido de seda.



Figura 15. Detalle radiografiado de las pinceladas del lienzo, a la izquierda de don Domingo, en la que se aprecia la dirección de la pincelada.

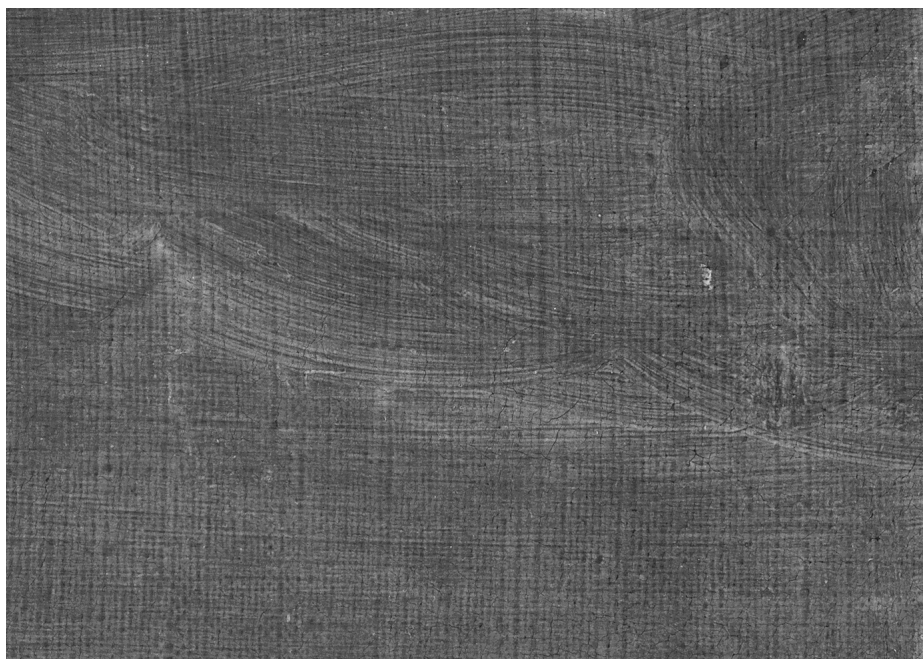


Figura 16. Detalle radiografiado de las pinceladas del lienzo, entre el rostro de don Pedro y la lanza, en la que se aprecia la dirección de la pincelada.



Figura 17. Detalle de la reflectografía en la que se aprecia la construcción del cabello con retoques con mango de pincel en la figura de don Francisco.

Para comprobar cómo se ha elaborado este color anaranjado de la camiseta de don Domingo, se tomó una micromuestra (n.º 5) (fig. 18) en la que se comprueba que, sobre el yeso blanco de aparejo (capa 1, 85 μm) y la imprimación pardo rojiza como en ocasiones anteriores (capa 2, 17 μm) con granos muy gruesos, se sobrepone una capa anaranjada realizada con minio y partes de laca roja (capa 3, 25 μm) que compone la base de la camiseta. Se termina con una veladura de laca roja oscura con pequeños restos de albayalde (capa 4, 30 μm) y el barniz (menor de 10 μm).

El color naranja producido con minio es un óxido de plomo calcinado con una procedencia como la del albayalde. Su utilización da un tono anaranjado rojizo que en ocasiones servía para mezclar con otros rojos de coste más elevado, como el carmín. Fue utilizado también como secante para los otros colores, así como para carnaciones.

La presencia de veladuras, roja por ejemplo sobre el color anaranjado de la indumentaria de don Domingo o blanca en las lanzas y otros puntos donde la luz se refleja evidencia la riqueza de matices de este lienzo y la destreza de su autor para ubicarlas.

Carnaciones

Sobre la imprimación general de la obra se ha aplicado una capa de pintura parda para obtener el color de la carnación. En este caso el color se ha obtenido mediante la mezcla

de varios pigmentos entre los que destaca la tierra de sombra y el negro carbón. Estos son pigmentos que combinados con otros, como tierras de bermellón y albayalde, se utilizan para pintar las carnaciones. El negro carbón procede de la calcinación de maderas diversas, muy fácil de obtener y por ello muy utilizado también por los pintores andinos tanto como base como para oscurecer otros colores.

Por otro lado, las tierras de bermellón eran obtenidas en las minas de azogue, ya que se trata de un sulfuro de mercurio. Produce un rojo muy intenso y en ocasiones se confunde con el minio.



Figura 18. Imagen obtenida al microscopio óptico de la micromuestra n.º 5 (objetivo 50 X). (Gayo y Jover, 2012).

La laca roja es frecuentemente utilizada para las carnaciones y también se ha identificado en el cuadro (fig. 19). Se trata de una laca orgánica con la que se consigue dar cierta transparencia. Esta laca podía ser obtenida a partir de dos insectos: cochinilla (*Coccus cacti*) que era de origen americano, o el kermes (*Coccus illicis*) utilizado en el viejo mundo para obtener el color carmesí. En el territorio ecuatoriano parece haber existido producción de cochinilla en época prehispánica y sobre todo a inicios del período colonial (Gutiérrez Usillos, 2002: 280), aunque las producciones más frecuentes de este insecto que parasita pencas de nopal procedían de Oaxaca, Guatemala, y Honduras.

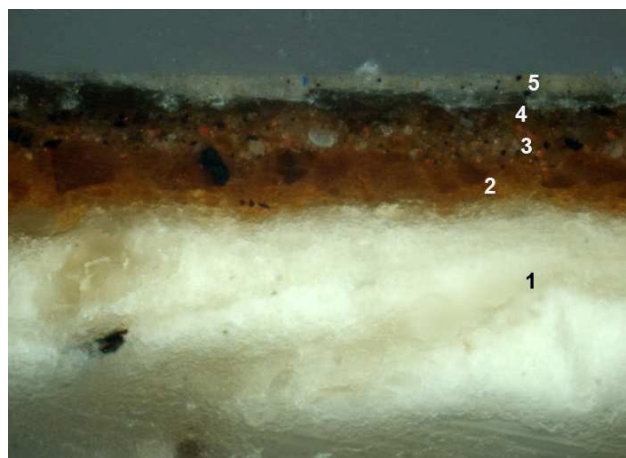


Figura 19. Imagen obtenida al microscopio óptico de la micromuestra n.º 6 (objetivo 50 X). (Gayo y Jover, 2012).

V. Historia del lienzo. Anexo documental

El cuadro habría llegado a España desde la Audiencia de Quito, en algún barco que hiciera la ruta Lima-Panamá y desde allí por tierra hasta embarcar rumbo a las Antillas donde se uniría a otros barcos para hacer la ruta de vuelta de los galeones repletos de oro o plata, índigo o tabaco, entre otros productos. Realmente el propio lienzo aclara su origen, anotándose en la cartela ubicada en el lateral derecho del mismo, una «Dedicatoria» que reza lo siguiente:

«Para Felipe 3, Rey Católico de España y de las Indias, el doctor Juan del Barrio de Sepúlveda, Oidor de la Real Audiencia de Quito, lo mandó hacer a sus expensas, Año 1599».

Juan del Barrio es el oidor de la Audiencia, en origen era una especie de juez que se dedica a «oir» o escuchar las partes en litigio, aunque en América acumula además otras funciones. En una de las comunicaciones al rey, le refiere en el envío del cuadro:

«También en particular envió a Vtra. Rreal persona los retratos del capitán / Don francisco de arobe y don pedro y don domingo sus hijos mulatos principales / De las dhas esmeraldas con una breve relación deste subcesso por parecerme / Que su magd [magestad] gustaría ver una cosa tan nueva y extraordinaria y de unos barbaros / Que hasta agora an sido invencibles». (AGI, Quito 9, R2. N.15. (1 recto).

«Por parecerle V.M^a (Vuestra Magestad) gustaría ver aquellos bárbaros re- / tratados que hasta agora an sido invencibles y / ser cossa muy extraordinaria los embia con su carta / y este memorial a V.M^a – son hombres bien / dispuestos, ágiles y mui sueltos». (AGI, Quito 9, R.3, N.21, 010).

De nuevo le recuerda el envío del cuadro unos años después:

«De todo lo hecho en la converss^{on} (conversión), población y doctrina De los / Mulatos e ynds (indios) ynfieles y de guerra de la provz^a (provincia) de las esm/ eraldas y bayA de san matheo y otras del distrito desta / audiencia y enbié las relaciones y testimonios y El / asiento que en nombre de V M (Vuestra Magestad) se hizo y tomé con el cpp (capitán) / don francisco dearobe mulato principal y sus hijos que / residen en el pueblo de san matheo de la dicha bayA y / también envié sus Retratos». (AGI, Quito 9, R.4, N35 fol1. 14 de abril de 1601).

En esta ocasión le añade también una relación de las principales utilidades que ha tenido o tendría esa pacificación.

La presencia del lienzo ha podido rastrearse en las colecciones reales a través de los inventarios de pintura de los diferentes palacios, así como algunas testamentarias. De esta forma, conocemos dónde y en relación con qué otras obras fue ubicándose este retrato, a lo largo de los siglos. Sin embargo, resulta revelador comprobar que en ningún caso la obra se identifica como procedente de América, aunque sí se refiere a los retratados como indios, ni tampoco se reconoce la autoría de la misma, a pesar de estar firmado.

Como el cuadro se envía al rey Felipe III, desconocemos si lo habría recibido inicialmente en la nueva corte que tuvo sede en Valladolid entre 1601 y 1606. Aunque, lo más probable es que este monarca ya lo tuviera expuesto desde principios del siglo XVII en el Alcázar de Madrid, de esta primera etapa no hemos encontrado referencia a la ubicación del lienzo, pues hasta Felipe IV no se extiende la costumbre de realizar inventarios de los bienes custodiados en los palacios.

Existe una relación de pinturas del Alcázar Real fechada en 1621, año en que fallece Felipe III, sin embargo sólo incluye dos galerías, y no todas las dependencias en las que se encontraban las colecciones, por lo que muchas obras quedaron sin anotar, entre ellas el lienzo de los mulatos. Por lo tanto, la primera relación completa que contamos es precisamente el inventario de 1636, ya en época de Felipe IV.

❖ **1636-1637. Cargo de pinturas del guardajoyas de las cuales se hace cargo el ayuda de la furriera Simón Rodríguez⁷⁷**

En este inventario de las pinturas reales de Felipe IV que se quedaban al cargo del ayuda de la Furriera, -un auxiliar de apoyo del aposentador de palacio que servía para diversos fines, sobre todo el cuidado de muebles y enseres y la limpieza de los mismos y las habitaciones-, se anota el lienzo de los mulatos en una sala estrecha o pasillo:

24 Pieza sexta angosta sobre el panadero (Fol. 40)

3 negros

Un lienzo al olio con los retratos de tres negros de medio cuerpo arriba que el uno se llama Don Pedro otro Don Francisco y otro Don Domingo.....

Los tres mulatos se exponían junto con alegorías mitológicas, como el triunfo de Baco, o Diana, y ninfas bañándose, pero también escenas de guerras, o el sitio de Aranjuez, y retratos del emperador Ferdinando, o de Enrique II de Francia, así como un dibujo del reino de México, con dos indios, y diversas figuras y paisajes. Es decir, representaciones de otros monarcas enemigos, batallas y escenas exóticas y mitológicas. Una expresión más, posiblemente, de la profundidad del imperio y las raíces mitológicas y bélicas de su sostenimiento, si realmente existía un programa iconográfico específico que incluyera también este espacio.

❖ **1666. Inventario de Pinturas, Alcázar Real⁷⁸**

Este inventario no está completo, falta a partir del folio 61, y en la parte conservada no se ha localizado ni la pieza angosta sobre el panadero, ni el lienzo de los mulatos. Sin embargo, podemos hacernos una idea del resto de las colecciones, comparándolo con el siguiente inventario de 1686. Muy probablemente la obra se encontraría también en el mismo espacio.

⁷⁷ Simón Rodríguez, Ayuda de la Furriera de su Mgtad. «Cargo que se le hace de las pinturas y otras cosas de la guardajoyas que estaban al de Juan Gómez de Mora lo qual se haze por horden de su Mgts. Que Dios guarde...» (Archivo del Palacio Real, AG Leg 768. Exp 2. Microfilmado).

⁷⁸ Archivo Palacio, AG Legajo 38, microfilmado.

❖ 1686. Inventario del Alcázar Real⁷⁹

Unos años después, ya durante el reinado de Carlos II, de nuevo se identifica el lienzo en la relación de pinturas del Alcázar Real, aunque en este caso se ha producido un traslado a la estancia que se denomina «Tránsitos angostos sobre la Casa del Tesoro». En este inventario puede leerse el tamaño y la descripción, así como el número de pinturas que componen la descripción, en este caso sólo 1 cuadro:

Un lienzo de dos varas de largo y vara y quar/ta de alto sin marco de tres negros con sus / lanzillas en las manos como soldados y sus / cuellos...

De nuevo el cuadro se expone junto con una serie de pinturas a su alrededor de muy diferente índole. En esta misma estancia se identifican mapas, retratos de mujeres, niños, pinturas de Venus y Cupido, paisajes con cacerías flamencas, cuadros de la escuela del Bosco, cuadros de batallas y de fábulas. No parece existir un patrón concreto, si bien todas estas obras reflejan el gusto coleccionista de los monarcas de la casa de Austria.

❖ 1701-1703. Testamentaría de Carlos II. Alcázar Real⁸⁰

Se vuelve a identificar el lienzo con la misma descripción que en el inventario anterior, como tres negros armados con sus lancillas como soldados y vestidos con cuellos de lechuguilla. Varía sin embargo la ubicación en inventario, ahora con el número 820.

*Tránsittos Angosttos sobre la Casa del Thesoro
820 Ytem Vn lienzo de dos Varas de largo y Vara y quartta de alto sin marco de tres negros con sus lanzillas en las manos como soldados y sus Cuellos, no se tasaron por no tener valor.*

Es evidente que el lienzo se salvó del incendio producido en el Alcázar Real la Nochebuena de 1734, en el que se perdieron cientos de obras de arte. Las pinturas recuperadas de esa catástrofe, se trasladan a dos espacios, una parte a la casa del marqués de Bedmar y otra a las residencias arzobispales. Muchas de las obras pasan a decorar el palacio del Buen Retiro, también en Madrid, que es adonde la familia real se traslada durante las obras de reconstrucción o más bien la edificación del nuevo Palacio Real de Madrid.

❖ 1734. Inventario de las pinturas que se salvaron del incendio⁸¹

Realizado el 28 de diciembre del 1734, a los pocos días de haberse producido el desastroso incendio, el marqués de Villena, mayordomo mayor del rey, con la asistencia de Jean Ranc y otros pintores de cámara que aportaron las descripciones y medidas de los lienzos, realizó el inventario y recuento de todas las pinturas que se han salvado y su proce-

⁷⁹ Inventario de Pinturas, 1686. Archivo General de Palacio, sección bellas artes. LEG. 38. (Microfilmado) Patrimonio Nacional. Madrid.

⁸⁰ 1975. Testamentaría de Carlos II, 1701-1703: pág. 100. Preparado por Gloria Fernández Bayton. Museo del Prado. Patronato Nacional de Museos.

⁸¹ Archivo General de Palacio. AG Legajo 768, exp. 13 (microfilmado).

dencia de origen. En total se anotan 1.192 pinturas o conjuntos de pinturas entre las que se encuentra el lienzo de Quito.

Pinturas que se hallaron en las bóvedas de Palacio.

437 Otro de dos vs poco más de largo y vara de alto sin marco de figuras medios

Cuerpo de tres negros Yndios... de un total de 1192 pinturas o conjuntos de pinturas.

❖ **Inventario de las pinturas que se salvaron del incendio del palacio y fueron llevadas a las casas arzobispaes, sin año**⁸²

Esas pinturas salvadas en 1734 se reubicaron mientras tuvieron lugar labores de limpieza, derribo de partes dañadas y reacondicionado de las partes arquitectónicas que sobrevivieron, en dos lugares diferentes, en las que se realizaron dos inventarios. Uno se refiere a las ubicadas en la casa del marqués de Bedmar y que se trasladaron a otro lugar junto a la parroquia de san Justo⁸³ y el otro es éste, en el que se relacionan las pinturas llevadas a las casas arzobispaes. En este inventario se relacionan los Tizianos, Tintoretos, Rubens o Dureros, así como numerosos retratos reales y entre ellos, vuelven a localizarse a los mulatos:

769 Otro lienzo con tres negros Yndios de m° (medio) cuerpo de dos varas de largo y más de vara de alto. ----- 0200.

❖ **1747. Inventario de las pinturas que se reservaron del incendio y se hallaban en la intervención de los tres oficios: contralor, grefier y furriera**⁸⁴

En este nuevo documento que incluyen 913 asientos de objetos y conjuntos, se comprueba cómo el cuadro de los mulatos quedó al cargo de la figura del Furriera de la corte después del incendio, volviendo por lo tanto al Palacio después del incendio y de su rescate para evitar su destrucción. Desde la residencia arzobispal, donde está documentado, y bajo el control de la Furriera el lienzo vuelve al palacio en reconstrucción, como se comprueba en el nuevo inventario de 1747.

Sigue el inventario de las pinturas de la Furriera.

769 Otro lienzo con tres negros Yndios de medio cuerpo de dos Vs (varas) de largo y mas de vara de alto..... 0200.

❖ **1747. Inventario de Pinturas. Alcázar Real**⁸⁵

El cuadro volvió a colgarse en el Alcázar Real, según se recoge en el inventario elaborado poco después del fallecimiento de Felipe V, habiendo pasado ya más de una

⁸² Archivo General de Palacio, AG. Legajo 768, exp. 9 (microfilmado).

⁸³ Archivo General de Palacio, AG Legajo 768, exp. 8 (microfilmado).

⁸⁴ Archivo General de Palacio AG Legajo 768, exp. 11 (microfilmado).

⁸⁵ Archivo de Palacio, AG Legajo 38 (microfilmado).

década del incendio que destruiría esta residencia de los Austria. Si bien el palacio ya es habitable, aún no se ha finalizado la construcción de todo el complejo el nuevo palacio real. Se reconoce el asiento correspondiente al lienzo descrito de nuevo como «negros indios» y el precio en que se ha tasado.

Yden. 769. Otro lienzo con tres negros Yndios de / medio cuerpo de dos varas de largo y mas de vara de alto..... 0200

A mediados del siglo XVIII los mulatos continúan decorando las dependencias de lo que fue el Alcázar Real. Desconocemos en qué momento se produce el traslado al Buen Retiro, pero tuvo que haber sido después de 1747 y antes de 1772. Lo que es obvio es que no fue el incendio lo que provocó el traslado del cuadro al otro palacio de descanso donde residía la familia real mientras se reconstruía el nuevo palacio, sino un nuevo programa iconográfico y decorativo que afectaría a ambas residencias.

❖ **1772. Inventario de Pinturas que se hallan colocadas en el Real Palacio del Buen Retiro, año de 1772⁸⁶**

En esta ocasión, con Carlos III el cuadro se encuentra ya en el inventario de pinturas del palacio del Buen Retiro, ubicado en una estancia que se denomina la *pieza de la librería*:

437. Otro lienzo que contiene tres Retratos de Negros de medio cuerpo con lanzas en las manos; de dos varas y ~~media de largo~~ [tachado en el original], y vara y quarta de alto.... 1.

El palacio del Buen Retiro se había terminado de construir en 1633, añadiéndose en la década siguiente nuevos espacios como el Salón de Reinos, el Salón de Bailes o el Teatro. Se había convertido sobre todo en un espacio para celebraciones, festejos y bailes⁸⁷, un lugar de ocio y descanso. Este palacio se había decorado con pinturas de artistas contemporáneos especialmente de paisajes y bodegones, frente a los programas iconográficos del antiguo Alcázar que incluían grandes obras históricas, mitológicas y retratos. El incendio de esta residencia permite una modificación de su decoración, de manera que más de 300 cuadros del Alcázar se incorporan al Buen Retiro, siguiendo el plan de reordenación de los italianos Bonavia y Bartolomeo Rusca hacia 1748.

Es posible que entre esa fecha de mediados del siglo XVIII –la última fecha en que identificamos el lienzo en el Alcázar es 1747– y este de 1772 el cuadro de los mulatos se trasladara al Casón para completar este nuevo programa iconográfico. Realmente, al finalizar el nuevo Palacio Real en 1764, se devuelven muchas de las pinturas más reseñadas que se habían trasladado al Buen Retiro, finalizando su etapa de esplendor. Es probable que fuera entonces cuando se produce el cambio de decoración en el Nuevo Palacio y el envío al Buen Retiro del lienzo de los mulatos, pero aún no se ha podido constatar.

⁸⁶ Archivo de Palacio. Inventario de Pinturas del Buen Retiro. Año de 1772. Administración General (AG) Legajo 38, exp. 13 (microfilmado).

⁸⁷ <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/buen-retiro-el/> [23 de mayo de 2012]

- ❖ **Inventario año de 1787 Borradores de la nueva enumeración de Pinturas y tasación de ellas en virtud de Rl Orden por muerte del Rey Don Carlos 3º entregada al aposentador de SM... (este inventario y orden de pinturas ha sido realizado por el pintor de Cámara Don Mariano de Maella, en virtud de la Real Orden de 23 de enero de 1787)**⁸⁸

A la muerte de Carlos III se vuelve a realizar un inventario de las pinturas del Buen Retiro, en el que de nuevo se enumeran los lienzos que decoraban este palacio. Entre ellos se inventaría el cuadro de los mulatos, esta vez con el número 61, reconociendo a los personajes como «indios bozales» y las dimensiones generales. El término bozal es utilizado para designar a los esclavos negros recién llegados de África, por lo que la denominación de indio bozal parece contradictoria, si bien lo que estaba manifestando es la vinculación de los representados por un lado con territorios americanos y por otro con procedencias africanas.

61... Otra, retratos de tres Yndios Bozales: autor incognito. De Vara y qta. De alto y 2 vras y media 4ª de ancho.

Este es el número que vemos pintado en el ángulo inferior izquierdo del lienzo (fig. 20), añadido sobre la pintura original quiteña, posiblemente en este año de 1787 para reconocimiento de la obra. A partir de este momento, hasta su traslado al Museo Real de Pinturas, se reconocerá con este número. Y entonces será cuando se añada el otro número (2414) que vemos hoy en su ángulo inferior derecho.

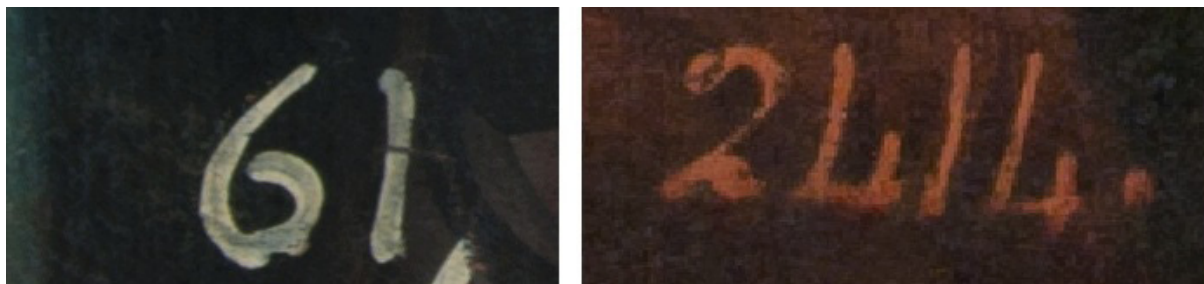


Figura 20. Detalles del lienzo en el que se observan las numeraciones. El número 61 correspondiente al Palacio del Buen Retiro, el 2414 es el asiento con el que se registra en el inventario de colección Real al ingresar en el Museo del Prado.

- ❖ **1789. Inventario y tasación de la pintura del Buen Retiro. Septiembre de 1789. Don Pedro Gil de Bernabé, Cargo de las Pinturas á que es responsable pertenecientes a S.M. en este sitio y casa Rl. de Buen Retiro**⁸⁹

Con el mismo número 61, que se identifica en el inventario de 1787, se registra el lienzo de los mulatos en este otro asiento de 1789, así como en el siguiente de 1790, los tres correspondientes al palacio del Buen Retiro. Es el número que se pinta en el ángulo inferior izquierdo en pintura blanca y con un punto final.

X 61.- Otra retratos de tres Yndios vozales de vara y quarta de alto y dos varas y media quarta de ancho.

⁸⁸ Archivo de Palacio. AG. Leg. 773. Exp. 9.

⁸⁹ Archivo de Palacio Real. AG. Legajo 773, exp. 10.

En este inventario se ha marcado con una X antecediendo al número 61, marca que se han colocado sobre algunas otras obras de este inventario, por ejemplo el n.º 59 retratos de venecianas, el n.º 62, escuela italiana alegórico, o el n.º 63 copia de Tiziano de dos infantas...

❖ **1790. RI. Palacio de Buen Retiro. Pinturas**⁹⁰

La denominación de los tres mulatos va variando a lo largo de los inventarios, de negros, negros indios a lo que en el siglo XVIII han venido denominando indios bozales.

61. Otra: retrato de tres Indios bozales, de vara y quarta de alto y dos y media de ancho... 100 (reales de vellón).

❖ **1808. Inventario del Buen Retiro**⁹¹

El asiento de este inventario presenta una serie de marcas en el lateral izquierdo. En concreto una raya, una x y un signo positivo.

X_+ 61. Otra, retratos de tres Yndios Vozales----- 0100

Al conocer que en esta fecha seguía en el Buen Retiro lo más probable es que pasara desde aquí al Museo del Prado. Otras pinturas del Museo de América habían seguido una ruta diferente, a través del Real Gabinete de Ciencias en el siglo XVIII, después Museo de Ciencias Naturales, como los enconchados de la conquista de México⁹².

❖ **1857. Inventario de la Colección Real. Museo Real de Pintura (Museo Nacional del Prado)**

El Museo Real de Pintura –hoy Museo Nacional del Prado– se inaugura en 1819, y aunque la obra se traslada a este museo nunca llega a exponerse. Hay varias listas que recogen los distintos trasladados de obras de arte que se van produciendo desde los diferentes Palacios, sin embargo, el inventario de la Colección Real que conforma el núcleo de este museo, no se realizará hasta mediados del siglo XIX. En este libro, el cuadro de los mulatos se identifica con el número 2414 que es también la numeración de siglado que se reconoce en el lienzo. La autoría es catalogada como «De A» (Anónima) (fig. 21), lo que evidencia de nuevo, la poca atención prestada a este lienzo que muestra la firma de su autor y la fecha en lugar bien visible.

⁹⁰ En Inventarios Reales, Carlos III, 1789-1790, (tomo I: 261, n.º 2424), Madrid: Patrimonio Nacional, (transcriptor Fernando Fernández-Miranda y Lozana).

⁹¹ Archivo Palacio Real. AG. Bellas Artes, leg. 38 microfilmado.

⁹² «Inventario de los objetos preciosos que el rey don Carlos III mandó guardar en el Gabinete de Historia Natural y que fueron posteriormente entregados al director del museo de pintura y escultura, 1839». Archivo de Palacio, AG. Legajo 765 exp. 36: Número 128. *Veinte y cuatro tableros de tres pies y medio de largo y dos de ancho, que representan la conquista de Mejico hecha por Herán Cortés, espresando en cada uno los sucesos con sus rótulos encima, guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madresperlas. Estos se hallaban en la galería de los ídolos. Valen7200.*

2414. Rdo [nota a lápiz al margen izquierdo]. De A. Retrato de tres Yndios. Alto 3 pies, 5 pulgadas; ancho 6 pies, 3 pulgadas. El n.º 2414 fue trasladado al Museo Arqueológico por Orden del Gobierno de la República con fecha 3 de enero de 1874 [nota en el margen derecho].

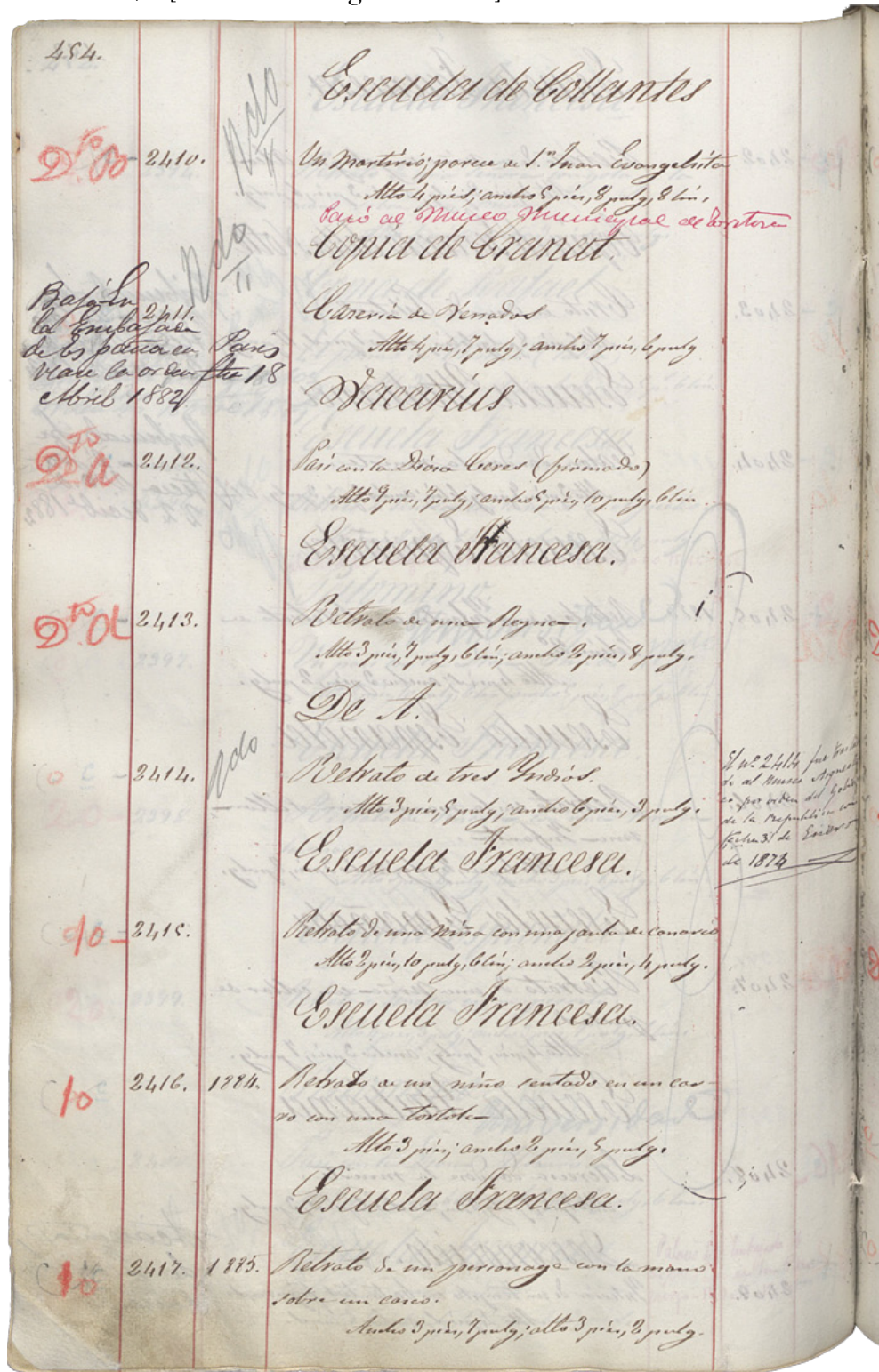


Figura 21. Asiento del Inventario de Colección Real, 1857. Archivo Museo Nacional del Prado.

En los márgenes del asiento vemos varias anotaciones. Una de ellas, a lápiz (Rdo), indica probablemente que el cuadro ha sido restaurado, y la otra en el lateral derecho describe el envío al Museo Arqueológico Nacional que se va realizando entre 1869 y 1874 de los diferentes bienes. El cuadro de los mulatos se traslada durante ese último año.

❖ **Inventario topográfico de Depósitos del Museo del Prado. Registro en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Archivo del Museo Nacional del Prado L-078, leg. 1528. Real Orden de 5 de diciembre de 1873. Sin fecha**

El lienzo sigue apareciendo en los libros de inventario del Museo del Prado, en este caso, el libro de depósitos de obras en otras instituciones, en el asiento correspondiente al Museo Arqueológico Nacional, ubicado en Madrid, pues el ordenamiento de este inventario responde al topográfico de ciudades e instituciones (fig. 22).

Al Museo Arqueológico Nacional.

2414

Otro id. [cuadro] = Retrato de tres indios. Alt. 0,95. Anch. 1,70

Autor = De A.

Al Museo Arqueológico Nacional		an.
Real orden fecha 5 de Diciembre de 1873	Cuadros y Objetos de Arte que pertenecieron al Museo del Prado fueron cedidos en propiedad al Arqueológico Nacional	Nb
<u>2574</u>		
Cuadro: Los indios infieles en las montañas de Caracazo		1,45 2'
Autor: Escuela Española		
<u>2414</u>		
Otro id: Retrato de tres indios		0,95 1,70
Autor: De A.		
<u>2567</u>		
Otro id: Vista de la Ciudad de Sevilla		1,45 2,95
Autor: Escuela flamenca		
<u>2748</u>		
Otro id: Retrato de medio cuerpo del Rey D. Fernando el Santo		1,47 1,10
Autor: D. German Hernandez		
<u>160</u>		
Otro id de embudo de maraca y vista de un puerto de mar		0,70 0,22
Autor D. Ignacio Borja		Signe

Figura 22. Asiento del libro de depósitos del Museo Nacional del Prado. Sin fecha. Último tercio del siglo XIX. Archivo del Museo Nacional del Prado.

❖ 1874. Inventario del Museo Arqueológico Nacional

El Museo Arqueológico Nacional recibe en 1868 las colecciones de antigüedades y etnográficas procedentes del Museo de Ciencias Naturales, heredero desde 1815 del Real Gabinete. Entre ellas algunas pinturas y objetos americanos. Sin embargo, el cuadro de los Mulatos de Esmeraldas ingresa como depósito en este Museo Arqueológico desde el Museo del Prado en el año 1874. Allí se anota con el número de inventario 3641 (veáanse fig. 20 y fig. 23)

3641. América. Cuadro al óleo que representa los retratos de tres indios llamados don Pedro ZZ A°, D. Fran^{co} y D. Domingo Arrobe. Hecho a expensas del Dr. Juan del Barrio Oidor de la Chancillería de Quito en 1599, dedicado a Felipe III. Largo, 1,90, - ancho 1,10. Procede del Museo de Pinturas. (al margen, escrito a lápiz «cuadro mulatos»).

En la fotografía (véase fig. 24) se comprueba cómo el lienzo estaba expuesto en la sala de vaciados, junto con la réplica del disco del calendario solar azteca y otras esculturas mexicanas.

En 1928 José Gabriel Navarro visita unas salas de acceso restringido de este museo, en las que se encontraban pinturas quiteñas y reconoce el cuadro como una de las pinturas clave de Audiencia de Quito. Publica la noticia de su hallazgo el 27 de abril de 1929, en el número 799 de la revista *La Esfera* siendo, probablemente, la primera vez que se reconoce la autoría de esta obra y su importancia como documento histórico y artístico americano.

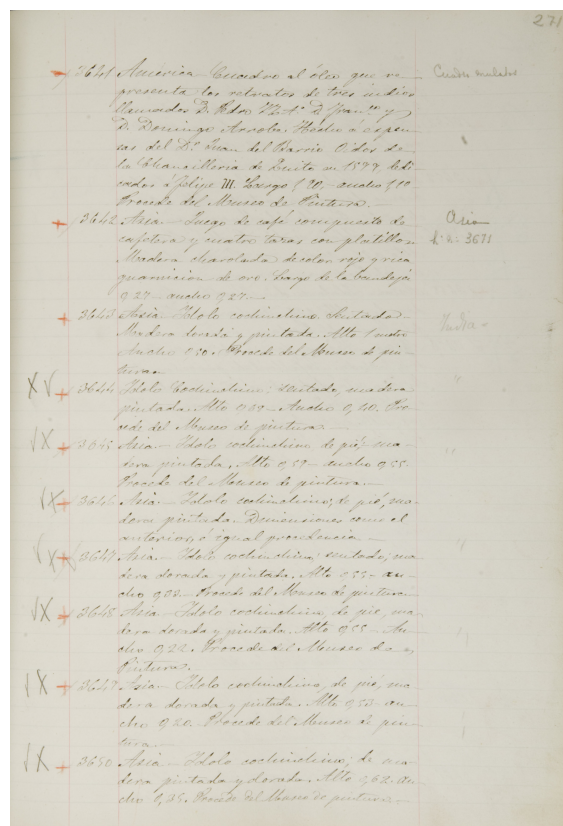


Figura 23. Asiento del lienzo en el Inventario del Museo Arqueológico Nacional, sin fecha, Francisco Janer, página 271. Archivo del Museo de América.

A partir de 1941, con la creación del Museo de América, las colecciones del Museo Arqueológico Nacional vinculadas con la historia de este continente se adscriben a esta nueva institución que materializa la idea de un Museo de Indias surgida años antes. Sin embargo, el traslado físico del lienzo no se producirá hasta 1964, cuando se abre al público el primer Museo de América.



Figura 24. Tarjeta postal con fotografía en B/N de la sala de vaciados del Museo Arqueológico Nacional (1900-1936).

VI. Conclusión

El análisis del lienzo y su revisión histórica constata esta obra como testimonio clave en la historia de América y del arte hispanoamericano. A través de este estudio se han podido establecer algunas posibles fuentes de inspiración para la realización del rostro de don Francisco. Se han podido completar también los tiempos de realización y algunos retoques realizados por el artista, a partir de las modificaciones en la cartela explicativa del lienzo que señalan un cambio en la dedicatoria justo en el momento de confirmación de la subida al trono de Felipe III. La colocación de pan de oro para su mejora, o el reconocimiento de los mulatos como segundones con la indumentaria regulada para ello, y la utilización de los pigmentos utilizados también en otras pinturas de la región andina como la cochinilla o el añil, son algunos de los aspectos más sobresalientes. Finalmente, a través de los inventarios de colecciones reales ha sido posible la reconstrucción del itinerario seguido por esta obra en distintas dependencias de los palacios reales hasta llegar al Museo de América, donde hoy se expone al público.

Bibliografía

ALCINA FRANCH, José, MORENO, E. y PEÑA de la, R. (1976): «Penetraciones Españolas en las Esmeraldas (Ecuador): Tipología del Descubrimiento». *Revista de Indias*, n.º 143-144: 65-121.

ALCINA FRANCH, José y PEÑA de la, R. (1976): *Textos para la etnohistoria de Esmeraldas*. Madrid. Departamento de Antropología y Etnología de América. UCM (Proyecto de «Arqueología de Esmeraldas, Ecuador. Trabajos preparatorios, vol. 4).

BAYÓN, Damián y Murillo MARX (1989): *Historia del Arte Colonial Sudamericano. Sudamérica Hispana y el Brasil*. Barcelona. Ediciones Polígrafa, S.A.

BERNIS, Carmen (2001): *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid. El Viso.

BOYD-BOWMAN, Peter (1972): *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*. London. Tamesis Book Limited.

BURY, Michael (2008): «Los retratos en estampa en la Europa del Renacimiento». En *El retrato del Renacimiento* (Ed. Miguel Falomir). Madrid. Museo Nacional del Prado. pp. 147-163.

CUMMINS, Thomas B. F. (1999): «Retrato de los Mulatos de Esmeraldas: don Francisco de la Robe y sus hijos Pedro y Domingo». En *Los siglos de oro en los virreinos de América: 1550-1700*, pp. 170-172. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

CUMMINS, Thomas B. F. and William Taylor (1998): «The Mulatto Gentlemen of Esmeraldas, Ecuador». En *Colonial Spanish America: A Documentary History*. Kenneth Mills and William Taylor, eds., pp. 147-149. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources.

FERNÁNDEZ RASINES, Paloma (2001): *Afrodescendencia en El Ecuador. Raza y Género desde los tiempos de La Colonia*. Quito: Abya Yala.

GUINEA BUENO, Mercedes (1982): «Subsistencia, ecología y explotación territorial en el poblado de Atacames, Ecuador (800-1526 d.C.)». *Revista Española de Antropología Americana*, XII: 131- 155. Madrid: UCM.

GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés (2002): *Dioses, símbolos y alimentación en los Andes. Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispanico*. Quito: Abya Yala.

_____(2011): *El Eje del Universo. Chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque del Ecuador Prehispanico*. Madrid: Ministerio de Cultura.

HERNÁNDEZ ASENSIO, Raúl (2008): «Los límites de la política imperial: el oidor Juan del Barrio Sepúlveda y la frontera esmeraldeña a inicios del siglo XVII». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 2008, 37 (2): 329-350.

MARTÍN, Inmaculada (2008): «Isabel de Santiago: una pintora quiteña del siglo XVII». *De Arte*, 7: 129-152.

MULLER, Priscila (2006): *Dibujos españoles en la Hispanic Society de América. Del Siglo de Oro a Goya* (edición a cargo de J. M. Matilla). Madrid. Museo del Prado.

NAVARRO, José Gabriel (1929): «Valioso descubrimiento artístico. Un interesante cuadro quiteño del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid». *La Esfera*, 1929.

_____(1945): *Artes plásticas ecuatorianas*. México Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme, pp 160-164.

_____(2007) (1949): *Contribuciones a la historia del arte del Ecuador*. Quito: Ed. Trama.

OJEDA, Almerindo (2012): «El grabado como fuente del Arte Colonial: estado de la cuestión». *Proyecto sobre el estudio de las Fuentes Grabadas del arte Colonial (PESSCA)*. <http://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion> [15 de junio de 2012].

RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (coord.) (2007): *Quadros y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*. Ministerio de Cultura. Museo Nacional del Prado, Patrimonio Nacional. Madrid.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2003): *La Mirada del Virrey*. Universidad Jaume I. Servicio de Comunicación y Publicaciones.

RUIZ GÓMEZ, Leticia (2000): «Don Sebastián de Portugal. Entre 1574 y 1578. Atribuido a Alonso Sánchez Coello...». *Esplendores de España. Del Greco a Velázquez (1580-1640)*. Río de Janeiro, p. 55.

SALOMON, Frank (1997): *Los Yumbos, Niguas y Tsáchila o «Colorados» durante la Colonia Española: Etnohistoria del Noroccidente de Pichincha, Ecuador*. Quito: Abya Yala.

SIRACUSANO, Gabriela (2005): «Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder». En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Optika - Exposiciones, 2005, [En línea] <http://nuevomundo.revues.org/index1079.html> [25 de junio de 2012].

SIRACUSANO, Gabriela; Rosana Kuon, Marta Maier, Daniela Parera (2005): «Colores para el milagro. Una aproximación interdisciplinaria al estudio de pigmentos en un caso singular de la iconografía colonial andina». En *Actas del II Congreso del GEIIC. Investigación en Conservación y Restauración*. http://ge-iic.com/index.php?option=com_content&task=view&id=40&Itemid=40

SZÁSZDI, Adam (1986-87): «El trasfondo de un cuadro: Los Mulatos de Esmeraldas de Andrés Sánchez Galque». *Cuadernos Prehispánicos*, 12: 93-142.

TAYLOR, Willian B. (1999): *Convivio. Pensar en imágenes*. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/pensar-en-imagenes> [6 de junio de 2012].

URIBE, María Alicia (1991): «La orfebrería Quimbaya Tardía. Una investigación en la colección del Museo del Oro». *Boletín del Museo del Oro*. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/bolmuseum/1991/jldi31/jldi02aa.htm>.

VARGAS MURCIA, Laura Liliana (2009): «Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (Siglo XVI-principios del siglo XIX)». *Fronteras de la Historia*, 14-2: 256-281.

VARGAS, José María Fr. (1955): *Los maestros del arte ecuatoriano*. Vol. II. Quito: Publicaciones del Instituto Municipal de Cultura.

_____(1978): *Revista de la Universidad Católica*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

ZEVALLLOS, Carlos (1995): *Nuestras raíces Huancavilcas*. Guayaquil. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Benjamín Carrión. Núcleo del Guayas.

Fuentes publicadas

ANÓNIMA (1991 [1573]): «Descripción de la ciudad de San Francisco de Quito». En *Relaciones Históricas y Geográficas de la Audiencia de Quito*, Ed. Pilar Ponce, tomo I: 187-222.

ANÓNIMO (1628): *Tassa de los precios a que se han de vender las mercaderías y otras cosas de que no se hizo mención en la primera tassa...* Madrid. Juan González Impresor de libros.

ANÓNIMO (Bartolomé Martín de Carranza) (1991 [1569]): «Relación de las provincias de las Esmeraldas que fue a pacificar el Capitán Andrés Contero», en *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito, (siglo XVI-XIX)*, Ed. Pilar Ponce Leiva. Madrid. CSIC, pp. 66-70.

CABELLO BALBOA, Miguel (2001 [1583]): «Verdadera Descripción de la provincia de las Esmeraldas», en *Descripción de la provincia de Esmeraldas*. Edición, introducción y notas de José Alcina Franch. Madrid. CSIC, pp. 30-105.

DÍAZ DE FUENMAYOR, Ruy (1991 [1582]): «Relación de la provincia de las Esmeraldas», en *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito, (siglo XVI-XIX)*, Ed. Pilar Ponce Leiva. Madrid. CSIC, pp. 312-313.

ESTETE, Miguel de (2009 [1535]): *Noticia del Perú. De los papeles del Arca de Santa Cruz de Miguel de Estete*. Edición Digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a partir de *Poesía popular, alcances y apéndice. Índices*, México, J. M. Cajica, 1960, pp. 343-411, (Biblioteca Ecuatoriana Mínima).

FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria (Preparación) (1975): *Testamentaría de Carlos II, 1701-1703*. Museo del Prado. Patronato Nacional de Museos.

FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, Fernando (Transcriptor) (1987): *Inventarios Reales, Carlos III, 1789-1790*. Madrid. Patrimonio Nacional.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe (1615): *El primer nueva corónica y buen gobierno. Compuesto por don Phelipe Guaman Poma de Aiala*. Manuscrito de la Biblioteca Real de Copenague, Dinamarca <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/text/?open=id3083608>

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco (2007 [1552]): *Historia General de las Indias*. Barcelona. Linkgua Ediciones.

MARTÍN DE CARRANZA, Bartolomé (1991 [1569]): «Relación de la Provincia de Esmeraldas que fue a pacificar Andrés Contero». En *Relaciones Histórico Geográficas de la Audiencia de Quito (siglo XVI-XIX)*: 66-71. Madrid. CSIC.

MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y Ángel Rebollo (2007): *Qvados y otras cosas que tienen su magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid: año de 1636*. Madrid. Fundación Universitaria.

ORIVE, Domingo de (1991 [1577]): «Relación de Quito», en *Relaciones Histórico Geográficas de la Audiencia de Quito (siglo XVI-XIX)*: 251-265. Madrid. CSIC.

RELACIÓN FRANCESA (1967 [1534]): «Noticias verdaderas de las islas del Perú, 1534». En Porras, R. (ed.), *Relaciones Primitivas de los Conquistadores del Perú*: 69-78. Lima. Instituto Raúl Porras.

ROBLEDO, Jorge (1991 [1545]): «Descripción de los pueblos de la provincia de Ancerma (Cartago, Arma y Antioquía)» en *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito, (siglo XVI-XIX)*, ed. Pilar Ponce Leiva. Madrid. CSIC, pp. 1-15.

SÁMANO, Relación (1985 [1528]): «Relación Sámano». En Xerez, F., *Verdadera Relación de la Conquista del Perú*: 167-184, Madrid. Historia 16.

TORRES, Fray Gaspar de (2001 [1597]): «Memorial de la conversión de los naturales de la provincia de Cayapas» y «Verdadera Descripción de la provincia de las Esmeraldas». En *Descripción de la provincia de Esmeraldas*. Edición, introducción y notas de José Alcina Franch. Madrid. CSIC, pp. 106-129.

VÁZQUEZ DE ESPINOSA, Antonio (1636): *Compendio y descripción de las Indias occidentales*. Edición de Balbino Velasco.

VILLASANTE, Salazar de (1991a. [1568-71]): «Relación General de las poblaciones españolas del Perú (Frag.)». En *Relaciones Histórico Geográficas de la Audiencia de Quito (siglo XVI-XIX)*, tomo I: 59-66. Pilar Ponce (Ed.) Madrid. CSIC.

XEREZ, Francisco (1985 [1534]): *Verdadera Relación de la Conquista del Perú*. Madrid. Historia 16.

Documentos de Archivos

Archivo General de Indias (AGI)

AGI, Lima, 567, L.7, F.441V, y Lima, 567, L.7, F.441R. «Cultivo de lino y cáñamo en Perú».

AGI, Indiferente, 427, L.30 F 468R-468V. Real Cédula al Virrey del Perú, 26 de septiembre de 1598.

AGI Quito, 8, R.22, N.65. 5 verso. La Audiencia de Quito sobre diversos asuntos.

AGI Quito, 9, R.2, N.13. La Audiencia de Quito sobre varios temas.

AGI Quito, 9, R.2, N.15. Juan del Barrio de Sepúlveda sobre varios asuntos. 12 de abril de 1599.

AGI Quito, 9, R.3, N.25. El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre varios asuntos. Incluye el Asiento de Alonso Sebastián de Illescas en el legajo.

AGI Quito, 9, R.3, N.21. Carta de Juan de Barrios a Felipe III AGI, 1 de abril de 1599.

AGI Quito, 9, R.4, N.35. El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre diversos asuntos, 14 de abril de 1601

AGI Quito, 9, R.16, N.128. Evangelización de la provincia de Lita.

AGI Quito, 9, R.3, N.21. Carta de Juan del Barrio al Rey Felipe III, 1599.

AGI Quito, 19, N.32. Los oficiales reales de Quito sobre diversos asuntos.

AGI Quito, 22, N.56. Fr. Alonso de Espinosa sobre el estado de las Esmeraldas.

AGI Quito, 25, N.45. Sobre reducción de las Esmeraldas. Año 1600.

AGI Quito, 25, N.45C. «Testimonio y relación de las leguas, y viaje que ay desde la ciudad de quito por tierra y agua hasta el pueblo nuevo de San Matheo y la bahía de la provincia de las Esmeraldas... del capitán Pedro de Arévalo, año 1600.

AGI, Quito, 26, N.53. Francisco Chapi, cacique de Manta, pide mercedes.

AGI MP Panamá 147. Archivo General de Indias. Detalle con inscripción sobre existencia de un palenque: «En estos parajes ay un Palenq de / varios forajidos de las encomiendas / y negros de Minas».

Documentos del Archivo General del Palacio Real (Patrimonio Nacional)

AG Legajo 38. Inventario del Alcázar Real (1686). Archivo General de Palacio Real, sección bellas artes. Microfilmado.

AG Legajo 38. Inventario de Pinturas del Alcázar (1747). Microfilmado.

AG Legajo 38. Exp. 13. Inventario de Pinturas que se hallan colocadas en el Real Palacio del Buen Retiro. (1772). Microfilmado.

AG Legajo 38. Inventario del Buen Retiro (1808). Microfilmado.

AG Legajo 768. Exp. 2. Inventario de Pinturas del Alcázar (1636-37). Archivo General del Palacio Real, Microfilmado.

AG Legajo 768. Exp. 9. Inventario de las pinturas que se salvaron del incendio del palacio y fueron llevadas a las casas arzobispales (s.a.). Microfilmado.

AG Legajo 768. Exp. 11. Inventario de las pinturas que se reservaron del incendio y se hallaban en la intervención de los tres oficios: contralor, grefier y furriera (1747). Microfilmado.

AG Legajo 768. Exp. 13. Inventario de las pinturas que se salvaron del incendio (1734). Archivo General de Palacio. Microfilmado.

AG Legajo 773. Exp. 9. Borradores de la nueva enumeración de Pinturas y tasación de ellas en virtud de RI Orden por muerte del Rey Don Carlos 3º entregada al aposentador de SM (1787).

AG Legajo 773. Exp. 10. Inventario y tasación de la pintura del Buen Retiro (1789).

Archivo del Museo Nacional del Prado

Inventario de Colección Real (1857). Archivo del Museo Nacional del Prado.

Libro de depósitos del Museo Nacional del Prado. Sin fecha. Archivo del Museo Nacional del Prado.

Colección de microfilmes SMU de Goyler Library

Colección de microfilmes Jowdy-Duque del Infantado (papeles del conde Montesclaros), rollo 2, libro 15, exp. 6-7, Esmeraldas 1605-1607.

Ver Rumazo ed. «Asiento hecho con Alonso de Yllescas», 13 de julio de 1600, A.G.I/AQ 9. Hernando Hincapie to Audiencia: Puerto Viejo, 23 de marzo de 1607, A.N.H. Tomo I, n.º 12.

Juan Sánchez de Jerez, casado con su legítima mujer doña Leonor Tamayo. Archivo General de Indias, QUITO,24,N.14 - 5 Verso - Imagen Núm: 10 / 24 - No queda claro si el viejo (el conquistador) o su hijo primogénito que lleva el mismo nombre.

Parece que tuvo hijos ilegítimos, a juzgar por la insistencia en el documento.

Agradecimientos

A Gabriele Finaldi, Director Adjunto de Conservación e Investigación, así como a Dolores Gayo, jefe del Laboratorio del Museo del Prado y a todo su equipo, a Carmen Garrido, Jefe del Gabinete de Documentación Técnica, por su colaboración y disponibilidad a la hora de realizar el estudio técnico del lienzo. A Concepción García Sáiz, Directora del Museo de América por la lectura del borrador de este artículo y las oportunas sugerencias para mejorarlo. A las personas que facilitaron el acceso a la documentación, bibliografía o datos que buscaba, como Ximena Escudero, historiadora del arte de Quito, Felicitas Martínez, del Museo Nacional del Prado, o los técnicos del Archivo del Palacio Real.

El Quadro del Reyno del Perú (1799): un importante documento madrileño del siglo XVIII

The Quadro del Reyno del Perú (1799): an important
document from Madrid in the XVIII century

Fermín del Pino Díaz

Centro de Ciencias Humanas y Sociales. CSIC

Julio González-Alcalde

Museo Nacional de Ciencias Naturales. CSIC

Resumen: Se ofrece un panorama histórico del «cuadro de historia del Perú», depositado en el Museo Nacional de Ciencias Naturales desde 1880, obra conjunta del ilustrado vasco José I. Lecuanda y del pintor francés Louis Thiébaud. Se señala su carácter singular (por su tamaño, colorido y contenido informativo), teniendo en cuenta que no conocemos otro semejante en toda la historia colonial europea. Tras valorar su naturaleza mestiza (entre un severo texto histórico-científico y un colorido cuadro pedagógico), se ubica la larga tradición genérica a que pertenece dentro del proceso informativo de la Corona española desde el siglo XVI (la historia natural y moral de las Indias).

Palabras clave: José Ignacio Lecuanda, Louis Thiébaud, Historia natural, Etnografía americana, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Iconografía ilustrada.

Abstract: This paper provides a historical overview of the «Cuadro de historia del Perú», in the National Museum of Natural Sciences since 1880, a joint work of Basque Enlightened Joseph I. Lecuanda and French painter Louis Thiébaud. It points out the singularity of the paintings character (size, colour and content), considering no other similar painting is known in all the colonial history. After assessing its mestizo nature (somewhere between a severe historical-scientific text and a colourful pedagogical painting), it recognizes the typological tradition to which it belongs as part of the informing process of the Spanish Crown since the XVIth century: the natural and moral history of the Indies.

Keywords: José Ignacio Lecuanda, Louis Thiébaud, Natural history, american ethnography, National Museum of Natural Sciences, Illustrated iconography.

I. Historia y características

En la colección estable del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid) se conserva un cuadro, fechado y firmado en Madrid en marzo de 1799 por José Ignacio Lecuanda y Louis Thiébaud, de enorme importancia histórica, artística y científica (Barras de Aragón 1912: 225-286, Del Pino y otros 2011 a, Del Pino y otros e.p.: 12-15). Viene titulado *Quadro de la Historia natural Civil y Geográfico del Reyno del Perú* (fig. 1) sobre un soporte de tela de una sola pieza, en formato apaisado que mide 331 por 118,5 centímetros. Está pintado al óleo en unas zonas y escrito a mano en otras, a pluma con tinta ferrogálica (Real Academia de Ciencias... 1932: 24. 24-25) sobre un lienzo previamente pintado en color blanco. Su marco espectacular, en talla dorada, está rematado en la parte superior por un copete con la corona real sobre dos leones entre volutas, un carcaj con flechas, vegetales y cuernos de la abundancia.¹ El conjunto ofrece una cosmovisión del *Reyno del Perú*, administrado por la Corona española como su virreinato más extenso (toda Sudamérica occidental). Era la época del rey Carlos IV de Borbón (1788-1808), del ministro Godoy (1793-1808), y del virrey D. Francisco Gil de Taboada Lemos y Villamarín (1790-1796), ilustre marino que llegaría a ministro, y presidente de la Junta de gobierno español durante la dominación francesa (negándose a poner a Godoy bajo el general Murat, y a reconocer a José I en 1808, que le respetó y rindió honores a su muerte en 1809).

El contenido informativo de esta obra ofrece también un gran interés narrativo, aunque sea encuadrable en la corriente de la iconográfica enciclopedista, de ideología ilustrada (Barras de Aragón 1912: 225-286, Peralta 2006: 139-158, Aguirre 2007: 389-397).



Figura 1. *Quadro de la Historia natural Civil y Geográfico del Reyno del Perú*. MNCN.CSIC.

¹ La bandera peruana actual incluye en su escudo el cuerno de la abundancia, símbolo de la famosa riqueza mineral derivada de este reino, antes y después de la conquista española. Formaría parte constitutiva del imaginario nacional, en el que se reflejaban «las preciosidades del Perú en los tres reinos naturales» (la vicuña, por el reino animal; el árbol de la quina, por el vegetal; y la cornucopia que derrama monedas de oro y plata, por el reino mineral): «Ley de creación del segundo Escudo de Armas de la Nación» Lima, 24 de febrero de 1825 ([www.rree.gob.pe/portal/...](http://www.rree.gob.pe/portal/)).

Presenta para ello 195 escenas y 381 figuras (Aguirre 2007: 389-397) con los siguientes apartados descriptivos: a) Geografía física con ayuda de mapas, señalando montañas, ríos, costas, y su toponimia; b) Historia, que incluye el periodo fundacional por los Incas, el del gobierno de España, con la moderna real hacienda y organización administrativa en intendencias, es decir desde la fundación del Imperio Inca hasta finales del siglo XVIII; c) Etnografía (Del Pino e.p.),² con sus pobladores, distinguiendo en una hilera en la parte superior del cuadro, treinta y dos representaciones, en forma de 16 parejas: a la izquierda las dieciséis naciones definidas como *civilizadas*, y a la derecha las otras dieciséis clasificadas como *salvajes* (fig. 2 a y b).



Figura 2 a y b. Naciones civilizadas y salvajes, representadas por figuras masculinas y femeninas, quizá por parejas. MNCN.CSIC.

² Hacemos alusión frecuente a textos en prensa (e.p.), que forman parte de un volumen monográfico sobre este cuadro preparado por varios autores, resultado de un ciclo de conferencias dictadas en mayo-junio del 2008 en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, bajo la dirección de F. del Pino-Díaz. Ver nota 24.

Las primeras son representadas por personajes vestidos (que son criollos e indígenas cristianizados), y las segundas desnudos o semidesnudos, pertenecientes a tribus indígenas de la selva ('montaña real'); d) Economía, con las producciones naturales agrícolas, incluidas plantas medicinales y de consumo habitual, y la referencia explícita a la producción geo-minera, en concreto a la mineralogía de plata y azogue –es decir mercurio– como fuente especial de riqueza de aquellas áreas. A este respecto es muy significativa la descripción de la mina de *Gualgayoc* (o *Chota*, provincia de Cajamarca) dibujada en lugar destacado: el centro del cuadro, justamente debajo del mapa del Virreinato. Véase lo que el autor nos ofrece al principio, en el que llama «Discurso Preliminar»:

«Para proceder con orden, hemos dividido nuestro Cuadro en tres partes. Comprende la 1ª la Geografía física que ocupa el Centro, presentando la tierra sin otro adorno que sus montañas, ríos y costas marítimas. En la 2ª se notan los varios establecimientos que han formado los hombres y las divisiones políticas en que han repartido el terreno, el número de sus habitantes, y el uso que hacen de las producciones naturales, e industriales para el giro del Comercio, y para acudir sus necesidades. La parte 3ª se consagra a la historia Natural».

Por todo ello, puede decirse que el cuadro es –al mismo tiempo– una pintura con una colección de imágenes de la mayor significación, un libro esquemático ('cuadro') lleno de informes valiosos, un museo de historia natural a la manera de los gabinetes de la Edad Moderna, y –en forma metafórica– un «cajón» bien ordenado que transporta a España toda esa información del Perú.³

La Historia Natural, representada por un amplio conjunto de fauna y flora (Barreiro e.p., Loring, inédito) marítima y terrestre de la región peruana, se plasma en escenas rectangulares de dimensiones semejantes (con leyendas respectivas, en la parte inferior) y un fondo de paisaje también bastante similar, con una línea de fondo de horizonte bajo. En toda la orla del cuadro se alinean representaciones de aves de plumaje colorido, en viñetas rematadas en un semicírculo azulado en su parte superior. Todo el conjunto constituye un interesantísimo documento/monumento para los estudios hispano-peruanos de Historia Natural (Borderías, inédito 2009).

Es una obra de doble, o incluso múltiple, autoría: por una parte el texto (de unas veintitrés mil palabras, abreviado de un conjunto mayor, publicado aparte)⁴ se debe al economista vasco Joseph Ygnacio de Lequanda Escarzaga (fig. 3); y la obra gráfica que ilustra la información textual, al pintor francés Louis Thiébaud, del que apenas nos constan datos, aunque se sabe que procedía una familia de grabadores que ilustraron libros franceses de historia natural (entre ellos, los de Buffon y Humboldt). José Ignacio de Lequanda facilitó a Louis Thiébaud, para su inclusión en el cuadro, diversas copias efectuadas por viajeros como el franciscano Girbal y el gobernador Requena, así como parte de los dibujos que Tadeo Haenke realizó para la Expedición Malaspina en su viaje por Tarma y Jauja en junio y julio de 1790 (Peralta, 2006: 156).

³ Propuesta de la Dra. Daniela Bleichmar e.p., que relaciona el cuadro con los envíos al Gabinete Real de Historia Natural y Artesanías (en cajas bien organizadas y tituladas, como las treinta enviadas por el obispo Martínez Compañón), o los traídos consigo por expediciones científicas como la de Malaspina.

⁴ *El Viagero universal*, 1795-1801 (sacados los primeros volúmenes de la enciclopedia francesa de Alexandre Laporte). El autor de la colección española era Pedro Estala (Presbítero), y gozaba de la protección del ministro Godoy. La serie dedicada al Perú sale a mitad de la colección y ocupa los tomos XX y XXI, ambos de 1798. A su vez, Lecuanda se ha inspirado para esta información peruana de artículos diversos publicados en el periódico limeño *Mercurio Peruano*, algunos firmados por él en los años precedentes (como los de la región de Trujillo).



Figura 3. Título del Cuadro del Perú y comienzo del texto firmado en Madrid en 1799 por José Ignacio Lequanda. MNCN.CSIC.

José Ignacio de Lequanda, cuyos estudios son de gran importancia para el conocimiento del virreinato del Perú (Lequanda 1792, 1793, 1794 a, 1794 b, Sofronio 1792, *apud* Peralta e. p.) era sobrino del famoso obispo de Trujillo (Perú) D. Baltasar Martínez Compañón y Bujanda (1735-1797), ilustrado navarro de gran cultura y autor de una famosa recopilación histórico-geográfica de su diócesis (Domínguez Bordona 1936, Martínez Compañón 1987-1991).⁵ También parece haber colaborado luego con Celestino Mutis en el estudio de la «Flora de Bogotá», cuando fue nombrado al final de su vida arzobispo de Santa Fe de Bogotá (1790-97), habiendo ordenado que se efectuaran trabajos arqueológicos en su arzobispado (Ballesteros Gaibrois 1936, Schaedel 1948, Oberem 1953, Cabello 2003, 2004, Pillsbury 2008, Trever 2011). Martínez Compañón fue de gran influencia para Lequanda, al igual que lo había sido antes Manuel Feijóo de Sosa (1718-1794), otro ilustrado trujillano, también investigador del Perú de su época y de la anterior a la conquista.⁶

Lequanda, íntimamente unido al movimiento ilustrado dentro del círculo peruano de intelectuales, se esforzaba por que las condiciones políticas y económicas del Virreinato fuesen las mejores posibles. En este contexto fue colaborador de su tío en el obispado de Trujillo, y empleado en la sección de las finanzas del virreinato, desempeñando luego además la función de asesor del virrey Gil de Taboada Lemos, cuya memoria de gobierno contribuyó a redactar en 1796. Este informe despertó el interés del gobierno metropolitano de Manuel Godoy, que agradeció su contenido en 1795 y, por comisión especial, ordenó se

⁵ Para los ejemplares conservados en Perú, y como visión general, consultar también P. Macera y otros, 1997. El título del cuadro ('Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú') recuerda mucho al que su tío ofreció al rey sobre Trujillo, una 'historia natural y moral' (según dice en cartas al virrey peruano Teodoro de Croix).

⁶ Feijóo había publicado en Madrid en 1763 su *Relación descriptiva de la ciudad y provincia de Trujillo del Perú*, en la imprenta madrileña del Consejo de Indias, y estableció con Lecuanda conexiones profesionales como director general de la real renta del tabaco. Ver V. Peralta e.p. En el libro trujillano se ofrece un mapa arqueológico, y se sabe del envío de una colección de huacos trujillanos, e incluso una momia, hoy conservada en el Museo de América. Cf. Mariano Cuesta, 1972.

plasmase en un cuadro magnífico para el despacho del ministro de Hacienda e Indias. Por esta razón, este cuadro está dedicado á la Suprema Secretaría de Real Hacienda de Indias⁷.

Con el cuadro se pretendía finalmente ofrecer un breve compendio del reino peruano, con ayuda de un texto abreviado, acompañado de imágenes cuidadosamente anotadas al pie. La razón del tratamiento iconográfico, a que se sometió en 1799 el informe textual original de Lecuanda tendía a llamar la atención del público europeo curioso hacia las peculiaridades del Nuevo Mundo. Como se dice en su ‘discurso preliminar’:

«[...] el objeto que nos hemos propuesto de reducir a breve suma para la utilidad común todas las noticias que pueden interesar a los curiosos... todo cuanto la naturaleza ofrece de extraño y admirable en la parte que se conoce con el nombre del Perú, y que hemos tenido proporción⁸ de examinar [... lo cual se cumplirá bien por medio de imágenes, ya que] la simple inspección de sus figuras dibujadas con la mayor exactitud, y presentadas con sus naturales colores, da ideas más exactas que las descripciones más prolijas, que son propias de los que se ciñen a tratar únicamente de este Ramo, con método científico».

Y el efecto perseguido se logra no solamente con las abundantes noticias curiosas ofrecidas sino con el orden y modo en que se exponen, pues se trata de un «campo imaginario» con dibujos que deben ir en un orden particular, y no meramente alineado como un texto.



Figura 4. Mapa geográfico peruano y debajo un panorama de la mina más rica del Perú, en pleno funcionamiento, ubicada en Trujillo. MNCN.CSIC.

Como se observa fácilmente, el centro del cuadro (fig. 4) lo forma el mapa geográfico peruano, marcado con colores y nombres oportunos para lograr ser visto de un golpe.

⁷ También es lógico que su información fuese a parar a este Ministerio, habida cuenta que tuvo diversos cargos de contable en relación a la hacienda peruana, y que en 1798 había sido nombrado «Contador mayor del Tribunal de cuentas de Lima» (Peralta e.p.).

⁸ = ocasión.

Inmediatamente debajo se halla un panorama de la mina más rica del Perú, ubicada en Trujillo y dibujada en pleno funcionamiento, donde el obispo hizo propuestas concretas de mejora en su explotación (algunas incómodas para los grandes propietarios). Alrededor de estos dos cuadros centrales se ubican los seres que pueblan el agua (6 grandes celdas); pero en el marco exterior de todo el cuadro (incluyendo partes grises, que son meramente texto) aparecen todos los pájaros peruanos (88 celdas), compartiendo el espacio con las plantas (fig. 5). También acompañan las plantas a cada uno de los cuadros contenidos en el interior, que se ocupan de los animales terrestres, precedidos por seres humanos de ambos sexos: en una fila sucesiva de ‘civilizados’ y ‘salvajes’, vestidos y desnudos (véase fig. 2 a y b) a ambos lados del letrero inicial del cuadro y de su discurso preliminar.



Figura 5. Pájaros peruanos, compartiendo el espacio con las plantas. MNCN.CSIC.

Debajo de las representaciones humanas se compendia el mundo animal que ofrece la naturaleza peruana, ordenado de arriba abajo y de derecha a izquierda, que vienen a su vez precedidos por diferentes figuras de simios (véase fig. 4). Alejados al máximo de los hombres, e intercalados entre los pájaros, se dibujan en los cuatro ángulos (véase fig. 5) los pocos animales inferiores que han merecido un espacio en este cuadro (al contrario que en la vida real, donde su variedad y número supera al conjunto de los demás): los insectos y serpientes. En total se han reunido para acompañar al texto 214 recuadros, cuya posición en el conjunto de imágenes indica por sí misma la posición en el rango de los seres naturales, presididos por los seres humanos.

II. Recorrido del cuadro

La época de redacción y pintura del cuadro coincide, en Europa, con la etapa final de la Revolución Francesa. El 9 de noviembre (18 Brumario) de ese año 1799 se produjo el golpe de estado de Napoleón Bonaparte, entrando violentamente en la Asamblea de Diputados para tomar el poder. Que el cuadro se firme en esas fechas es dato del mayor interés, indicándonos la persistencia de un mundo colonial ilustrado en los virreinos españoles de América (Gómez Cumpa 2006), cuando en Francia hacía tiempo que había entrado en crisis con la Revolución Francesa. España estaba todavía alejada de procesos revolucionarios, aunque se veía pronto afectada por la invasión napoleónica (Parra 2002, 2008, VV. AA. 2008).⁹ El mismo cambio súbito será percibido a lo largo de algunas expediciones ilustradas como la de Malaspina (1789-1794), dando lugar a un enfrentamiento entre su director y el primer ministro Godoy a su término, y a la suspensión de todo el proceso editorial de la misma. La invasión francesa de España que tiene lugar en 1808 interrumpirá brutalmente la vida nacional, y favorecerá la independencia sudamericana respecto de España, lo que no solo dará lugar a la dispersión de los fondos americanos reunidos (en algún caso, a la sustracción total) sino a la desaparición de la Secretaría de Hacienda e Indias, que solía encargarse de expediciones y colecciones americanas.

Por ir dirigido a la Suprema Secretaría de Real Hacienda de Indias, el cuadro pasó a integrarse en la colección del Ministerio de Hacienda (Barreiro 1992: 280), hasta finales del siglo XIX. En 1880, por donación del ministro y siendo Subsecretario de Hacienda don Antonio María Fabié, se trasladó al Museo de Ciencias Naturales, actual Museo Nacional de Ciencias Naturales. El traslado fue producto de las gestiones de Marcos Jiménez de la Espada, erudito historiador y naturalista, y de D. Miguel Colmeiro, entonces director del Museo de Ciencias Naturales (Barras de Aragón 1912: 225-286).¹⁰ Aquella guerra franco-española y la guerra civil del siglo XX han ocasionado que haya desaparecido buena parte de la documentación de ese ministerio, por lo que no hemos podido localizar todavía la que se relaciona con ese cuadro.

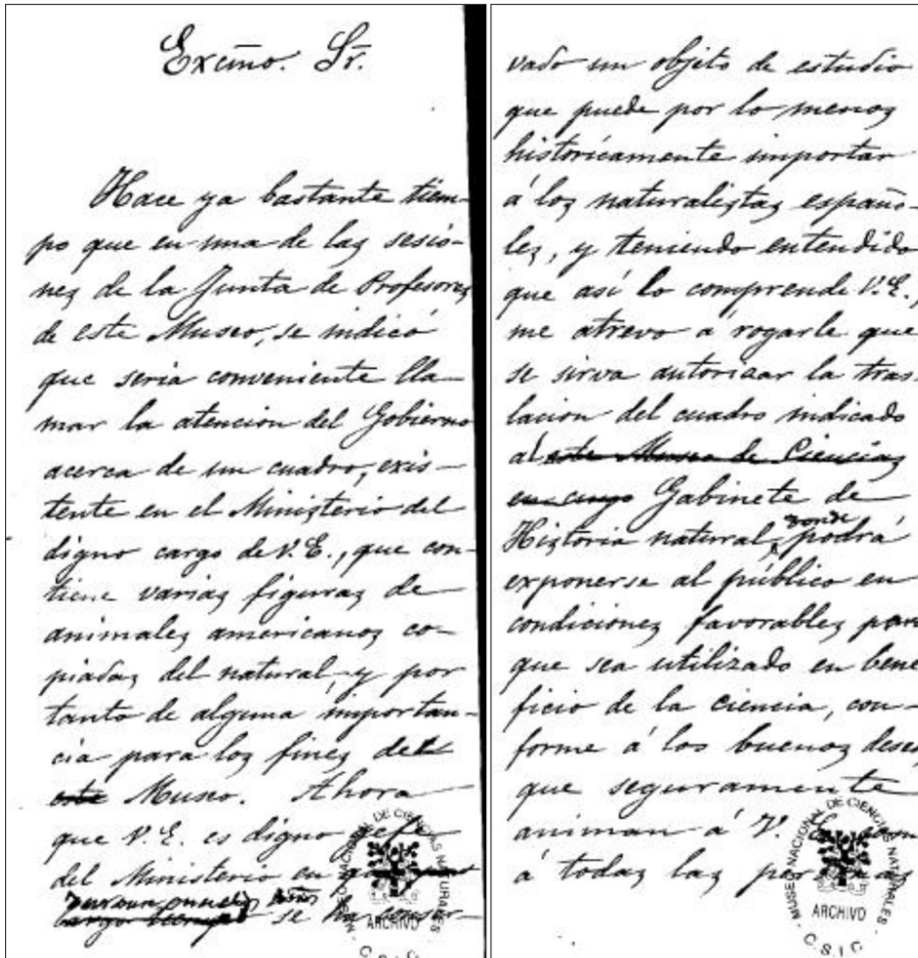
La poca información conservada sobre este traslado consta documentalmente en el archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (ACN0303/022) y muestra detalles importantes para fijar el proceso de su traslado oficial (figs. 6 y 7): en primer lugar, se solicitó el traslado del cuadro desde el Ministerio de Hacienda al Museo de Ciencias Naturales, en escrito fechado en Madrid el 13 de Abril de 1880, dirigido al Excmo. Sr. Ministro de Hacienda. Allí se expone la conveniencia del traslado de la obra, con argumentos defendidos hacía ya tiempo por la Junta de Profesores del Museo de Ciencias Naturales.

El Subsecretario de Hacienda responde inmediatamente con un escrito de 19 de abril, en el que afirma que, por Real Orden, S. M. el rey «se ha servido disponer la traslación del mencionado cuadro» al Museo de Ciencias Naturales. En otro escrito de 26 de mayo, el Ilmo. Sr. Director General de Instrucción Pública, Agricultura e Indias, don Manuel Rióz, informa de la Real Orden al Director del Museo de Ciencias Naturales. En escrito de 1 de junio dirigido al Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Hacienda, se informa sucesivamente al Director General de Instrucción Pública, al Rector de la Universidad Central –y por éste al Museo de Ciencias Naturales– de la Real Orden por la que se acuerda trasladar el cuadro al Museo de Ciencias Naturales desde el Ministerio de Hacienda, y se solicita la entrega de la

⁹ Debemos al historiador Parra mucho de la actual reivindicación del gobierno de Godoy, como protector de las artes y ciencias.

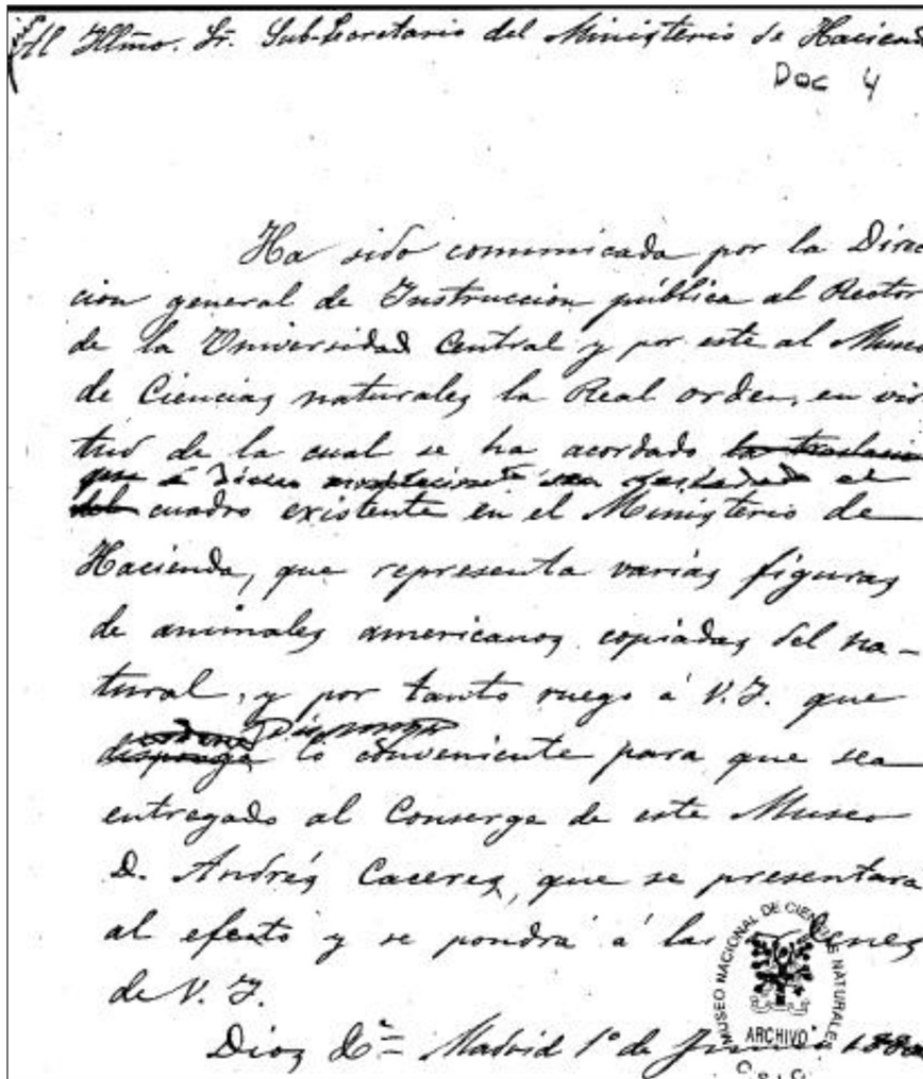
¹⁰ Sobre la personalidad y méritos de Jiménez de la Espada, ver López-Ocón y C. Pérez Montes 2000.

obra al conserje del Museo de Ciencias Naturales, D. Andrés Cáceres, para que se presente en el Ministerio de Hacienda y se ponga a las órdenes del Ilmo. Sr. Subsecretario para efectuar el traslado del cuadro.



Excelentísimo Señor,
 Hace ya bastante tiempo que en una de las sesiones de la Junta de Profesores de este Museo, se indicó que sería conveniente llamar la atención del Gobierno acerca de un cuadro, existente en el Ministerio del digno cargo de V. E., que contiene varias figuras de animales americanos copiadas del natural, y por tanto de alguna importancia para los fines del Museo. Ahora que V. E. es digno jefe del Ministerio en que (tachado 'por largo tiempo') durante muchos años se ha conser // vado un objeto de estudio que puede por lo menos históricamente importar a los naturalistas españoles, y teniendo entendido que así lo comprende V.E, me atrevo a rogarle que se sirva autorizar el traslado del cuadro indicado al (tachado 'a este Museo de Ciencias en cuyo') Gabinete de Historia Natural donde (sobrescrito) podrá exponerse al público en condiciones favorables para que sea utilizado en beneficio de la ciencia, conforme a los buenos deseos que seguramente animan a V.E como a todas las personas // verdaderamente ilustradas.
 Dios guarde...
 Madrid 13 Abril de 1880.

Figura 6. Información sobre el traslado del cuadro desde el Ministerio de Hacienda al Museo de Ciencias Naturales (AMNCN. CSIC: ACN0303/022).



Al Ilustrisimo Sr. Sub- secretario del Ministerio de Hacienda

Ha sido comunicada por la Dirección General de Instrucción Pública al Rector de la Universidad Central y por este al Museo de Ciencias Naturales la Real orden en virtud de la cual se ha acordado (tachado 'la traslación del') que ha dicho establecimiento sea trasladado el cuadro existente en el Ministerio de Hacienda que representa varias figuras de animales americanos copiadas del natural, y por tanto ruego a V. I. que (tachado 'acuerde') disponga lo conveniente para que sea entregado al conserje de este museo D. Andrés Cáceres, que se presentará al efecto y se pondrá a las órdenes de V.I.

Dios Guarde...Madrid 1 de Junio de 1880

Figura 7. Información sobre el traslado del cuadro desde el Ministerio de Hacienda al Museo de Ciencias Naturales (AMNCN. CSIC: ACN0303/022).

La obra se instalará en la sala de conferencias del Museo de Ciencias Naturales (Barras de Aragón 1912: 225), nuevo nombre del *Real Gabinete de Historia Natural* fundado por Carlos III, situado en el segundo piso del que fue el antiguo palacio de don Francisco Miguel de Goyeneche, conde de Saceda y marqués de Belzunce¹¹. En la primera planta estaba ubicada la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que en la actualidad ocupa todo el edificio (Villena *et al.* 2009). A comienzos del siglo XX fue trasladado a su actual ubicación el Museo Nacional de Ciencias Naturales, en el «Palacio de Exposiciones de las Artes y la Industria», construido en 1887. Su nuevo director don Ignacio Bolívar Urrutia (1901-1936) encargó en 1912 a don Francisco de las Barras de Aragón la descripción del cuadro, para dar cuenta a la Real Sociedad de Historia Natural. Barras de Aragón, ayudado en la comprobación ortográfica y de abreviaturas por su alumno don Eduardo Balguerías y Quesada (Barras de Aragón 1912: 225), publicó los resultados en lo que fue el primer artículo sistemático sobre el cuadro (en el que se incluyen, además, tres fotografías del mismo).

En 1929 formó parte el cuadro de la *Exposición Retrospectiva de Historia Natural* en el antiguo Invernadero del Real Jardín Botánico, inaugurada el 1 de julio (fig. 8), por iniciativa de la Comisión de Estudios Retrospectivos de Historia Natural. Este fue el primero de los actos con que comenzó la misión que le encomendó la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, para examinar lo que se conservaba de las expediciones científicas españolas de los últimos siglos (Real Academia de Ciencias... 1932: III, 24: 24, 25 figs.: 48 y 65, Candel 1932: 48, *Investigación y Progreso* 1932: 52-53, Azorín 1932: 68).



Figura 8. El *Quadro Perú* MNCN en la Exposición Retrospectiva de Historia Natural celebrada en el Real Jardín Botánico de Madrid, en julio de 1929 (AMNCN.CSIC).

¹¹ Obra del arquitecto José Benito de Churriguera, reformada por Diego de Villanueva en la calle de Alcalá, n.º 13, de Madrid, junto al entonces recién construido edificio de La Aduana, actual sede del Ministerio de Hacienda en la calle Alcalá 11.

Esta obra, restaurada en 2005 por Rocío Bruquetas Galán, del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), ha sido también objeto de otras investigaciones, como las plasmadas en el ciclo de conferencias que se celebró en Madrid –en el Museo Nacional de Ciencias Naturales y en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC– en mayo y junio de 2008¹². En la actualidad, la obra se continúa investigando en profundidad, por un equipo interdisciplinar del Museo Nacional de Ciencias Naturales y del CSIC. En este contexto ha sido protagonista de unas recientes Jornadas Internacionales en Lima, en junio de 2011 (Del Pino y otros e.p.)¹³.

III. Valoración académica del cuadro

Esta obra merece una valoración máxima como documento derivado de la Ilustración española, siendo de relevancia múltiple (en especial histórico-geográfica, económica y etnográfica). Además es asimismo relevante en su valoración técnica, por su preparación y los pigmentos de primera calidad usados, tal vez por ser Perú proveedor de pigmentos de la Península. El cuadro es también una muestra de la importancia excepcional que tenía el virreinato del Perú para la Corona y los encontrados intereses españoles, y un ejemplo esencial del arte virreinal. Su estilo se singulariza en el contexto de una cierta influencia indígena, por la simplicidad de las formas y el cromatismo (Nieto Alcaide, Cámara 1989, García Sáiz 1998). Este arte representaría el mundo virreinal americano desde el siglo XVI a finales del siglo XVIII (VV. AA. 1999), alcanzando cotas de gran significación en el virreinato del Perú (Bernal et al. 1989, Estabridis 1989, Benavente 1995), siendo exponente destacado de las representaciones etnográficas en ese territorio (Estenssoro 1999: 66-107, Majluf 1999, Romero de Tejada 1999: 17-48, 2004, Wuffarden 1999: 48-65, Del Pino 2004).

Para nosotros tiene una identidad científica específica, aunque haya sido poco estudiada hasta ahora (le dedicamos un simposio en el XXI Congreso Internacional de Historia de la Ciencia, de México, en julio de 2001) (López Ocón y otros 2001). A partir del propio título del cuadro peruano (*historia natural, civil y geográfica*) y de las temáticas combinadas que involucra, debemos darle este nombre con un cierto enfoque enciclopédico, característico de la antigua corriente conocida como *Historia Natural y Moral*. Aunque la obra homónima de Acosta (1590), por ser la primera que porta ese título histórico bi-nominal en el campo indiano, podía explicar gran parte de las características de la escuela, sólo es una parte inicial de la cadena pluridisciplinar en que se engarza.¹⁴ El universo de la escritura e iconografía indiana es obviamente mucho mayor (antes y, sobre todo, después de él) y, a pesar de la influencia tan notable que tuvo este modelo americano fuera del escenario peruano original, de ninguna manera puede considerarse explicado por este precedente de tipo personal, ni siquiera grupal (es decir, por la obra de Acosta y sus muchos seguidores).

Diversos humanistas del siglo XVI se interesaron en varios de los elementos naturales (relacionados con el agua, el viento, la tierra y el aire; y sus compuestos, minerales, plantas y animales), como una introducción al estudio de las sociedades americanas. En el caso del P. Acosta, y en general de la Compañía de Jesús (autora colectiva de unas famosas ‘cartas

¹² Se anunciaron bajo la coordinación de Fermín del Pino-Díaz, con el título general de *El «Quadro del Perú» (1799), una joya ilustrada del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Entre la ciencia y el arte, entre textos e imágenes*. En la actualidad se halla en prensa, en una editorial limeña.

¹³ Biblioteca Nacional de Lima, 2011b.

¹⁴ Uno de nosotros es conocido por su atención a la obra del P. Acosta (*Historia Natural y Moral de las Indias*, Sevilla, 1590), que ha editado recientemente (Del Pino-Díaz, 2008).

edificantes y curiosas', a partir de informes misioneros de tierras lejanas), esta introducción naturalista era usada originalmente para que el lector se aficionase al contenido de las obras misionales en que iba introducido, algo así como para darle un 'sabor agradable' a la lectura conjunta.¹⁵ Cada uno de los datos de que dispone Acosta sobre las sociedades americanas los intercala en respectivos capítulos naturales a medida que trata del 'uso' de ese elemento natural (sobre pesca en el caso del agua fluvial, sobre formas de pan en el apartado de las plantas, etc.), pero reserva a las sociedades americanas más desarrolladas (de México y Perú) los capítulos finales o 'segunda parte', a la que llama «historia moral» en sentido aristotélico: porque se trata de un animal *moral*, de costumbres llevadas a cabo dentro del «libre arbitrio». Sólo tienen nivel 'moral' los humanos (especialmente los civilizados), porque sólo ellos son libres de no hacer lo que les mandan sus instintos.

La obra de Acosta no era independiente de su propia orden jesuita ni de la administración española contemporánea, interesada en una recogida oficial de datos que dieron lugar a una amplia producción regional monográfica ('Relaciones topográficas'), lo que le aproxima tipológicamente a muchos proyectos de información sistemática y enciclopédica emprendidos posteriormente con la Ilustración y el siglo XIX. No es el momento de recorrer con detalle la conexión histórica precisa que hay entre el tratado de Acosta y las Relaciones Geográficas de 1577 promovidas oficialmente por la Corona española desde el Consejo de Indias, pero una simple constatación temporal las acerca íntimamente: la primera redacción de su *Historia natural* es contemporánea justamente de la repetición en 1582 del cuestionario de 1577 por los obispos de los virreinos de Perú y Nueva España con los que se hallará en íntimo y prolongado contacto durante el III Concilio Limense (1582-1583)¹⁶. La otra influencia que se puede establecer claramente sobre la historia de Acosta es la de la propia Compañía, que pide a sus misioneros desplazados en tierras lejanas le informen puntualmente de esas tierras, de los hombres y del éxito de su misión: son las famosas «cartas anuas», de las cuales es conocido redactor en España Acosta, desde muy joven, y luego desde el Perú como preposición provincial.

En ambos casos –secular o eclesiástico– el origen de esta información histórico-científica es la iniciativa metropolitana (Madrid o Roma), no la local o individual. Ahora bien, su repetido surgimiento en proyectos de información monográfica, pensados desde las metrópolis para ser aplicados en forma generalizada y articulada (tanto en el ámbito geográfico como temático), no impidió a este modelo descriptivo producir consecuencias comparativas. Al contrario, disponer al mismo tiempo y en poco plazo de informes de muchas regiones y de varios niveles temáticos (minerales, plantas, hombres...) es la ocasión providencial de elaborar esquemas interpretativos sobre los orígenes de los fenómenos bajo estudio y sus caracteres geográficos; al mismo tiempo, es la ocasión de hacer reflexiones funcionales sobre las conexiones entre ellos (por ejemplo, que las tierras muy cálidas y desérticas engendran minas preciosas, pero que no engendran civilizaciones; que América producía tubérculos para todo el mundo, tanto en tierras cálidas como frías; o que tierras tropicales eran frías también, debidas a la altura). De ahí que no sea anómalo que a estas

¹⁵ Como se sabe, los dos libros primeros de la obra de Acosta fueron redactados primero en latín para preceder a su tratado misional de 1588 (*De procuranda Indorum salute*): cuando Acosta le envió al P. General jesuita su informe geográfico *De Natura Novi Orbis* en 1582, como complemento del tratado misional, le dice que «servirá de salsa para algunos gustos» (Mateos, 1954: XXXVII). En 1590 el informe naturalista de Acosta se dobla de tamaño (4 libros) y acompaña a una segunda parte etnográfica (3 libros), adquiriendo autonomía y lógica propias (*Historia natural y moral de las Indias*).

¹⁶ Como se ha dicho en nota anterior, los dos primeros libros, originalmente redactados en latín como *De Natura Novi Orbis* proceden de 1582, y son redactados *ex professo* para prologar su tratado misional, original de 1577. Ambos salieron publicados juntos en Salamanca, 1588, por Guillermo Foquel, y tendrían otras ediciones posteriores europeas.

monografías le acompañe una filosofía evolucionista y funcionalista (por la 'ratio' teleológica que le define, estando cada ser inferior al servicio del superior: todo al servicio del hombre), de pretensiones generalizantes (Del Pino-Díaz 1978). Como muestra de ese tono racional, véanse dos breves muestras en la manera como Acosta 'razona' la interrelación entre los seres naturales mismos (minerales, plantas y animales), y cómo luego proyecta esa lógica al orden humano. tomamos el primer ejemplo de la introducción al libro IV:

«Y así como los metales son como plantas ocultas de la tierra, así también podemos decir que las plantas son como animales fijos en un lugar cuya vida se gobierna del alimento que la naturaleza les provee en su propio nacimiento. Mas los animales exceden a las plantas, que como tienen ser más perfecto tienen necesidad de alimento también más perfecto: y para buscarle les dio la naturaleza movimiento, y para conocerle y descubrirle, sentido. De suerte que la tierra estéril y ruda es como materia y alimento de los metales, la tierra fértil y de más sazón es materia y alimento de plantas, las mismas plantas son alimento de animales, y las plantas y animales alimento de los hombres: sirviendo siempre la naturaleza inferior para sustento de la superior, y la menos perfecta subordinándose a la más perfecta» (Acosta, 2008, IV, cap.1).

Una vez establecida esta conexión interna entre los diversos seres naturales, en los tres libros siguientes, se ocupa de las sociedades humanas del nuevo Mundo, que también ve conectadas entre sí, históricamente, a pesar de sus diferencias culturales:

«Cuanto yo he podido comprender, los primeros moradores de estas Indias fueron de este género [el tercero de los antes citados, o totalmente bárbaro], como lo son hoy día gran parte de los Brasiles y los Chiriguanás, y Chunchos y Yscayingas y Pilcozones, y la mayor parte de los Floridos, y en la Nueva España todos los Chichimecos. De este género, por industria y saber de algunos principales de ellos, se hizo el otro gobierno de comunidades y behetrías, donde hay alguna más orden y asiento, como son hoy día los de Arauco y Tucapel en Chile, y lo eran en el Nuevo Reino de Granada los Moscas, y en la Nueva España algunos Otomites; y en todos los tales se halla menos fiereza y más razón. De este género, por la valentía y saber de algunos excelentes hombres, resultó el otro gobierno más poderoso y pródigo de reino y monarquía, que hallamos en Méjico y en el Perú, porque los Ingas sujetaron toda aquella tierra, y pusieron sus leyes y gobierno» (libro VI, cap. 19).

Esta filosofía evolutiva y de tono universalizante está presente en una gran parte de estas monografías, incluso de las más aparentemente inocentes y locales. Se trata efectivamente de monografías descriptivas, generalmente producidas sobre el terreno, que contienen una referencia sistemática y jerarquizada a las sociedades humanas de una región, pero donde éstas son estudiadas como parte final de un estudio enciclopédico de la misma, coronando el edificio (geografía, minerales, plantas y animales). También aquí en el cuadro peruano están presentes los hombres del reino peruano, y son ubicados en una posición relevante, en la parte superior (por encima de los simios, o mamíferos superiores), pero ocupan una porción pequeña del cuadro y del texto adjunto.

No está reñida la curiosidad por los especímenes locales con el contexto global en que se engendran los cuestionarios: el espíritu que caracteriza estos tratados es incluso clara-

mente apologético, insistiendo muchas veces en que la región considerada posee ejemplares únicos en un campo natural dado (minerales, plantas, animales...). Tampoco, por ello mismo, este origen metropolitano y comparado está reñido con la participación de intelectuales criollos en tales monografías. Muchos de los autores conocidos de textos de «historia natural y moral» eran ‘hijos de la tierra’ (así, gran parte de los jesuitas barrocos e ilustrados, o los colaboradores americanos de expediciones científicas europeas). O eran también viajeros europeos muy jóvenes, radicados luego largo tiempo como residentes (Oviedo, Cieza, Cobo, Durán y otros en el siglo XVI; Vicente Cervantes, Fausto Elhuyar, Tadeo Haenke, etc. en el siglo XIX), que adoptan en sus obras históricas un indudable estilo apologético, de naturaleza asimilable a lo criollo. Puede que otro elemento del atractivo que este género y obra tuvo entre criollos –además del propio apologético– es su aparente sencillez y empirismo. Ya los propios cuestionarios oficiales procedentes de la metrópoli europea aconsejaban sencillez en las respuestas obtenidas, y este carácter popular se conserva aparentemente en unos textos que sólo pretenden ser descriptivos, y a veces huir incluso de teorizaciones (caso claro de López de Velasco o del propio Lecuanda). Pero esta ausencia teórica no pasa de ser una apariencia, como hemos sugerido al señalar las frecuentes derivaciones comparatistas y funcionalistas que le caracterizan.

El modelo de «historia natural y moral» da lugar, aparte de su producción textual, a proyectos iconográficos ligados a la ciencia. Me refiero a los Museos o Gabinetes de historia natural, que conllevaban originariamente salas etnográficas (Madrid, París, y otras ciudades europeas). Nada extraño es que un espíritu jerárquico y evolucionista presida el orden de diferentes salas (minerales, plantas, animales y hombres) y sus ‘decoraciones’, e incluso era esto frecuente desde las barrocas ‘cámaras de curiosidades’. A su vez, el campo editorial y artístico conlleva multitud de proyectos en que se ‘ensamblan’ –como formando un todo con sentido– los productos naturales (galerías de cuadros de paisajes, con pretensiones de construcción nacional: bodegones, cuadros de mestizaje, exaltaciones románticas nacionales, pintura regionalista...).

Lo que nos ofrece este modelo descriptivo enciclopédico (dentro del cual cabe una etnografía ortodoxa, en términos de jerarquía creciente ubicada entre la historia de los animales superiores del Nuevo Mundo y la de la llegada occidental) es todo un cuadro global de la naturaleza y la sociedad concreta, que atribuye a cada tema un lugar apropiado, susceptible de un análisis ‘racionalista’ (ritos, sacrificios, dioses...). A su vez nos permite por un lado reflexiones orgánicas que favorecen la comparación sistemática entre los seres específicos de un lugar y los de otros lugares, dentro de una filosofía del ser jerárquica y evolucionista, y por otro lado de ofrecer descripciones detalladas (acompañadas a veces incluso de gráficos).

Acosta es un claro precedente de la ‘disputa del Nuevo Mundo’, al llamar ‘estúpidos’ frecuentemente a los reiterados prejuicios europocéntricos contra el Nuevo Mundo, tanto en el campo natural (clima, plantas, animales, productos) como en el cultural: sistemas de escritura, técnicas agrícolas o arquitectónicas, formas de gobierno y ritos, etc. Gran parte de este mismo espíritu observamos en el texto del economista vasco Lecuanda, e incluso de su tío el obispo Compañón, que quizá ponen más énfasis en las excelencias civilizadas de los incas que en sus precedentes:

«Cuanto se ha dicho hasta aquí en orden a la famosa cuestión de los primeros pobladores del nuevo continente [...] estriba en sistemas aéreos, por meras conjeturas. El libro augusto de los Incas, que era compuesto de cordones con nudos a que llamaron *quipos*, ha dado alguna luz para saber que Manco Capac –el más sagaz y astuto entre los de su nación– fundó la ciudad del Cuzco en

el año de 1043 de la era cristiana, eligiéndola para su corte y señalando por insignia de la dignidad soberana la borla roja... Redujo sus pueblos a vida sociable, los instruyó en la agricultura y otras artes; hízoles creer que era hijo del Sol, y le edificó Yupac-Yupanqui un magnifico templo, obligándolos a darle adoración. Estableció por baza fundamental de su imperio el asiduo y constante trabajo de sus vasallos, y que los frutos de sus cosechas se distribuyesen en tres partes: una era para su patrimonio real, otra consagraban al culto de su deidad, y la tercera quedaba al labrador. De modo que, unidas estas y otras sabias leyes al premio del verdadero mérito y recta administración de justicia, eran la felicidad de esta nación»¹⁷.

IV. Precedentes inmediatos del cuadro

No costaría mucho trazar la relación histórica entre Acosta y Lecuanda, ni tampoco con su tío: a pesar de la distancia temporal que los separa, y del enfrentamiento obligado entre jesuitas e ilustrados tardíos, es un hecho que son perfectos continuadores uno de otro. El convictorio carolino ilustrado sucede a los colegios jesuitas de San Pablo y de San Martín, en que dio clases el P. Acosta. El obispo Compañón se ocupó del cuarto concilio limense como Acosta del tercero (el más famoso de todos), fundó instituciones pedagógicas como su antecesor jesuita (Colegio de San Martín, en que se educa Feijóo de Sosa), recorrió el país aprendiendo sus secretos naturales y proponiendo soluciones económicas (incluso para los asuntos mineros): todo exactamente como Acosta dos siglos antes.

La comparación entre el obispo Compañón y el jesuita Acosta se sostiene también en otras claves biográficas peruanas: ambos son visitantes detenidos del virreinato peruano, ambos autores de informes relevantes y de memorias económicas y naturales a las autoridades virreinales, que fueron enviadas y dedicadas personalmente al rey o a su familia. Estoy seguro que el obispo Compañón lo tendría como lectura de cabecera, aunque no lo cite (se conoce que buscó los textos del médico sevillano Monardes, y del jesuita del siglo XVII Atanasio Kircher).¹⁸ Ambos adoptan el título de 'historias naturales y morales' para su proyecto informativo final. Pero, sobre todo, al igual que su pariente Lecuanda, ambos elaboran un informe compuesto de dos partes claras, que distingue sus escritos como pertenecientes al mismo género, la historia natural y moral. Una historia que comienza en los minerales, sigue por las plantas y se corona por los animales y el hombre, pretendiendo concluir en una serie de propuestas prácticas de gobierno.

Este doble nombre inicial (natural y moral) tendría el valor de ser un género de escrito muy imitado a partir de entonces: no solamente por obra de misioneros sino también de viajeros y naturalistas humanistas e ilustrados hasta principios del siglo XIX. Más tarde sería alterado con otros nombres equivalentes (*historia física o natural; historia moral o civil o política; historia geográfica, topográfica o corográfica*). El título puesto al cuadro peruano que estamos estudiando pertenece claramente a esta antigua tradición binomial (*Historia natural, civil y geográfica*), y de hecho remeda el usado pocos años antes por otros escritores jesuitas como Bernabé Cobo para Perú o José Alcina para Filipinas, prolongados por ellos mismos luego de su destierro de la monarquía hispánica (para describir el Orinoco por

¹⁷ Lecuanda, 1799, cap. «Fundación del Imperio de los Incas, y su conquista».

¹⁸ Debo el dato a Luz Martínez Santamaría, sacado de documentación colombiana publicada.

el jesuita Gumilla y el padre italiano Gilij, el México antiguo por Clavijero, o para el antiguo Chile por parte de los padres exilados Molina y Vidaurre). Algunos de ellos fueron animados a traducir luego sus obras al español por el mismo patrono, el Duque de Alcudía, para servir del mismo modo la tradición cultural moderna.

Aunque merezca un espacio mayor que la simple mención, tal vez debe decirse también ahora –de modo breve– que este modelo naturalista de la historia moral, arbitrado por letrados humanistas y misioneros, será empleado masivamente por los viajeros ilustrados naturalistas, muchos de los cuales redactan una historia moral al lado de la natural (Hans Sloane, Linneo, Humboldt, Darwin...). De todos los cuales sólo cabe hoy destacar la obra humboldtiana, tanto por lo que tiene de modélica su empresa (financiada por él mismo, realizada a la luz de toda Europa sin secretos y finalmente editada también por él mismo con todo lujo y publicidad), como también por el apoyo generoso recibido de la Corona española y de los diferentes gremios hispanos consultados (autoridades políticas, misioneros, botánicos, oficiales de marina, ingenieros...). El autor no era sólo un escritor experimentado, paradigma del viajero ilustrado y buen observador sino también un lector obsesivo, que supo reconocer el precedente de otros: en concreto de los cronistas indios, y en particular del P. Acosta. Y ello ocurrió precisamente por esta concepción globalizante que compartían ambos (ubicando la historia moral dentro de la natural y geográfica), que le permitió llamarle reiteradamente su ‘precursor’ como teórico de la física del globo (en *Cosmos* sobre todo, y antes en su *Examen critique de l'histoire de la Géographie*)¹⁹.

En este recorrido extra peruano hay que decir que participaron también peruanos como Bernabé Cobo (seguidor estrecho del P. Acosta, pero no conocido hasta el siglo XIX, parcialmente por el botánico Cabanilles y del todo por el naturalista Jiménez de la Espada). Espada quiso contrapesar la autoridad indudable del inca Garcilaso (no interesado del todo en historias naturales, pero sí en la exaltación jesuita de los incas), respetado en ello por el propio jesuita Cobo. Habría que ver detenidamente las lecturas internas que unos hicieron de los otros, y lo que tomaron realmente, aparte las citas, cosa que no es éste el lugar y ocasión. Otro seguidor estrecho de esta escuela de historias naturales y morales como el peruano Llano y Zapata emplea el modelo de Acosta, pero lo acompaña en cierto sentido de cosas propias: de un énfasis en las cosas notables en la línea maravillosa de su ideal León Pinelo, y en numerosas notas comentando su propia opinión.²⁰ Un huella de su formación jesuita y escolástica, pero también del carácter autodidacta y replicante de su tipo de escritura.

No hay mucho tiempo de extenderme en este apartado, pero debemos decir dos palabras del economista José Ignacio Lecuanda, pariente del obispo de Trujillo Martínez Compañón. Fue también por sus propios méritos un hombre eminente, miembro de la Sociedad de Amantes del País, editando por ello varios ensayos dentro de su órgano de expresión el *Mercurio Peruano*, y colaborando como Acosta con las autoridades peruanas y españolas. Llegó a ser asesor estrecho del virrey Gil de Taboada y Lemos, como su compañero del *Mercurio* Hipólito Unanue, llegó a tratar a los miembros de la expedición Malaspina (como Tadeo Haenke y Felipe Bauzá, de quienes toma datos y dibujos), y termina en la Península colaborando con el privado real Manuel Godoy, que *¿acepta sus estudios peruanos*

¹⁹ Para esta relación de Acosta con Humboldt ver *passim* el simposio de 2001 dedicado al tema de las historias naturales y morales, en particular el texto de Sandra Rebok. Por mi parte, abordé en 1999 su relación con la historia colonial de la ciencia española. Y más recientemente analicé a Humboldt como lector de crónicas de Indias (Del Pino-Díaz, e. p.)

²⁰ Ver las dos ediciones de Llano Zapata por V.Peralta, y V. Peralta *et alii*.

al Rey?, le manda recorrer los gabinetes de historia natural de Madrid y París, y componer un magnífico cuadro ilustrado, que compite con los dibujos del obispo de Trujillo, y es también donado al rey, por medio de la Secretaria de Marina e Indias.

La huella de Acosta, e incluso de la estela humboldtiana se nota más en Lecuanda que en el mismo Unanue, tan sensible a los argumentos climatológicos, pero tan poco simpatizante del mundo indiano. Se podría terminar diciendo que el espíritu 'humanista' del jesuita temprano sigue más intacta en Lecuanda que en Unánue, quizá por sus orígenes peninsulares o su propio espíritu crítico. Éste es un tema a descifrar con más paciencia en estos momentos conmemorativos de la gesta independentista, que habrá que plantear con el mismo espíritu crítico con que hicimos la efemérides del 92.

Agradecimientos

Beatriz Muñoz, Manuel Parejo y Noelia Cejuela del AMNCN. CSIC.

Bibliografía

ACOSTA, Josef de (2008): *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid, CSIC, colección De acá y de allá. Fuentes etnográficas, n.º 2.

AGUIRRE, Emiliano (2007): «Enciclopedia y museo mural del Perú en el siglo XVIII». *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, vol. 101, n.º 2: 389-397.

AZORÍN, José Martínez Ruiz (1932): «Una exposición ignorada» (originalmente en *La Prensa*, de Buenos Aires el 26 de enero de 1930). *Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, págs. 64-72.

BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel (1936): «Un manuscrito colonial del siglo XVIII: su interés etnográfico». *Journal de la Société des Américanistes*. Nouvelle série, t. XXVII (fasc. 1):145-173, 2 h. de láminas.

BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las (1912): «Una historia del Perú contenida en un cuadro al óleo de 1799». *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, mayo, Madrid: 225-286.

BARREIRO, Agustín J. (1992): *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1935)*. Editorial Doce Calles. Aranjuez

BARREIRO, Josefina (e.p.): «El Quadro del Perú y las colecciones americanas del Museo». En Del Pino-Díaz y otros (e.p.).

BENAVENTE, Teófilo (1995): *Pintores cusqueños de la colonia*. Cuzco. Municipalidad del Qosqo.

BERNALES, Jorge y otros (1989): *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ (2011): *El Quadro de Historia del Perú (Madrid, 1799), al fin en Perú*, Lima, Auditorio Mario Vargas Llosa (15-16 de junio).

BLEICHMAR, Daniela (e.p.): «Imágenes viajeras del Perú (1799): La cultura visual y la historia natural ilustrada». En Del Pino-Díaz y otros (e.p.)

BORDERÍAS, Rita (inédito): *Quadro de Historia natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú. Una visión desde la Historia del Arte*. Trabajo de Investigación de doctorado para la suficiencia investigadora, Departamento de Arte II, Universidad Complutense de Madrid (Diploma de Estudios Avanzados). Mayo 2009.

CABELLO CARRO, Paz (2003): «Pervivencias funerarias prehispánicas en época colonial, en Trujillo del Perú. Nueva interpretación de los dibujos arqueológicos de Martínez Compañón». *Anales del Museo de América*, 11: 9-5.

_____(2004): «Mestizaje y ritos funerarios en Trujillo, Perú, según las antiguas colecciones reales españolas». *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Fundación Santillana. Sociedad estatal para la acción cultural en el exterior. Madrid: 85-101.

CANDEL, R. (1932): «Exposición retrospectiva de Historia natural». *Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*: 47-50.

CUESTA DOMINGO, Mariano (1972): «El sistema militarista de los Mochicas». *Revista Española de Antropología Americana*, 7 (2): 269-307.

DEL PINO-DÍAZ, Fermín (1978): «Contribución del Padre Acosta a la constitución de la Etnología. Su evolucionismo». *Revista de Indias*, vol. XXXVIII: 153-154: 507-46. Madrid.

___(1999): «Alejandro de Humboldt y la polémica de la ciencia española». *Cuadernos Hispanoamericanos*, abril, n.º 586: 35-43.

___(2001): «Los contornos de un género científico: la historia natural y moral de las Indias». En L. López-Ocón y otros (eds.): 123-134.

___(2004): «Historia natural y razas humanas en los «cuadros de castas» hispano-americanos». En PILAR ROMERO DE TEJADA (coord.). *Frutas y castas ilustradas*. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes: 45-66.

___(2008): Edición crítica de Josef de ACOSTA.

___(2012a, e.p.): «Naturaleza y hombre americano en la ciencia ilustrada». En Del Pino-Díaz y otros (e.p. 2012).

___(2012b, e.p.): «Alexander von Humboldt: Travel Writer and Reader» In Lubrich, Oliver and Kristine Knoop, eds. *Cumaná 1799. Travels between Europe and the Americas*, Ed. by Christine Knoop and Oliver Lubrich, Ed. Aisthesis (Bielefeld, Alemania).

DEL PINO-DÍAZ, Fermín, GONZÁLEZ-ALCALDE, Julio; PERALTA, Víctor; BARREIRO, Josefina; BRUQUETAS, Rocío; y BORDERÍAS, Rita (2011a): «El Cuadro del Perú del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Un testimonio único para el conocimiento del Virreinato en el siglo XVIII». *Madrid Histórico*, 31, enero/febrero: 12-15.

___(2011b): «El Cuadro del Perú del Museo Nacional de Ciencias Naturales en Lima (Perú)». *Madrid Histórico*, 35, septiembre/octubre: 2.

___y OTROS (e.p.): *Entre la ciencia y el arte, entre textos e imágenes. El «Cuadro del Perú» (1799), una joya ilustrada del Museo Nacional de Ciencias Naturales*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Universidad Agraria del Perú.

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1936): *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII. Dibujos y acuarelas que mandó hacer el obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón*. Madrid.

El Viagero universal o noticia del mundo antiguo y nuevo, obra recopilada de los mejores viajeros, traducida al castellano y corregido el original e ilustrado con notas por D.P.E.P... [Pedro Estala, Presbítero], Madrid, 43 vols., 1795-1801.

ESTABRIDIS, Ricardo (1989): *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

ESTENSSORO, Juan Carlos (1999): «Los colores de la plebe. Razón y mestizaje en el Perú colonial». En Natalia MAJLUF (ed.): *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat*. Lima. Museo de Arte de Lima: 67-107.

FEYJOO DE SOSA, Miguel (1763): *Relación descriptiva de la ciudad y provincia de Trujillo del Perú, con noticias exactas de su estado político según la Real Orden dirigida al Excelentísimo Señor Virrey Conde de Superunda, Imprenta del Real y Supremo Consejo*

de Indias, Madrid (Edic. Facsimilar del Fondo del Libro, Banco Industrial del Perú. 1984 Lima).

GARCÍA SÁIZ, M.^a Concepción (1998): «La interpretación de los modelos europeos en las artes de tradición indígena». *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Argentaria: Visor, D.L. Colección Debates sobre Arte.

GÓMEZ CUMPA, José W. (2006): «Trujillo del Perú: Una visión ilustrada de la sociedad regional en el norte del Perú (siglos XVI-XVIII)». <http://www.monografias.com/trabajos36/trujillo-peru/trujillo-peru.shtml>

INVESTIGACIÓN Y PROGRESO, Revista mensual, 1 de octubre de 1929 (1932): «La exposición retrospectiva de Historia Natural en Madrid». *Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*: 51-54.

LEQUANDA, José Ignacio de (1992): ver Sofronio.

___(1793): «Descripción geográfica del partido de Piura, perteneciente a la Intendencia de Truxillo». *Mercurio Peruano*, tomo VIII.

___(1794 a): «Descripción del partido de Saña o Lambayeque». *Mercurio Peruano*, tomo IX.

___(1794 b): «Descripción geográfica del partido de Caxamarca en la Intendencia de Truxillo». *Mercurio Peruano*, tomo X. OCÓN.

___(1799): *Cuadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reino del Perú, año de 1799. Dedicado a la Suprema Secretaria de Real Hacienda de Indias*. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

LÓPEZ-OCÓN, Leoncio y PÉREZ-MONTES, Carmela (Editores, 2000): *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): Tras la senda de un explorador*. Madrid CSIC, 2000.

LÓPEZ OCÓN, Leoncio; Del PINO-DIAZ, Fermín, y CHABRÁN, y Rafael (coords. 2001): *El género americano de las historias naturales y morales: un modelo cognoscitivo de la diversidad cultural desde el mundo latino*. Simposio 32 del XXI Congreso Internacional de Historia de las Ciencias, México, D.F. Versión oficial CD del congreso.

LORING, José Manuel (e.p.): «Taxonomía pre-linneana en la Ilustración». Inédito.

MACERA, Pablo; JIMÉNEZ BORJA, Arturo, y FRANKE, Irma (1997): *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañón. Acuarelas, siglo XVIII*. Fundación del Banco Continental. Imprenta Talleres de Ausonia S.A., Lima.

MAJLUF, Natalia (ed.) (1999): *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima. Museo de Arte.

MARTÍNEZ COMPAÑÓN Y BUJANDA, Baltasar Jaime (1987-1991): *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. 9 tomos. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica y Patrimonio Nacional.

MATEOS, Francisco (1954): *Obras del P. Acosta*, por el P..., S.J. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, BAE n.º 73, Ed. Atlas.

NIETO ALCAIDE, Víctor M., y CÁMARA, Alicia (1989): «Arte colonial en Iberoamérica». *Historia del Arte*, 36. *Historia 16*. Madrid. Grupo 16.

OBEREM, Udo (1953): «La obra del obispo don Baltasar Jaime Martínez Compañón como fuente para la arqueología de Perú septentrional». *Revista de Indias*, XIII, n.º 52-53, pp. 234-275 + 7 ilustraciones (Madrid: Inst. Gonzalo F. de Oviedo. C.S.I.C.).

PARRA, Emilio de la (2002): *La aventura del poder*. Barcelona, Tusquets.

___(2008): *Memorias-Manuel Godoy*. Servicio de Publicaciones. Universidad de Alicante.

PERALTA, Víctor (2005): *Epítome Cronológico o idea general del Perú. Crónica inédita de 1776. (Estudio y transcripción)*, Madrid, Fundación Mapfre-Tavera.

___(2006): «La frontera amazónica en el Perú del siglo XVIII. Una representación desde la Ilustración». *Brocar*, 30: 139-158.

___(e.p.): «El Virreinato peruano y los textos de José I. Lequanda». En Del Pino-Díaz y otros (e.p.).

___y OTROS (eds.) (2005): José Eusebio Llano Zapata. *Memorias histórico, físico, crítico, apologéticas de la América Meridional (1757)*, Lima, IFEA-PUCP.

PILLSBURY, Joanne, and Lisa TREVER (2008): «The King, the Bishop, and the Creation of an American Antiquity». *Nawpa Pacha* 29: 191-219.

___(2011): «Martínez Compañón and His Illustrated 'Museum'». *Collecting Across Cultures: Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, Peter C. Mancall and Daniela Bleichmar, eds. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011: 238-253, notes (325-332).

REAL ACADEMIA DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES. COMISIÓN DE ESTUDIOS RETROSPECTIVOS DE HISTORIA NATURAL (1932): *Recuerdo de la Exposición Retrospectiva de Historia Natural. Celebrada en el Jardín Botánico de Madrid en Julio de 1929*. Publicado con ocasión del bicentenario del nacimiento de D. JOSÉ CELESTINO MUTIS. V. Aguirre, impresor. Madrid.

REBOK, Sandra (2001): «Alexander von Humboldt y el modelo interpretativo de José de Acosta». En Leoncio López Ocón, y otros (coords.): 147-158.

ROMERO DE TEJADA, Pilar: «Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat». En N. MAJLUF (ed., 1999): 17-48.

SCHAEDEL, Richard (1948): «Martínez de Compañón, Founder of Peruvian Archaeology». *American Antiquity*. Vol. 15, n.º 2: 161-163.

SOFRONIO (Pseudónimo de José I. Lecuanda, 1792): «Descripción corográfica de la provincia de Chachapoyas». *Mercurio Peruano*, tomo V.

VV. AA. (1999): *Los siglos de oro en los virreinos de América: 1550-1700*. Madrid. Museo de América. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, D.L. (Exposición del 23 de noviembre de 1999 al 12 de febrero de 2000).

VV. AA. (2008): *España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos*. 3 vols.

VILLENA, Miguel; ALMAZÁN, Javier Sánchez.; MUÑOZ, Jesús, y YAGÜE, Francisco (2009): *El gabinete perdido Pedro Franco Dávila y la Historia Natural del Siglo de las Luces*. CSIC.

WUFFARDEN, Eduardo «Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII». En Natalia Majluf (ed., 1999): 48-65. Lima.

Las expediciones españolas del siglo XVIII al Pacífico norte y las colecciones del Museo de América (Madrid). La expedición de Arteaga de 1779¹

Spanish expeditions to the North Pacific in the 18th century and collections of The Museo de América (Madrid). The Arteaga expedition of 1779

Emma Sánchez Montañés

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En este segundo trabajo de la serie que venimos publicando se analizan los diversos diarios e informes de la expedición de Arteaga de 1779 al Pacífico norte. Continuamos tratando de documentar una serie de piezas del Museo de América de Madrid sobre la base de las descripciones de los objetos comerciados con los nativos en el «puerto» de Bucareli, territorio tradicional de los klawack tlingit, y en territorio eyak y chugach.

Palabras clave: Expediciones marítimas, Costa Noroeste, Ártico, tlingit, chugach, siglo XVIII, Museo de América.

Abstract: In this second paper of a series we analyse different diaries and reports from the Arteaga expedition of 1779 to the North Pacific. We attempt to document pieces of the Museo de America in Madrid with evidence. The descriptions of the objects traded with natives in Bucareli Bay, the traditional territory of Klawack Tlingit, and in Eyak and Chugach territories are the basis of this research.

Keywords: Maritime expeditions, Northwest Coast, Arctic, Tlingit, Chugach, 18th century, America Museum in Madrid.

¹ Este artículo se encuadra dentro de los resultados del Proyecto de Investigación MICINN HAR2009-13284.

I. Introducción

En este artículo continuamos con el estudio de los objetos recogidos por las expediciones españolas al Pacífico norte a finales del siglo XVIII que se encuentran en los fondos del Museo de América de Madrid. Tras la publicación de la primera expedición, la de Juan Pérez de 1774 (Sánchez Montañés 2010b) consideramos ahora la tercera, la de 1779, aunque antes parece necesaria una breve mención a la expedición de Hezeta y Bodega de 1775.

Por el momento debemos corroborar lo ya mencionado por Cabello (1999): no parece que en la expedición de 1775 se recogiesen ni enviasesen objetos ², ya que ahora presentamos documentos que así lo confirman. En una carta del virrey Bucareli, firmada en México el 26 de noviembre de 1775, se describe la hazaña de Bodega y se solicita para el mismo el ascenso a teniente de fragata y para el piloto Mourelle su reconocimiento como oficial de la armada. En dicha carta, en el resumen que se adjunta de la expedición, firmado por Bodega y en los diarios, la única mención a objetos es al intercambio de prendas o pieles en territorio de los nativos quinaulte (Bucareli 1975a, Mourelle 1775: f139). Más explícito es otro escrito de dicho virrey firmado el 27 de diciembre de 1775 en México que se acompaña de un exhaustivo índice de los documentos que se envían: tomas de posesión de diferentes lugares, copias de los diarios acompañados por planos, copias de cartas náuticas, e incluso mención a los diarios que no se envían; pero no aparece ninguna referencia a objetos recogidos ni enviados.

II. La expedición Arteaga de 1779

El día 11 de febrero de 1779 zarpaba de San Blas la tercera expedición al Pacífico Norte; sus instrucciones eran la exploración del área del llamado Puerto de Bucareli, descubierto por Bodega el año anterior (Bodega 1775: ff29-30) y la exploración de la costa hasta los 70° de latitud norte. La expedición la componían dos fragatas: la *Princesa*, de 189 toneladas, construida de propósito en San Blas, alias *Nuestra Señora del Rosario*, alias *Nuestra Señora del Pilar*; se encontraba al mando del teniente de navío Ignacio Fernando Arteaga y Bazán Infante, comandante de la expedición. Entre sus 98 tripulantes se encontraban el primer oficial Francisco Bernardo de Quirós y Miranda, el primer piloto, José Camacho y Brenes y el segundo piloto Juan Pantoja. La segunda nave, al mando del ahora teniente de navío Juan Francisco de la Bodega y Quadra, tenía como segundo oficial a Francisco Antonio Mourelle de la Rúa, como primer piloto a José Cañizares, y como segundo piloto a Juan Bautista Aguirre. Se trataba de la fragata *Favorita* de 193 toneladas, alias *Nuestra Señora de los Remedios*, que llevaba 107 tripulantes y había sido adquirida en Perú. Los ocho oficiales mencionados recogieron sus experiencias en sus respectivos diarios de a bordo; todos se han utilizado para este trabajo.

Las naves, aunque se separaron a causa de una tormenta el 20 de abril, tras 82 de días de navegación lograron reunirse en el puerto de Bucareli el día 3 de mayo donde permanecieron hasta el 1 de julio. El puerto, bahía o entrada de Bucareli, como se denomina en las diferentes fuentes, había sido «descubierto» el 24 de agosto de 1775 por Bodega y Quadra.

² Para ser más precisos, no parece que se recogiera ni enviara a España ningún objeto de manera «oficial». Todos los marineros podían mercadear por su cuenta, y como más adelante veremos, existían ya coleccionistas que esperaban a las expediciones para hacerse con objetos curiosos. Algún objeto de la expedición de 1775 pudo así llegar a manos privadas e incluso ser enviado posteriormente a España, como veremos.

Es una gran entrada en el sur de la isla Príncipe de Gales, flanqueada al norte por las islas Baker, Lulu y San Fernando, y al sur por la isla Suemez, que fue el lugar de atraco de la *Sonora*. Durante esa breve parada -zarparon el 26 de agosto- no tuvieron ningún contacto con nativos, encontrando sólo rastros de los que luego conoceríamos como klawack tlingit, pero se levantó el plano del puerto³.

Las fragatas permanecieron atracadas en el que se bautizó como Puerto de la Santa Cruz el día 13 de mayo, fecha en la que se levantó una cruz⁴. Entre los días 18 de mayo y 12 de junio una pequeña partida al mando de Mourelle, acompañado por los pilotos Camacho, Cañizares y Aguirre y un pequeño grupo de soldados recorrieron diferentes radas, entradas e islas en los entornos de la bahía de Bucareli. El recorrido se describe con detalle en los diarios de los cuatro protagonistas.

El territorio de la bahía de Bucareli era en esas fechas el hogar de los klawack tlingit, y, a diferencia de lo ocurrido en la expedición de 1775, la presencia de los nativos se hizo sentir desde el primer día, tal como se recoge en los ocho diarios que representan las primeras descripciones etnográficas sobre dichos nativos. Sin poder entrar en detalles en esta ocasión, las relaciones con los klawack fueron tensas, entre otras cosas por los intentos de robo de cualquier objeto de hierro, aunque las consecuencias no fueron irreparables debido a la prudencia y paciencia de los españoles.

Los informes etnográficos sobre los klawack comienzan por lo general con la descripción del tipo físico, destacando su arrogancia y su inclinación guerrera. Se describen minuciosamente sus vestidos y adornos, pero llamó especialmente la atención el característico armamento defensivo tlingit, como tendremos ocasión de ver más adelante, así como las armas ofensivas. Se destaca especialmente el uso del cobre, generalmente para adornos, y del hierro, para las hojas de sus cuchillos, deduciendo que se habría obtenido de otras embarcaciones. Se habla de su lengua, de la excelencia de su arte: la cestería y la talla de la madera, de los recursos y de su utilización, de la abundancia de perros y se describen enterramientos en cajas colocadas sobre una especie de tarima. La entrega de niños, de distinto aspecto al de los que habitualmente acompañaban a los adultos, refiere claramente a las primeras evidencias etnohistóricas del elemento esclavo, de tan gran importancia en la cultura tradicional de la Costa Noroeste (ver Sánchez Montañés 2010a).

El 1 de julio las naves zarparon del Puerto de Bucareli con rumbo noroeste, recorriendo la costa desde la bahía del Príncipe Guillermo hasta la entrada de Cook. El 16 de julio se avistó el monte San Elías y se llamó a la actual isla Kayak Nuestra Señora del Carmen. El 22 de julio Arteaga desembarcó y tomó posesión del que llamaron Puerto de Santiago Apóstol, en la isla bautizada Santa María Magdalena, hoy puerto de Etches, en la isla Hinchinbroke. Navegaron después hacia el suroeste y tomaron posesión de la ensenada de Nuestra Señora de la Regla, cerca del extremo de la península de Kenai y avistaron la isla Afognak. Viajaron por lo tanto por territorio eyak y de los esquimales chugach, sobre los que en los diarios se encuentra también referencias de carácter etnográfico y menciones sobre la entrega de objetos concretos. Las descripciones de las embarcaciones septentrionales, kayaks y umiaks, las parkas impermeables y de instrumentos tan particulares como los lanza dardos, son las primeras que se encuentran en las fuentes españolas. Ambas fragatas regresaron a San Blas el 21 de noviembre.

³ Para un resumen de la expedición Hezeta puede verse Sánchez Montañés 2008.

⁴ No se tomó posesión formal del puerto en el transcurso de esta expedición porque se había realizado en la de 1775.

III. Las listas de envíos de objetos

El 27 de diciembre del mismo año, 1779, el entonces virrey interino de Nueva España, Martín de Mayorga, envió al visitador José de Gálvez una carta en la que se narran los principales acontecimientos y logros de la expedición de las fragatas *Princesa* y *Favorita* al mando de don Ignacio Arteaga. De dicha carta existen varias copias en el AGI (Mayorga 1779a). La carta, inédita, no la transcribimos completa en este momento por obvias razones de espacio, pero sí debemos destacar el último párrafo:

«Para mayor conocimiento de este viage de Exploracion, paso a V.E. copias de los ocho diarios que me han remitido de las dos posesiones tomadas, y de los Planos y Cartas formados, y asi mismo dirijo à V.E. un Caxon con las prendas que contiene la Relacion N^o 10. pues las que llegaron en dos Caxones las he mandado compartir en tres, para que en los sucesivos Correos puedan enviarse con precaucion de que si se pierde alguno respecto à el actual tipo estado de Guerra no sean todos y reciva el Rey parte de estas curiosidades; y asi espero lo haga V.E. pre sente à S.M.

Ntro. Sr. què à V.E. m.a. Mexico

27 de Diciembre de 1779»

Del escrito interesa ahora una lista de piezas que se habían incluido en un cajón para un primer envío y las listas de objetos recogidos por la expedición que habían llegado a México en dos cajones, listas inéditas:

«Lista de los Ropaxes, Armas, é Instrumentos, que en un caxoncito se remiten á España, por el Correo de este mes.

1 ... morrion de madera
 1 ... collar de madera
 1 ... camisa de Begigas
 1 ... Peto con su espaldar, de tablitas sobre texido de hilo
 1 ... Bestido de Muger
 1 ... muñeca de marmol con su Bestido
 1 ... Fresada de Corteza de Arbol
 1 ... Instrumento de madera con tres caras
 1 ... Intrumento de musica de conchitas
 1 ... canoita
 1 ... Fresada de Lana con su cuello de Piel nutria
 1 ... Instrumento de madera
 1 ... Puñal de madera negra
 1 ... flecha con su punta de Bronze
 Son en todo 15 pzas,
 Mexico 27 de Diciembre de 1779»

«Lista de los Ropaxes, Armas é Instrumentos que en dos caxones conduxeron los Comandantes de las fragatas de Exploraciones

Caxon N. 1

- 2 ... collares de madera
- 1 ... Peto y espaldar de madera
- 1 ... Peto de madera pintada
- 1 ... caxon con Siete piezas
- 2 ... Puntas de Flechas de Cobre
- 1 ... Puñal de madera negra
- 1 ... Instrumento de madera
- 3 ... canoitas de madera
- 3 ... utiles de comer
- 1 ... Bandexa
- 1 ... Gola de cobre
- 1 ... Piedra Transparente
- 1 ... Ropaxe de Muger
- 1 ... Camisa de Begigas
- 1 ... Bandera
- 1 ... Morrion de madera
- 1 ... Ropaxe pintado
- 1 ... Instrumento de Hueso para flecha
- 1 ... Bandexa de á vara

Caxon N. 2

- 1 ... Fresada de Lana
- 1 ... Papel con dos Piezecitas
- 1 ... Camisa de Begigas
- 1 ... Flecha
- 1 ... Instrumento de madera
- 1 ... Otro de musica de Conchitas
- 1 ... Instrumento con 3 Caras
- 1 ... Figura de Niña
- 1 ... Peto de madera Sobretexida
- 1 ... Otro pintado con sus Espaldares y cinturones.
- 1 ... Morrion de Madera
- 1 ... Instrumento con figura de Bayoneta
- 2 ... Canas de flechas
- 1 ... Ropaxe de Piel dovada
- 3 ... Frezadas
- 1 ... Lanza

Son en todo 55. Piezas

Mexico 27 de Diciembre de 1779 (Mayorga 1779b)»

IV. Otros posibles envíos relacionados con la expedición de 1779

Esa relación de objetos pudo no ser el único envío de la expedición de 1779. En el AGI hay una copia certificada del envío al Real Gabinete de 13 cajones con diferentes objetos. Paz Cabello ya llamó la atención sobre dicho documento, aunque la autora se refiere a una copia existente en el Archivo del Museo Arqueológico Nacional (Madrid). El envío está precedido

por una carta firmada por el virrey Matías Gálvez en México el 30 de septiembre de 1783, en la que se menciona que en breve se embarcarán en Veracruz rumbo a Cádiz 13 cajones de «producciones curiosas Colectadas por el esmero y zelo de Don Joseph Manuel Ybargoyen, Contador de la Factoria del Tabaco de Guadalajara» (Gálvez 1783: f146). Menciona que junto con los objetos se enviará la relación de los mismos hecha por el propio Ybargoyen y que el envío al Real Gabinete se encuadra en los fines insinuados en la Real Orden de 10 de mayo de 1776, documento del que también se encuentran varias copias en el AGI. Se alaba la capacidad de coleccionista de Ybargoyen y que, aunque en oficio de 23 de agosto se ofreció pagar a Ybargoyen «los gastos que exogara» con cargo a la Real Hacienda, el citado se negó, «manifestando que sus desseos aspiran solo à efectuar las intenciones del Rey» (Gálvez 1783: f146v).

La «Relación de las curiosidades que Don Joseph Ybargoyen» remite al virrey «con destino al Real Gabinete de Historia Natural de Madrid» (Gálvez 1783: f148) se organiza en «Materia pertenecientes al Reino Mineral», los cinco primeros cajones, «Materias pertenecientes al Reino Animal», los siguientes siete cajones, y «Piezas artificiales», el cajón número 13, el de nuestro interés. La relación de los contenidos de todos los cajones se acompaña de una serie de prolijos comentarios sobre el origen y particularidades de los diferentes especímenes y está firmada por el propio Joseph Manuel de Ybargoyen en Guadalajara el 18 de julio de 1783 (Gálvez 1783: f152v).

Transcribimos a continuación el contenido del cajón número 13:

«Piezas artificiales

Caxon N° 13

2. Figuras de piedra que se cree haber sido idolos de los indios.

Algunos instrumentos de uso de los indios, que ultimamente se descubrieron al Norueste de la California. Se componen de una capa, un Peto, un Espaldar, 2.Flechas, una Acha de piedra y una bolsa con unos palitos con que juegan dichos indios» (Gálvez 1783: f152).

El documento menciona también que se solicitaron y consiguieron otras muchas cosas pero no se pudo conservarlas en buen estado, que todas las piezas delicadas se «maltrataron en su transporte de los respectivos parajes» y aunque se menciona expresamente como ejemplo lo delicado de las conchas, plantas marinas o estalactitas (Gálvez 1783: f152), podemos imaginar también que las condiciones de transporte de objetos etnográficos realizados con materiales perecederos y orgánicos, como las mantas de fibra vegetal y piel, debieron ser pasto de la humedad y de los parásitos. Dada la prolija relación de objetos enviados es evidente entonces que en el envío de 1783 los únicos ejemplares procedentes del «Norueste» de California eran una capa, un peto, un espaldar, dos flechas, un hacha de piedra y un juego de palitos, no una armadura completa, morrión incluido, como parece desprenderse, tal vez por un fallo de redacción, del artículo de Cabello (1991: 32-34). Se enviaron morriones, como hemos visto, pero no a través de Ybargoyen.

Por lo que se refleja en los diferentes diarios de la expedición y por el listado de los objetos recogidos, es evidente que lo más llamativo para oficiales y pilotos fue el sofisticado armamento, tanto ofensivo como especialmente defensivo, hasta el punto de que es el piloto Mourelle el que escribe que ninguno de ellos había visto en América hasta ese momento semejantes armas defensivas (Mourelle 1779: f243). Por lo tanto, por la admiración suscitada, porque en algún diario, como veremos, se expresa claramente que obtuvieron armaduras, y por los listados de objetos recogidos y enviados, es altamente probable que la mayoría de las armas que se encuentran en el Museo procedan de la expedición Arteaga:

«Los Indios a quien el genio marceal hizo sin duda alguna discurrir las armas defencibas que hasta á hora ninguno de nosotros havia visto en la América, se presentan en las funciones de guerra con un peto, y espaldar de la misma hechura que las cotillas que usan las mugeres de Europa, formado de tablas mui angostas, y tramadas por muchos hilos, que las tejen dejandolas flexibles para señirse al cuerpo quedandoles libres los movimientos de los brazos para el manejo de sus armas. En el cuello traen una ancha, y gruesa gola que les cubre hasta la inmediacion a los Ojos, y sobre la Caveza un morrion que regularmente haze la de cualquier animal feroz desde la cintura para bajo traen un delantar igualmente entablado, y sobre la espalda hasta los todillos una hermosa cuera en disposicion de capa con que quedan redutables a las flechas; si bien en este estado no pueden variar de puesto con la destreza que acostumbran quando están sin ellas» (Mourelle 1779: ff243-243v).

«Las armas ofencibas que generalmente usan son la flecha con un bordon en el arco fabricado como los mejores de nuestros instrumentos musicos, lanzas de quatro baras de largo con lenguetas de fierro, cuchillos de lo mismo de mas longitud, que nuestras bayonetas aunque de esta especie no son mui abundantes) y hachuelas de pedernal, y de otra piedra de color berde tan dura que, partiendo qualquier madero no se conose diente alguno en su filo» (Mourelle 1779: ff 243v-244).

Fernando de Quirós añade también «adargas de las mismas tablitas para los dos brazos» (Quirós 1779: f42v), y José de Cañizares especifica claramente que obtuvieron armas defensivas:

«Desde el dia 4 [el dia que atracaron] nos empezaron á visitar los Indios (en esta ensenada de Bucareli) con sus mugeres niños a los que sean procurado agasajar por medio de los Abalorios, Paño, y Bayeta correspondiendonos ellos con unas armas defensivas que para sus guerras tienen estas son de madera tan prolixamente travajadas que meresen toda la atencion si se reflexiona que es una similitud del peto, y espaldar que usaban los antiguos» (Cañizares 1779: f46v).

De entre los objetos recogidos por la expedición Malaspina, a quien tradicionalmente se han atribuido todos los ejemplares tlingit, solamente se especifica y solamente por parte de Bustamante, la recogida de una «armadura entera con su morrión, todo de madera, que se ponen para pelear» (Bustamante 1789-94: f148v).

V. La lista de piezas

Procedemos entonces a la relación de los objetos del cajón del que tenemos constancia de su envío, y dejaremos por el momento en reserva los objetos recogidos en la expedición pero de los que no hemos encontrado aún constancia escrita de que fueran enviados. Por lo mismo, tomaremos también en consideración la lista de objetos de la colección de Ibarгойen. Hemos procedido a cambiar el orden de comentario de las piezas para agrupar en primer lugar todas las que tienen que ver con el armamento.

Una capa (lista de Ibarгойen)

No existe ninguna capa en los fondos del museo pero dicha prenda merece algún comentario. Pensamos que no se trata de una prenda de vestir cotidiana, sino tal vez la «hermosa cuera» que en «disposición de capa» llevaban los guerreros sobre la espalda y hasta los tobillos y que les protegía de las flechas (Mourelle 1779: f243v), o sea una capa que formaba parte del armamento defensivo ya que debieron recoger todos los elementos del mismo.

Peto y espaldar de tablillas sobretejido de hilo
Un Peto y un espaldar (lista de Ibarгойen)

Las muy precisas denominaciones de peto y espaldar aparecen en todos los diarios y en algún caso englobadas en la también precisa denominación de «cota» (Quirós 1779: f42v) que identifica ambas partes de la armadura corporal. La cota entre los tlingit se realizaba por lo general con tablillas, o combinando tablillas y varillas de la madera más dura disponible. Las tablillas se unían con finas tiras de tendón retorcidas por medio de un tejido entrelazado [twined] que no cubría toda la superficie de las tablillas, sino que dejaba espacios vacíos que podían decorarse. El peto y el espaldar estaban separados pero se ataban uno con otro por medio de tiras de cuero. El pecho y la nuca se protegían con unas piezas rectangulares, hechas también con tablillas, que se aseguraban con lazos de cuero en la parte superior del peto y el espaldar. El peto tenía también una proyección frontal en la parte inferior para proteger el estómago y los genitales y unos cortes laterales para dejar libre el juego de piernas. El espaldar terminaba por abajo en forma recta con las esquinas inferiores biseladas. Correas o bandas de cuero pasaban sobre los hombros para mantener en su lugar la cota. En algunos ejemplares, se combinaban las tablillas con varillas a los lados para hacer la cota más flexible (Emmons 1991: 342). Otro tipo de cota, de forma rectangular, se hacía con varillas atadas por medio de bandas horizontales de finas hebras de tendón o cuerdas torcidas de dos cabos de lana de cabra salvaje. Emmons cree que su origen es del interior, no costero (1991: 342 y 344). En el Museo existe una armadura hecha solamente con varillas pero su forma es la de la cota anteriormente descrita.

En el Museo se encuentran cuatro cotas completas, las catalogadas con los números 13.932, 13.882, 13.883 y 13.914. Esta última, fue estudiada detalladamente por Bill Holm, quien la considera chugach, en primer lugar porque está realizada enteramente con tablillas, en lugar de las típicas cotas tlingit que combinan tablillas y varillas (Holm 1989: 109-110). Pero sobre todo, como especialista en arte, analiza el diseño pintado que la cubre y lo compara con el de la cota n.º 13.932, recalando que al estilo de la supuesta cota chugach le falta la característica continuidad del diseño de las líneas formales del arte tradicional del área de la Costa Noroeste (ver Holm 1965). Desechada esta cota, por el momento, la catalogada con el n.º 13.883, está elaborada solamente con varillas. Podemos adelantar que en la expedición de Caamaño de 1792, se recogió, en el «puerto de Bucareli» y se envió, una armadura de varillas (Caamaño 1792: f77).

Por lo tanto, nos queda la consideración de dos cotas, las n.º 13.932 y 13.882. La primera de ellas (fig. 1) podría adaptarse muy bien tanto a la denominación de la lista del virrey, «peto y espaldar de tablillas sobretejido de hilo», como a las descripciones generales que encontramos de las cotas en la bahía de Bucareli: «Cotas hechas de tablititas entretejidas con hilo, con las que se arman de pies á cabeza» (Quirós 1779: f42v). Hecha característica-mente a base de tablillas con varillas en los costados, la cota enlaza dichos elementos y se

cubre casi totalmente con una trama de, al parecer, fibras vegetales. Tanto en el peto como en el espaldar se deja sin cubrir un rectángulo central que se ha pintado con un diseño que enseguida comentaremos. Los bordes inferiores se han dejado también sin cubrir y se decoran con una línea ancha roja pintada en zig zag. Los diseños del peto y el espaldar han sido analizados por Bill Holm. Para dicho autor, el rostro pintado en el peto de la armadura es indudablemente tlingit, sigue el principio de línea formal y lo describe detalladamente, concluyendo que cada rasgo de esa pintura es típico del diseño de línea formal tlingit. Analiza también el diseño del espaldar, que considera de nuevo algo torpe en sus proporciones y está rudamente elaborado, pero la convencionalización de la cara encaja con el estilo tlingit (Holm 1989: 109-110).



Figura 1. Cota n.º 13.932. Museo de América.

Nos encontramos, por lo tanto, ante una cota de estilo tlingit, según la opinión de un reconocido especialista y que además se ajusta, en su breve descripción, a la que pudo ser enviada por el virrey. No podemos tampoco dejar de mencionar que la bahía de Bucareli se encuentra en el centro del área de la Costa Noroeste, lindante con el territorio haida, próximo al territorio tsimshian, donde el arte emblemático tradicional tuvo su mayor desarrollo, por lo que es de esperar que los ejemplares que allí se recogieran se encontraran dentro de esos modelos tradicionales.

Aunque en las primeras relaciones de las piezas que llegaron a San Blas se encuentran mencionadas más cotas, jugamos por el momento con la seguridad de arribada de una única lista, la enviada por el virrey. Pero en la lista de Ibarгойen se menciona también un peto y un espaldar. Tal cota podría tratarse de la n.º 13.882 (fig. 2). Aunque carece de decoración, es un excelente ejemplar de características tlingit, realizada con tablillas y varillas laterales. El «sobretejido» deja una serie de paneles lisos, tanto en el peto como en el espaldar, y conserva también los paneles adicionales de tablillas que protegen el pecho y la nuca. Por lo tanto y dentro del ámbito de la probabilidad, podríamos atribuir por el momento ambas cotas a la expedición Arteaga.



Figura 2. Cota n.º 13.882. Museo de América.

Un morrión de madera

Es interesante la precisión en la denominación que encontramos en todas las fuentes, porque comparada la armadura defensiva de los antiguos tlingit con la europea medieval, se trata de un morrión o armadura de la parte superior de la cabeza según el DRAE, y no un yelmo como a veces se ha denominado a esta pieza en español, probablemente por la semejanza con el «helmet» en inglés; y mucho menos se trata de un «casco» como a veces hemos tenido ocasión de leer, pieza que cubriría por completo la cabeza.

Los morriones que veremos incluso dibujados por el pintor de la expedición Malaspina Tomás de Suria en 1791 (f24), más que descritos son simplemente mencionados ya que la palabra que lo denomina es, como acabamos de decir, perfectamente ajustada. Fernando de Quirós (1779: f42v) menciona que cubría la cabeza hasta los ojos, haciendo incluso la función de visera. Esta pieza se hacía, al parecer, con un nudo de árbol o una raíz y generalmente se tallaba con la cara de un ser humano o un animal, se pintaba, se taraceaba con concha, o se decoraba con cobre o cabello humano. Para mayor confortabilidad se colocaba sobre un gorro de piel y se aseguraba bajo la barbilla con correas de cuero (Emmons 1991: 342).

El Museo de América tiene tres morriones, los catalogados con los números 13.909, 13.911 y 13.913. En la lista del primer envío del virrey se menciona un morrión, aunque originalmente se recogieron dos, viniendo uno en cada cajón y, como ya hemos mencionado, no se puede deducir de la lista de Ibarгойen que hubiera enviado uno. No disponemos por el momento referencias a un segundo envío de piezas recogidas en la expedición Arteaga, por lo tanto es todavía una suposición que dos de los morriones del Museo procedan de la bahía de Bucareli. Sin embargo tampoco tenemos constancia y de nuevo por el momento, de que se recogieran morriones en otras expediciones excepto en la de Malaspina, como ya hemos mencionado. Por lo tanto y en el marco de esta investigación abierta, parece seguro que uno de los morriones del Museo fue recogido en 1779 pero la pregunta clave es cuál.

El morrión catalogado con el n.º 13.913 es el que se encuentra en peores condiciones. Representa un animal de hocico prominente, con una gran boca entreabierta y la lengua colgante. Los dientes se figuran por medio de opérculos, que lleva también incrustados en filas en el cuello. En la parte superior de la cabeza aparecen restos de pelo. Destacan los grandes ojos en forma de ovoide pintado de negro remarcados por el característico diseño del ojo alrededor (ver Holm 1965). En los catálogos del Museo se identifica con un lobo, identificación factible, aunque también podría tratarse de un oso. En ambos casos sorprende la ausencia de los caninos destacados, que es siempre una característica de ambos animales.

Este morrión ha sido ya atribuido a la expedición Arteaga, pero tal atribución carece por completo de fundamento. La única base para la misma es que representa «un animal feroz» (Cabello 1999: 35), descripción que efectivamente aparece en los diarios de la expedición en relación con las representaciones de los morriones. Pero como un ejemplo que podría adscribir este morrión a alguno recogido en la bahía de Yakutat, podemos mencionar un texto en el que en 1792 una partida de hombres de Baranob fue atacada por un grupo de nativos de la bahía de Yakutat y, describiendo su armamento, se dice que llevaban en sus cabezas yelmos imitando zorros, que Frederica de Laguna transcribe como indudables emblemas del lobo (de Laguna 1972: 587). O sea que este morrión podría ser más bien característico de la bahía de Yakutat, antes que de la de Bucareli.

Mucho más «artísticos» por lo elaborado de su decoración y la finura de su trabajo, son los otros dos morriones, especialmente el n.º 13.909. Se encuentra en un excelente estado de conservación y como obra de arte ha sido estudiado por Bill Holm. El autor menciona que es un magnífico morrión (fig. 3), tallado en madera dura y embellecido con opérculos y cobre, una obra maestra que parece representar un monstruo marino. Describe también detalladamente todos los rasgos del ser representado y concluye que por su ejecución y por su diseño esta pintura se encuentra entre los mejores ejemplos del arte tlingit temprano conocido y ejemplifica perfectamente el característico arte bi-dimensional del siglo XVIII de la Costa Noroeste septentrional. En el centro de la parte trasera hay una cara humana estilizada que responde también al estilo temprano septentrional (Holm 1989: 108; también en Brown 1998: 16-18).



Figura 3. Morrión n.º 13.909. Museo de América.

Este morrión es el que suele atribuirse a la expedición Malaspina porque se identifica con el que dibuja Tomás de Suria, como ya hemos mencionado, y las evidentes diferencias se atribuyen a que el pintor pudo no comprender bien sus formas, por lo que lo dibujó de manera aproximada (Cabello y Costa eds. 1999: 103). Tal afirmación carece de absoluto fundamento y no hay más que comparar la exactitud de los dibujos de Suria de los sombreros que coronan la cabeza de los jefes Maquinna y Tlupananuhl (ver Sánchez Montañés s.f.) con los que se encuentran en el Museo. Son exactamente iguales.

Aunque por el momento carecemos de base para realizar una identificación precisa, el evidente estilo tlingit mencionado por Holm hace probable el pensar que este morrión pudo ser recogido en la bahía de Bucareli, en el corazón del área de la Costa Noroeste. Pero además hay que mencionar también que los morriones se encuadran dentro del característico arte emblemático de la Costa Noroeste septentrional, o dicho de otra manera, sus representaciones se refieren a los emblemas de los linajes existentes en cada poblado. El monstruo marino en concreto, reconocido por Holm, era el emblema de uno de los linajes de la mitad lobo/águila de los klawack tlingit⁵.



Figura 4. Morrión n.º 13911. Museo de América.

Los mismos argumentos pueden atribuirse al tercer morrión, el catalogado con el n.º 13.911 (fig. 4). Solamente tallado y pintado, sin incrustaciones de conchas ni adornos de cobre, es también un excelente ejemplo del arte antiguo tradicional tlingit. Representa la cabeza de

⁵ La información referente a los linajes y sus casas existentes entre los klawack se ha tomado del cuadro *The Traditional Tlingit Map & Tribal List Project*. Investigación abierta de Andrew Hope III, cuya última rectificación se hizo en 2003.

un ave con la punta del pico cortada. Los diseños en bajo relieve siguen el principio de línea formal característico tlingit antiguo que menciona Holm, con las cejas y el ovoide del ojo, pintados en negro y las mejillas y el extremo del ojo con diseños secundarios en rojo y rehundidos. En el cuello aparece pintado un rostro humano pintado típico tlingit. Para su interpretación podemos remitirnos al ciclo de mitos de cuervo, entre los que se encuentra la historia de Cuervo, que baja al fondo del mar para robar la carnada de los anzuelos de halibut y pierde su «nariz», se le rompe el pico enganchado en uno de los anzuelos y se ve obligado a ir de casa en casa preguntando por su nariz perdida ⁶. De nuevo entre los klawack tlingit sabemos que existía un linaje cuervo perteneciente a la mitad cuervo.

Por lo tanto y sin poder identificar por el momento cual sería el morrión recogido por la expedición Arteaga y remitido a España en el primer envío del virrey, podemos concluir por ahora que los catalogados con los números 13.909 y 13.911 son de estilo claramente tlingit tradicional y sus representaciones tienen que ver con linajes klawack, lo que no sucede con el morrión 13.913.

Un collar de madera

Gola es la denominación que en todos los diarios suele darse a la pieza de madera que, colocada sobre el pecho, protegía el cuello de su portador (Aguirre 1779: f73v; Arteaga 1779: f97v; Bodega 1779: f36v; Camacho 1779: f104; Cañizares 1779: f 61v; Mourelle 1779: f238v y f243; Pantoja 1779: f116). Siguiendo de nuevo a Emmons, el morrión descansaba sobre un «collar» de madera que cubría el cuello y la cara hasta la altura de los ojos que también se adornaba. En el borde superior, en el nivel de los ojos, se cortaban unas ranuras para que el portador pudiera ver y se aseguraba en su sitio con un lazo de corteza trenzada o cuero o por un cazonete que se sujetaba con los dientes. Este «collar» estaba hecho de una única y pesada pieza de madera a la que se daba primero la forma por dentro y por fuera, se rebajaba la parte interior, se calentaba al vapor y se doblaba, y los extremos se ataban con amarraduras de cuero; cuando se enfriaba, la forma permanecía (Emmons 1991: 342).

En el Museo se encuentran dos baberas o barbotes ⁷, las catalogadas con los n° 13.908 y 13.912. La primera es una babera cuya decoración son tres filas de opérculos incrustados en el lado recto, el lindante con el morrión, sobre una banda decorada con un peculiar azulado. Es la que en el Museo se asocia con el morrión 13.913, y por lo tanto se considera recogida en la expedición que estamos considerando. De nuevo creemos que no existe base ninguna para tal atribución.

La babera 13.912 (fig. 5), pintada y tallada, considerada de nuevo una obra de arte, ha sido también estudiada por Holm quien describe detalladamente el estilo del diseño de lo que considera una criatura marina, quizás un león marino [género *otario*] que cubre la mayor parte del frente de la curvada superficie (Holm 1989: 108). Suele asociarse y se exhibe junto con el morrión 13.909. De nuevo su estilo claramente tlingit, nos inclinaría a pensar que fue recogida en la bahía de Bucareli y, dada su identificación como un posible león marino [otario], podemos mencionar que no entre los klawack, pero sí entre sus más inmediatos vecinos septentrionales, existía un linaje del león marino.

⁶ Para los mitos del ciclo de Cuervo puede verse Swanton 1909. Dos narraciones más recientes sobre la pérdida de la «nariz» de cuervo en Laguna 1972: 871-873.

⁷ Optamos por la denominación «babera» que se corresponde con la pieza que protege el cuello en la armadura medieval, sinónimo de «barbote» según el DRAE, y que parece se usará en el museo. Y desechamos el término «collera» que encontramos actualmente, ya que esa palabra designa siempre una pieza para el cuello de un animal de tiro.



Figura 5. Babera n.º 13.912. Museo de América.

Un hacha de piedra (lista de Ibarгойen)

La herramienta denominada propiamente hacha no existió en ningún lugar del área de la Costa Noroeste. Dado el enunciado podemos suponer que se trata de alguna herramienta de piedra enmangada, de las que existen tres en el museo: dos son instrumentos, una azuela [n.º 2.943] y un mazo [n.º 14.976] y la tercera es una maza ceremonial que podemos considerar además por su complejidad y perfecta elaboración una obra de arte [n.º 13.916]. Otro problema añadido es que en las listas originales de los objetos recogidos en la expedición no aparece ninguna clase de hacha, como tampoco aparece en el inventario de los objetos recogidos por la expedición Pérez de 1774. La pieza pudo llegar hasta el coleccionista Ibarгойen de manos de algún marinero, o incluso algún oficial. Pero la tal hacha podría entonces provenir tanto de la expedición de 1774 como de la de 1779. Los tres ejemplares son claramente de estilo septentrional pero ya que por el momento consideramos que la cota de Ibarгойen procede seguramente de la expedición Arteaga, hasta no disponer de información más precisa mantengamos la idea de que el «hacha» provenga también de la expedición Arteaga. De nuevo surge la pregunta ¿cuál de las tres?

Tal vez el objeto que menos se aproxima a la idea de un hacha sea el, claramente, un mazo. Emmons (1991: 167) y Stewart (1996: 33) muestran dibujos de mazos muy semejantes y más específicamente lo que Stewart denomina mazo acanalado, una piedra dura y maciza de forma redondeada, con un rebaje en su parte inferior para encajar el extremo del mango y una acanaladura en su parte media para facilitar la atadura de tendón.

Mucho más próxima a la idea de hacha es la azuela, cuya forma es claramente la misma que ilustran los dibujos de nuevo de Emmons (1991: 167) y Stewart (1996: 28). La nefrita era la piedra favorita para hacer las hojas de las azuelas (Stewart 1996: 24). Estas azuelas acanaladas, como las denomina Hilary Stewart (1996: 28), tienen una forma semejante a la de un hacha, aunque tienen una hoja larga y estrecha, de 20 a más de 30 cm y menos de 10 cm de ancho, con cuatro caras bien pulimentadas y dos acanaladuras en la parte superior para facilitar la atadura al mango por medio de tendones. Pantoja en su diario se fija en y menciona estas azuelas:

«Trabajan la madera con sus cuchillos y azuelas de piedra dela que forman varios muebles algo curiosos como son barcas, Canoas, de todos tamaños, y todos los utiles necesarios, para la guerra como son Morriones, ó Cavezas, Cotas demaya mui bien hechas, Gola, Botas y delantales:» (Pantoja 1779: f116).

Sin embargo, el tercer ejemplar, una maza ceremonial, fue identificado por Paz Cabello como el hacha de Ibargoyen (Cabello 1999: 35). Se trata de un magnífico ejemplar de maza, con una pulida hoja de nefrita. La cabeza del mango está tallada en forma de un animal con el hocico destacado y dientes de opérculos, un lobo o un oso, y lleva en la parte superior de la cabeza pelo humano. El mango, ligeramente curvado, está cubierto de un entretejido de cestería, en color crema y marrón formando un diseño geométrico. En algunos diarios de la expedición, tan atentos en todos los casos al complejo armamento de los nativos, se describe algo parecido en el caso de las armas ofensivas:

«Las armas ofencibas que generalmente usan son la flecha con un bordon en el arco fabricado como los mejores de nuestros instrumentos musicos, lanzas de quatro baras de largo con lenguetas de fierro, cuchillos de lo mismo de mas longitud, que nuestras bayonetas aunque de esta especie no son mui abundantes) y hachuelas de pedernal, y de otra piedra de color berde tan dura que, partiendo qualquier madero no se conose diente alguno en su filo» (Mourelle 1779: ff 243v-244 (fig. 6)).

Bodega emplea las mismas palabras, «las hachuelas de pedernal y de otra piedra verde tan dura», para describir algunas de sus armas ofensivas (Bodega 1779: ff40v-41). Y está claro que estaban interesados en recoger todo tipo de armas. Las mazas, variando en material, forma y tamaño eran las menos comunes de todas las armas encontradas, muy pronto desechadas por la introducción de armas de fuego. Las hay monolíticas pero un tipo común de maza, en forma de pico, tenía una hoja estrecha ligeramente curvada de piedra dura de grano fino, a veces jade, enmangada en el extremo de un corto y robusto mango. Las de cabeza más elaborada eran armas propiedad privada de un jefe para matar esclavos, son raras y se han preservado como reliquias familiares entre los tsimshian, haida y tlingit. Se hacían de piedra verde muy pulimentada, con la hoja ligeramente curvada, de 15 a 17 pulgadas [38 a 43 cm] de longitud, de sección casi oval o exagonal con el extremo más pequeño embotado y el mayor cortante (Emmons 1991: 338). La afirmación del autor de que estas mazas no son mencionadas por los tempranos exploradores en su descripción de armas nativas (1991: 338) revela el desconocimiento general de los autores anglosajones sobre las fuentes españolas, excepto en el caso de la expedición Malaspina.



Figura 6. Maza ceremonial n.º 13.916. Museo de América.

Una camisa de vejigas

La camisa de «vejigas» es la manera común de denominar en las fuentes a la parka impermeable confeccionada con intestino de mamíferos marinos, prenda común en todo el área ártica. En toda el área mencionada la parka impermeable está asociada al kayak, la característica embarcación forrada de cuero, en la que el cazador se introducía, colocaba el extremo de la parka alrededor de la boca del kayak y lo amarraba fuertemente. Así formaba un todo con la embarcación, podía salpicarse o voltearse con el kayak sin mojarse. Pero entre

los esquimales del Pacífico y los aleutas y dadas las condiciones de abundancia de lluvias, se usaban también fuera de los kayaks, como un impermeable normal. De hecho, la ropa tradicional para ambos sexos de los esquimales del Pacífico difiere de la de sus congéneres del Ártico Superior y se parece más a la de los aleutas. Los vestidos principales eran muy largos, usualmente sin capuchas, en forma de largas parkas de piel y de piel de ave y parkas impermeables con capucha, denominadas *kamleikas* por los rusos siberianos cosidas con tiras de intestino (Clark 1984: 194).

Valérie Chaussonnet enfatiza la estética de lo horizontal en la ropa tanto de aleutas como del sureste de Alaska (1988: 219). Sin poder adentrarnos en ese tema, es evidente que todas las parkas impermeables de esa zona están hechas de tiras de pellejo de intestino cosidas horizontalmente, mientras que en otras regiones del área ártica, como en el Ártico Central, se cosen verticalmente. Hay que recordar también que la parka de piel de intestinos se utilizaba también entre los eyak (Laguna 1990: 192) y entre los tlingit de la bahía de Yakutat, ya que además de las canoas tradicionales de madera usaban kayaks. Aunque no se encuentran en los diarios de la expedición Malaspina descripciones de tales parkas la siguiente cita del pintor Tomás de Suria es inequívoca al respecto:

«El Señor, Rey, ó Cacique andaba dirigiendo sus Canoas en una de Pellejo de la figura de una Lanzadera de texedor, con su cubierta de lo mismo, en la que tienen dos abujeros perfectamente redondos por donde entran y salen y les viene a la Zintura donde se amarran y en dichas canoas hacen trabesias de unas Islas a otras y quando hay malos temporales y mucha mar se meten dentro y dexan la canoa a discrección de las olas y quedan muy seguros porque por parte ninguna les entra el Agua» (Suria 1791: ff12-12v).

En el Museo se encuentran ocho parkas en diferente estado de conservación, todas con capucha menos una. Algunas de ellas, por sus dimensiones, parecen poder haberse llevado como prenda exterior fuera de un kayak. Otras sin embargo son más cortas y parecen haber estado asociadas a la tradicional embarcación. Según las listas entregaron dos parkas de vejigas aunque solamente una se encontraba en el primer envío del virrey.

Afortunadamente los diarios son muy explícitos y podemos fijar con precisión el lugar en el que fue entregada una parka impermeable a Bodega. Por desgracia no nos encontramos en condiciones de asegurar con certeza cual de ellas fue, pero vayamos a los diarios. El 17 de julio las naves de la expedición se encontraban en las inmediaciones de la isla del Carmen (Kayak Island), que en esas fechas era territorio eyak y dicho territorio se extendía hasta las islas más meridionales de la entrada del Príncipe Guillermo. Todos los diarios relatan la llegada, el 20 de julio, de dos kayak con un tripulante cada uno y no solamente se describe la forma peculiar de los kayaks –era la primera vez que marinos españoles avistaban una embarcación semejante– sino también sus vestidos y adornos.

Camacho describe detalladamente los kayaks con «la figura de un arpa» y añade además un precioso dibujo de uno de ellos con su tripulante tocado con un sombrero cónico (Camacho 1779: f135v). Bodega describe lo que toma por una señal de paz, la entrega de una flecha a la que previamente habían quitado la punta de cobre (Bodega 1779: f52); Arteaga hace una narración semejante y añade que tras darles abalorios y pan ellos correspondieron con algunas flechas (Arteaga 1779: f124v). Y se describe la «camisa de vejigas»:

«En esta hora [las 12'00] binieron dos canoas de Indios con un Indio cada una los que trataron p. abalorios unas flechas formadas de lenguetas de Cobre y otras ..., las Canoas son de todo cerradas y bien aforradas de Cueros me nos una tronera que tienen para meterse y desta Vogan Son chicas de tamaño y amarran una Camisa echa de Vejigas en la tronera espresada y así no les entra una miaja de Agua quedandose ... el individuo de medio cuerpo de fuera...» (Aguirre 1779: f87).

«... y a fin de que no pueda entrarle agua alguna usan unas camisas de vegiga concidas con bastante finura las quales las lian al borde de la claraboya de cuio modo jamas tienen agua interiormente» (Mourelle 1779: f258).

Y lo que es más interesante, el piloto Cañizares narra la entrega de una de esas parkas, al capitán, o sea a Bodega a bordo de la fragata *Favorita*:

«A esta hora [las 12'00 del 20 de julio] vinieron dos Canoas con un Indio cada una, los que trataron por abalorios unas flechas cuio extremo finalizava en puas de cobre, trataron con Salmon, y Pieles de Animales terrestres, sus Canoas son de todo cerradas, forradas en cueros, su Longitud cinco codos con un escotillon en lo que parece cubierta endonde se mete el Indio quela Gobierna, y cerrando con su Cuerpo y Pieles aquel hueco quedan tan seguras, que aunque la Mar esté alterada, jamas puede naufragar el que va en ella. Uno de estos Indios presentó à nuestro Capitan una Tunica, ò Camisa de Vegiga de Animales pulidamente cocida» (Cañizares 1779: ff 77v-78).

Pero los nativos subieron a ambas fragatas o uno a cada una, ya que el segundo piloto de la *Princesa*, Pantoja, además de describir también la «camisa larga» que llevaba uno de ellos, de «buche de pescado, ó tripas de algun animal» (Pantoja 1779: f151), menciona que uno de los nativos estuvo un rato en la fragata (Pantoja 1779: f150v), visita confirmada por el primer oficial Quirós (1779: f48v); por lo tanto ambos nativos eyak subieron a las dos fragatas, se evidencia el regalo de una parka a Bodega, mientras que otra pudo ser entregada en la fragata *Princesa* aunque no hay datos al respecto.

De entre todas las parkas impermeables del Museo solamente una, la catalogada con el n.º 14.908 carece de capucha (fig. 7). En los diarios no encontramos ninguna mención a capucha alguna pero si a los sombreros «como los de Bucareli», junto con menciones a pendientes de «cuentas gruesas de bidrio» (Mourelle 1779: f258v), que no habrían podido apreciarse de llevar una capucha, aunque ésta también podría haber estado bajada.

Pero también encontramos descripciones de la parka impermeable en los diarios de la expedición en el entorno de la entrada del Príncipe Guillermo aunque allí, como veremos después, las únicas menciones a entregas de objetos son de flechas:

«a fin de que no pueda entrarles agua alguna usan unas camisas de Bejiga particularmente cosidas (modo que es in posible que por mucha mar que se levante les entre el agua), las que lian al borde de la claraboya que dando de modo que es imposible» (Bodega 1779: f56v).

«tienen flechas con puntas de cobre; y Camisas como de tripas de animal bien echas, y cosidas, y unas Canoas particulares» (Quirós 1779: f53).



Figura 7. Parka de intestinos n.º 14.908. Museo de América.

Un vestido de mujer

Parece que ese vestido debió correr la misma suerte que las mantas, ya fueran de lana y/o fibras de corteza, o sea que se da por desaparecido. No hay ninguna evidencia en el Museo de América al respecto.

Una muñeca de mármol con su vestido

Existe en el Museo una muñeca con número de inventario 16.382 (fig. 8). En el catálogo general, resumen del publicado en 1991 (Sánchez Garrido 1991: 73-74), se describe someramente como una escultura en forma de figura humana, hecha con piedra, cuero, metal y fibra animal, de 22 cm de altura. Se describe la cabeza y el busto, de piedra de una pieza, los rasgos faciales que parecen tener restos de pintura roja y el vestido de cuero ceñido al cuello y rematado por flecos y diez canutillos de metal cosidos al mismo. La atribución cultural es a la cultura chugach en el área ártica. La brevísima descripción de la pieza en el inventario, muñeca de mármol con su vestido, creemos que es de las más precisas que pueden encontrarse en cualquiera de las listas que venimos estudiando. Dentro de las posibilidades que manejamos a lo largo de toda nuestra investigación parece más que probable que esta sea la muñeca que llegó en la expedición de 1779.

En ninguno de los diarios aparece ni la más mínima mención a muñecas, ni mucho menos a la adquisición de ninguna, lo que por otra parte no es raro, como veremos en seguida. En territorio chugach las únicas referencias a objetos recogidos son, como ya mencionamos antes, a flechas y a parkas impermeables. El 23 de julio la expedición entró en

una enseada, en el extremo occidental de la isla de Hinchinbrook, a la que se llamó Puerto de Santiago Apóstol, hoy Port Etches, donde se tomó posesión formal de las tierras para la Corona. Allí se recibió la visita de indios en seis grandes umiaks. Fue el único momento en territorio ártico en el que se estableció contacto con mujeres chugach aunque no aparentemente con niños, pero todos los diarios mencionan que lo único que se obtuvo de los nativos fue salmón seco, a cambio de queso y galleta⁸.



Figura 8. Muñeca n.º 16.382. Museo de América.

⁸ Las descripciones de todos los oficiales se refieren a los vestidos y adornos de las mujeres (Arteaga 1779: ff132v-133; Mourelle 1779: ff260v-261); alguno se detiene más en las características de los umiak (Aguirre 1779: f89); otros son muy detallistas, tanto en lo referente al aspecto físico de las mujeres, a sus vestidos y adornos, como a las peculiares embarcaciones (Camacho 1779: ff143v-144; Cañizares 1779: ff81v-82; Pantoja 1779: ff159-159v). Pero todos coinciden en que lo que obtuvieron fue pescado curado o, más precisamente, salmón seco.

En la bahía de Bucareli tampoco se encuentra ninguna mención a una muñeca, comerciada, o llevada por algún nativo, lo que como venimos mencionando repetidamente no es extraño. En general las menciones a los objetos obtenidos por comercio no son especialmente valorativas, excepto en el caso del armamento y aún así no en todos los casos. Los objetos que llevaban los nativos para comerciar se califican como «frioleras» o «bagatelas» (ver por ejemplo Aguirre 1779: f66; Cañizares 1779: f52v), u «otros muebles de ningún valor», según Bodega (1779: f24v). Parece evidente que una simple muñeca no debió despertar la atención de los oficiales y, sin embargo, hay una muñeca en la lista de objetos enviados por el virrey interino procedente de la expedición Arteaga y casi con toda seguridad recogida en la bahía de Bucareli.

Una posibilidad que podría apuntarse es que la llevara alguna de las niñas nativas que «compraron» los oficiales de la expedición:

«El día 11 de mayo a las 5 «se juntaron en las Dos Fragatas de 13 a 14 Canoas y una de ellas traia 20 personas, luego que estuvieron todas juntas comenzaron á hacer sus Cambios [...]; tambien nos cambiaron una muchacha como de edad de 6 a 7 años por una casaquilla de paño azul con bueltas encarnadas, y dos arco de pipa» (Pantoja 1779: ff82v).

Ahí nos movemos en el terreno de la simple conjetura, por lo que es menester recurrir a otras fuentes. En 1999, en una visita al Museo de América, el entonces director del Museo de las Naciones de Ottawa y especialista reconocido en cultura y arte haida, George F. MacDonald, afirmó que dicha muñeca era haida. Las dos únicas expediciones españolas que recalaron en territorio haida fueron la de Juan Pérez, en 1774, ya publicada en un trabajo anterior y la de Caamaño de 1792. De ambas disponemos de listas de objetos recogidos y/o enviados, y en ninguna se encuentra mención alguna a una muñeca. Pero no debemos olvidar la proximidad a la bahía de Bucareli de los que ahora conocemos como haida kaigani, localizados en el sur del archipiélago de Alexander, en la mitad meridional de la isla del Príncipe de Gales, y las islas Dall, Long, Sukkwan y Forrester. Esa ocupación fue una auténtica guerra de expansión y conquista que tuvo lugar a finales del siglo XVIII, hacia las mismas fechas o muy poco después de que españoles establecieran por primera vez contacto con la población klawack tlingit. Es además posible que la presencia española de las expediciones de Hezeta en 1775 y Arteaga en 1779, los primeros blancos que establecieron contacto con la población original, pudiera haber introducido enfermedades que debilitarían a la población original y facilitarían su conquista por parte de los haida. El lugar de origen de los haida que emigraron a Alaska eran los poblados de Dadens y Tcaal en la isla de Langara (Blackman 1984: 153). Las razones parecen deberse a un aumento de población, aunque también los haida parecen haberse estado moviendo en esa dirección durante generaciones (Swanton 1905: 90). En cualquier caso y dada la manifiesta proximidad geográfica, las relaciones comerciales se encontraban bien establecidas desde antiguo.

Existen además descripciones del tipo de muñeca usada por los tlingit, que se ajustan muy bien a la del Museo. En 1791, aunque en este caso en la bahía de Yakutat, Tomás de Suria dejó en su cuaderno una breve pero precisa descripción de las muñecas tlingit: «a sus niños hazen unas muñecas como ellos bisten, cuya cabeza es de Marmol paraque jueguen.» (Suria 1791: f20). En fechas posteriores, Emmons incide en la descripción de las muñecas tlingit. Menciona los nombres que se daban a las muñecas con las que jugaban las niñas pequeñas, una de cuyas denominaciones se refería a que dichas muñecas tenían las cabezas y cuellos hechos de mármol o de caliza blanca y su vestido se ataba al cuello (Emmons 1991: 260).

Por lo tanto nos parece que es muy alta la posibilidad de que el ejemplar del Museo n.º 13.682, proceda de la bahía de Bucareli y fuera recogido por la expedición Arteaga.

Una frazada de corteza de árbol

En este caso la denominación es precisa, una manta entretejida con las fibras de la corteza interior del cedro tojo (*Thuja plicata*), que constituía una prenda de uso común a lo largo de la Costa Noroeste⁹ y de las que a pesar de que se recogieron ejemplares en todas las expediciones que trajeron objetos, no se ha conservado ninguna en la actualidad.

Un instrumento de madera con tres caras

Entre los objetos del envío que estamos considerando nos encontramos con tres «instrumentos», uno de ellos, como veremos en seguida es un «instrumento de música». Dada la amplitud del término instrumento, podríamos tal vez deducir que los otros dos serían también algún tipo de instrumentos de música, y la no especificación podría implicar el desconocimiento de la función concreta del objeto.

La única aplicación que se nos ocurre por el momento del enunciado que estamos considerando es a un objeto de madera, el catalogado con el n.º 13.436 (fig. 9). Se trata de una castañuela¹⁰ formada por una tableta central con mango y otras dos unidas mediante una cuerda a la central. Tal instrumento podría tener efectivamente tres «caras». Ahora bien, se trata de un instrumento del que no hemos encontrado por el momento nada semejante en el área de la Costa Noroeste y tampoco se menciona en los diarios nada parecido. Pero si existían en el mundo tradicional instrumentos de percusión que podemos llamar castañuelas. Stewart describe una especie de castañuela usada en el ceremonial de invierno de los kwakiutl formada por dos valvas de madera de cedro ahuecadas y atadas juntas que resonaban al agitarlas (1984: 107-108). Suponemos que este pequeño instrumento de percusión –mide 22 por 6'4 cm-, si fue recogido por los oficiales o marineros, debió considerarse dentro de las «obras pequeñas de madera, todas de ningún valor» (Arteaga 1779: f86v; Camacho 1779: f89v) que llevaban los nativos para comerciar.

Un instrumento de música de conchitas

Efectivamente, existen en la cultura tradicional de la Costa Noroeste, instrumentos de música hechos a base de conchas. Son valvas de «scallop» (*Patinopecten caurinus*), semejantes a nuestras vieiras, de hasta 28 cm de diámetro que se perforaban y enristraban para formar grandes sonajas de uso ceremonial. No se encuentra un objeto semejante en el Museo y de haberse tratado de una de esas sonajas no se hubiera utilizado el diminutivo «conchita».

Pero si existe en el Museo una sonaja de amplio uso en el Pacífico norte catalogada con el n.º 14.992 (fig. 10). La base es un doble aro de madera unido por dos travesaños en cruz, aros de los que cuelgan picos de «puffin» o frailecillo, ave marina característica del Pacífico norte especialmente del que se traduce como frailecillo coletudo (*Fratercula cirrhata*). Es característico de la Costa Noroeste septentrional de donde parece se extendió

⁹ Para el procesado de la corteza del cedro y elaboración de la ropa tradicional puede verse Stewart 1984: 113-148.

¹⁰ «Castañuela» creemos que es la traducción más correcta de la palabra «clapper» que es la que se utiliza en inglés para instrumentos de percusión de este tipo. *Clapper* no es solamente un «badajo» como puede leerse en los diccionarios de inglés-español, sino una palabra onomatopéyica del sonido que se produce al batir o agitar estos instrumentos.



Figura 9. Castañuelas n.º 134.336. Museo de América.

hacia los esquimales del Pacífico, ya que este instrumento tiene amplia distribución en el período histórico pero solamente se ha encontrado uno en un sitio prehistórico koniag a principios del siglo XVIII (Fienup-Riordan 1988: 270)¹¹. Nos cuesta pensar que picos de frailecillo fueran tomados como «conchitas», pero dada la absoluta ausencia de menciones en los diarios a un instrumento de estas características, ya fuera recogido en la bahía de Bucareli o en la entrada del Príncipe Guillermo, pudo ser descrito así por quien hiciera el inventario, persona que a lo mejor ni siquiera se encontraba entre los tripulantes de la expedición.

¹¹ Un ejemplar koniag, muy semejante al del Museo, puede verse en Clark 1984: 193. El mismo ejemplar en Fienup-Riordan 1988: 270. Laguna (1972: 1128) ilustra otro ejemplar, en este caso con cuatro aros, encontrado en la tumba de un chamán no identificado de la bahía de Yakutat.



Figura 10. Sonaja de picos de frailecillos n.º 14.992. Museo de América.

Una canoita

Parece tratarse de un modelo de canoa de los que existen dos en el Museo de América. Uno de ellos, el catalogado con el n.º 13.895 (fig. 11), es de forma claramente nuu-chahnulth, con la proa ligera y elegantemente levantada y la popa casi recta. Podría tratarse de un modelo para la venta comercial, pero también podría ser un juguete, tal como menciona Drucker (1951: 135). El otro modelo de canoa, el n.º 13.896, es claramente una reproducción hecha para la venta comercial y de estilo tlingit. Reproduce uno de los modelos más antiguos conocidos del tipo de canoa que en inglés se denomina «head canoe» (Brown 1998: 82), y que podríamos traducir burdamente como canoa de cabeza, un estilo temprano de canoa septentrional, de uso común en la época de los primeros contactos, desaparecida posteriormente y solamente conocida por sus reproducciones a escala y por los dibujos de los primeros exploradores (Stewart 1984: 51). La «head canoe» era la gran canoa de viaje y de guerra a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la más espectacular de las canoas del período histórico temprano (Rousselot *et. al.* 1988: 157).



Figura 11. Modelo de «head canoe» n.º 13.896. Museo de América.

Los modelos conocidos en museos más tardíos centran la decoración superficial en la proa y en la popa con diseños en rojo y negro configurando dos cabezas de animal separadas por el casco de la canoa, mientras que el ejemplar del Museo parece representar un solo animal, tal vez un mamífero marino, cuya forma se completa a lo largo del casco del modelo. En 1975 Bill Holm y Bill Reid estudiaron y comentaron un modelo de canoa muy semejante en su forma, de decoración más elaborada y del doble de tamaño, aunque probablemente también de fecha posterior (Holm y Reid 1975: 66-67). La descripción que hacen de su forma es muy semejante a la del ejemplar del Museo, con ambos extremos aplanados en forma de «aleta», en la que, literalmente la proa parece la popa y viceversa, con unas peculiares regatas que siguen una dirección normal y luego se elevan bruscamente al llegar a los extremos, y con una peculiar acanaladura interior. En 1998 Brown estudia un modelo semejante al de Holm y Reid, con los diseños bicolors en rojo y negro, de mediados del siglo XIX (1998: 82-84). En Rousselot *et al.* (1988: 156), se estudia otro precioso modelo, en este caso con tres remeros y un mascarón de proa, y se menciona el diseño de la gran cabeza en la proa y el diseño en la popa de aleta caudal, más elaborado y en rojo y negro, aunque semejante al del Museo, que hacen lo consideren una criatura marina. Este modelo tiene, como en el del Museo, el casco con franjas pintadas que lo rodean.

En el curso de la expedición Malaspina y entre varios papeles del archivo del Museo Naval atribuidos a Dionisio Alcalá Galiano se encuentra una lista de objetos recogidos, y entre los de la Bahía de Yakutat, aparecen «canoitas de madera de la hechura de las en que navegan, y se sirven de ellas para freir» (Alcalá Galiano 1792: f537). No parece que, por su decoración y condiciones, el modelo de canoa 13.896 se haya usado para «freir», por lo que podría haber sido traído por la expedición Arteaga. Además en dos de los diarios hemos encontrado menciones expresas a este tipo de modelo de canoas, entre los varios objetos que los nativos llevaban para comerciar:

«De la vivacidad de su genio, y del afecto al cambio, se debe inferir que son bastantemente laboriosos, pues para el conducian continuamente [relación de otros objetos] canoas pequeñas pintadas de varios colores formado casi siempre en sus dibujos cabezas con todas sus partes» (Mourelle 1779: f244v)

Bodega emplea las mismas palabras: «canoas Pequeñas Pintadas de varios colores formado siempre en sus divujos cavezas con todas sus partes (Bodega 1779: ff41v-42)». Se encuentran además modelos semejantes haida que permiten recordar de nuevo la proximidad de los haida con los klawack tlingit. MacDonald reproduce y estudia un modelo de «head canoe» recogido probablemente en Masset aunque del siglo XIX (1996: 130-131). De poder confirmar esta adscripción a la expedición Arteaga nos encontraríamos ante uno de los ejemplos más antiguos documentado de un modelo de «head canoe».

Una frazada de lana con su cuello de piel de nutria

Ya hemos mencionado que se han dado por perdidos todos los vestidos y mantas, tanto de piel como de fibras vegetales o de ambos materiales.

Un instrumento de madera

Parece imposible reconocer que objeto se encuentra bajo esta escueta denominación. Lo único sería el uso del término instrumento, que ya se ha usado para el «instrumento de conchitas» y para otro que podría tratarse de una castañuela. Ello nos haría pensar que podría tratarse también de algún tipo de instrumento musical. En los diarios de la expedición la única mención a un instrumento musical es a la de unos «pitos que tocan como Flautas traveseras» (Bodega 1779: f42) que además atestigua Mourelle se encontraban entre los objetos que tomaron los Comandantes «aquella que juzgaron particular dejando lo demas al trato de nuestras gentes» (Mourelle 1779: f245v) .

En el Museo se encuentra un objeto catalogado con el n.º 13.388 (fig. 12), una especie de flauta de 38,5 cm de longitud y 2,5 cm de diámetro, de madera e incrustaciones de concha *baliotis*. Lleva tres orificios laterales y un diseño grabado de estilo claramente septentrional. Sin embargo este instrumento tiene claramente aspecto de flauta más que de pito y además no parece que pueda emitir sonido alguno. Podría pensarse en un instrumento sin terminar.

Un puñal de madera negra

En el contexto cultural del Puerto de Bucareli y dentro del conjunto de armas que tanto interesó a los oficiales de la expedición, no se encuentran en esa época «puñales de madera negra». El único puñal utilizado como tal, era realmente una daga, un cuchillo de dos hojas, terminado en punta y afilado en ambos lados. La hoja superior tenía sobre un tercio o un cuarto la longitud de la inferior; la empuñadura, la zona estrecha entre ambas hojas, se envolvía con cuero, raíz, corteza o pelo humano trenzado. Se aseguraba con una tira de cuero que se enrollaba a la muñeca para evitar que la daga se perdiera al blandirla. La funda se hacía de cuero muy grueso y se colgaba del cuello por una ancha banda. Originalmente de piedra, ésta fue substituida progresivamente por el cobre y el hierro y, con la mayor eficacia del trabajo en metal, a la hoja inferior se le añadió un caballete o una acanaladura y la hoja superior podía estar cortada representando animales emblemáticos. Las dagas eran entonces una propiedad importante que pasaba de un jefe a su sucesor y se guardaban en cajas especiales de madera (Emmons 1991: 340-342). La daga, el distintivo del guerrero tlingit que veremos también descrita e incluso dibujada en años posteriores y en latitudes más septentrionales por los oficiales de la expedición Malaspina, es sin embargo ahora descrita por primera vez y con minuciosidad:

«En esto que hemos visto se cree son estas gentes peor que fieras: despues que hicieron este cambalache nos enseñaron un puñal con la oja a modo de bayoneta, y sin cavo, pues tenia solo la espiga de fierro que se remacha en el extremo de él,» (Pantoja 1779: ff82v-83).

«fierro, que es lo que mas estiman, pues con el forman un arma, especie de puñal, figura de Bayoneta ancha, que parece trabajada de manos de un buen maestro, estos puñales los traen en sus bainas de cuero. colgado sobre el pecho,» (Arteaga 1779: f87).

«roban quanto pueden principalmente fierro que es lo que mas estiman pues con el forman una arma especie de puñal figura de Bayoneta ancha que parece trabajada de mano de un buen maestro, estos puñales los traen en sus bainas de cuero colgados sobre el Pecho» (Camacho 1779: f89v).

El aprecio de sus dagas y la necesidad de hacerse con metal para fabricarlas hacía que nunca los «feriaban á menos de recibir excesibo precio» (Mourelle 1779: f245v). Sorprende que dado el interés que despertaba todo el armamento no se hubieran hecho con alguna de esas dagas, a pesar de su excesivo precio.

Debemos pensar entonces en algún objeto que les pareciera un puñal y que fuera de madera, al menos, oscura. Se nos ocurre una cuña, que se hacían de madera de tejo, más específicamente de tejo occidental (*Taxus brevifolia*) que es de color oscuro o de madera de varias especies de la familia de las rosáceas, de la que también se hacían palos cavadores para recolectar vegetales y moluscos (Turner 1992). Ninguna especie es negra, pero si se oscurecían con el uso y además algunos objetos se endurecían al fuego, lo que daba una apriencia negruzca. Las cuñas, por ejemplo, eran absolutamente necesarias para los trabajos de carpintería en una sociedad que desconocía las herramientas de metal y necesitaba conseguir tablones y tablas para la realización de múltiples objetos (ver Stewart 1984: 40-44). Su extremo aplanado y afilado, el mango redondo y el extremo aplastado por sucesivos golpes para introducir las cuñas en la madera, pudiera parecer a los ojos de quien confeccionara la lista una especie de puñal. No existe ninguna mención a cuña alguna en los diarios, ya que tampoco tuvieron ocasión de contemplar los trabajos de carpintería más pesados, aunque si la de objetos con los que también comerciaban:

«Travajan la madera con sus cuchillos y azuelas de piedra de la que forman varios muebles algo curiosos como son barcas, Canoas, de todos tamaños, y todos los utiles necesarios, para la guerra como son Morriones, ó Cavezas, Cotas demaya mui bien hechas, Gola, Botas y delantales:» (Pantoja 1779: f116).

Si hemos encontrado «puñales de madera negra» en algunos museos, como en el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica de Vancouver; son puñales o dagas ceremoniales, de «hoja» no aplanada sino más bien de forma parelelepédica, pintados de negro. Todos son kwakwaka`wakw, de fecha tardía y de uso ceremonial y por lo tanto con muy poca relación a lo mencionado por los españoles en el Puerto de Bucareli.

Parece que hasta el momento no se ha localizado en el Museo de América un objeto de estas características.

Una flecha con su punta de bronce

Estamos hablando de un pueblo no metalúrgico, que conocía el cobre nativo, que buscaba hierro, pero esos metales se trabajan en frío. El bronce era algo completamente desconocido. Hay que pensar, por lo tanto, en flechas con probablemente puntas de cobre.

En todos los diarios se hacen menciones a flechas de puntas de cobre, tanto en territorio eyak, en el episodio de la entrega de una parka impermeable, como ya mencionamos, como en territorio de los yupik del pacífico, los chugach, en la entrada del Príncipe Guillermo. Concretamente en territorio eyak los nativos regalaron algunas flechas al comandante de la expedición Arteaga (1779: f124), flechas con puntas de hueso y algunas de cobre (f125). La entrega de flechas al comandante es corroborada por el primer piloto Camacho, a cambio de abalorios y pan «con lo quedaron muy contentos regalando ellos algunas Flechas» (1779: ff 134v-135). Las dos flechas estaban muy bien hechas, corrobora el segundo piloto Pantoja (1779: f150) y el número de dos flechas es reiterado por el primer oficial Quirós (1779: f48v). Por los nombres de los oficiales mencionados, la entrega de flechas se hizo a bordo de la fragata comandanta *Princesa*. Es muy interesante la observación del segundo piloto Pantoja, ya que probablemente nos encontramos ante una de las primeras descripciones de un atlatl o lanza dardos, utilizado en el Pacífico norte, por lo que las flechas eran realmente azagayas, lanzas arrojadas más largas que una flecha de arco:

«traian lanzas y flechas estas parece, no las tiran con arco sino con un pedazo depalo que tiene la figura de una caja de pipa sin tapa; las puntas delas flechas son de Cobre, pedernal y grueso, las de este son arponadas» (Pantoja 1779: f151).

Pero también se encuentran menciones a flechas con puntas de cobre en territorio chugach, concretamente en los días en los que las naves de la expedición se encontraron atracadas, desde el 23 de julio, en una ensenada en el extremo este de Hinchinbrook Island que llaman Puerto de Santiago Apóstol (Port Etches). El día 26 de julio recibieron la visita de dos kayaks dobles, cada uno con dos tripulantes y en algunos diarios se refiere la entrega de flechas, pero con puntas de piedra y hueso:

«[El día 26 de julio] vinieron a bordo dos canoas medianas, de las que parecen arpas, y trahian dos hombres cada una, [...]se les regalo algunas cosas, y ellos dieron pescado, y Flechas con lenguetas de Piedra, y de hueso, trabajadas curiosamente» (Arteaga 1779: ff134v-135).

«Ayer tarde vinieron á bordo dos canoas medianas delas que parecen arpas y trahían dos hombres cada una [...] y ellos dieron Pescado, y flechas con lenguetas de Piedra y de hueso, trabajadas curiosamente:» (Camacho 1779: ff145v-146).

De todas maneras se encuentran también menciones a «flechas con puntas de cobre» (Quirós 1779: f53) y además «tan primorosas»:

«... y las Puntas de cobre casi en las más nos obligó á creer que este metal es efecto de sus minerales, pues de otra suerte no era posible las usaran tan ordinariamente» (Mourelle 1779: f263v-f263).

Aunque en los fondos del Museo existen colecciones de flechas, todas las que tienen punta de metal son de hierro y claramente para arcos cortos.

Una bolsa con unos palitos con que juegan dichos indios (lista de Ibarгойen)

Nos encontramos ante la misma situación planteada por el hacha de piedra antes mencionada. No hay ninguna referencia a juegos de palitos en las listas oficiales de objetos. Y no hay ninguna referencia a juegos de palitos en ningún diario, aunque como ya mencionamos en el trabajo anterior dedicado a la expedición de 1774, el juego de palitos estaba extendido a lo largo de todo el área de la Costa Noroeste (ver Sánchez Montañés 2010b). Como ya dijimos también antes, a pesar de la ausencia de menciones en los diarios, cualquier marinero pudo llevarse un juego de palitos y hacerlo llegar posteriormente al coleccionista de Guadalajara, al que incluso pudo también llegar un juego de palitos de la primera expedición de 1774 .

En el Museo existen tres juegos de palitos, y dos de ellos con su correspondiente bolsa de cestería, los catalogados con los n.º 13.349 y 13.348. El primer juego, por su decoración, podría ser más bien haida y por lo tanto ser recogido en la expedición Pérez de 1774 como ya mencionamos. El juego 13.348 (fig. 13), también con una bolsa de cestería, es por su estilo muy tlingit, aunque la adscripción estilística de estos objetos es difícil dada la extensión del juego a lo largo de todo el área y la similitud de dichos palitos; pero entre los tres juegos del museo es el que más probablemente podría adscribirse a la expedición de 1779.

Esperamos que en el futuro podamos seguir la pista a los objetos de la expedición que no fueron enviados en primer lugar. Además y a medida que vayamos ampliando y conociendo nueva documentación es posible que podamos ratificar o rectificar lo hasta ahora publicado.



Figura 13. Gambling sticks ca. 1791 n.º 123.348. Museo de América.

Bibliografía

AGUIRRE, Juan Bautista de (1779): «Diario de Navegacion que trabajó el segundo Piloto de la Fragata Nra. Señora de los Remedios alias la Favorita Dn. Juan Bapta. de Aguirre en el viaje de los descubrimientos de la Costa Septentrional de Californias practicados el año de 1779...». Sevilla: AGI, Estado 38B, n.º 18.

ALCALÁ GALIANO, Dionisio (1792): «Viaje al Estrecho de Fuca, Tomos I y II: Papeles sueltos y borradores incompletos sobre los viajes al Estrecho de Juan de Fuca». Madrid: Museo Naval, ms. 144, Doc 7, ff530-542v.

ARTEAGA Y BAZAN E INFANTE Ignacio Fernando. (1779): «Diario de la Navegacion, que... espera hacer el Theniente de Navio Dn. Ignacio de Arteaga, mandando la Fragata de S.M. Ntra. Sra. del Rosario (alias) la Princesa...». Sevilla: AGI, Estado 38A, n.º 13.

BLACKMAN, Margaret Berlin (1984): «Tradition and Innovation: The Visual Ethnohistory of the Kasaan Haida». En J. MILLER Y C. M. EASTMAN (eds.) *The Tshimshian and Their Neighbors of the North Pacific Coast: (151-189)*. Seattle & London: University of Washington Press.

BODEGA Y QUADRA, Juan Francisco de la (1775): «Navegacion hecha por Dn. Juan Francisco dela Bodega, y Quadra, Theniente de Fragata dela Real Armada y Comandante dela Goléta Sonóra; á los Descubrimientos de los Mares, y Costa Septentrional de California». Madrid: Museo Naval, Ms. 622, doc. 1, f. 2-46.

___(1779): «Navegacion y descubrimientos hechos de Orden de S.M. en la Costa septentrional de California...por el Theniente de Navio de la Real Armada Dn... comandante de la fragata de S.M. Nra. Señora de los Remedios alias la Favorita...año de 1779». Sevilla: AGI, Estado 38A, n.º 15.

BROWN, Steven C. (1998): *Native Visions: Evolution in Northwest Coast Art from the Eighteenth through the Twentieth Century*. Seattle, WA & London, UK: The Seattle Art Museum and The University of Washington Press.

BUCARELI Y URSÚA, Antonio (1775): «Carta reservada N° 2034 a D. Julián de Arriaga, rerefiriendo la exploración de la costa de California que ejecutó Don Juan Francisco de la Bodega y Quadra con la goleta 'La Sonora'. Acompaña copia de la carta que le había dirigido Bodega, firmada el 26 de noviembre de 1775 en México». Sevilla: AGI, Estado 20, n.º 21.

___(1775): «Carta reservada N° 2073 a D. Julián de Arriaga, rerefiriendo las exploraciones de la costa septentrional de California, al mando de Don Bruno de Hezeta y Don Juan Francisco de la Bodega y Quadra. Acompaña diarios y mapas, firmada el 27 de diciembre de 1775 en México». Sevilla: AGI, Estado 20, n.º 22.

BUSTAMANTE Y GUERRA, José (1789-1792): «Viaje de las corbetas Descubierta y Atrevida a Montevideo, Chile, Peru, Acapulco y Filipinas en 1789». Madrid: Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Ms. 13.

CAAMAÑO MORALEJA, Jacinto (1792): «Extracto del Diario de las navegaciones, exploraciones, y descubrimientos hechos en la America Septentrional por D.... desde el Puerto de San Blas, de donde salio en 20 de Marzo del año de 1792». Madrid: Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Ms. 10.

CABELLO CARRO, Paz y Alberto COSTA (Eds.). (1999): *Espíritus del Agua: Arte de Alaska y la Columbia Británica*. Barcelona: Fundación La Caixa.

CABELLO CARRO, Paz (1999): «Expediciones, descubrimientos y colecciones españolas en la costa noroeste americana y en Alaska». En P. CABELLO y A. Costa (eds.) *Espíritus del Agua: Arte de Alaska y la Columbia Británica*: (29-43). Barcelona: Fundación La Caixa.

CAMACHO Y BRENES, José (1779): «Diario de Navegacion que. ...pretende hacer el Primer Piloto del numero de la Rl. Armada Dn. Josef Camacho embarcado en la Fragata de S.M. nuestra Sra. del Rosario (alias) la Princesa...afin de reconocer las costas Septentrionales de la California mandada dha. Fragata por el Theniente de Navío Dn. Ygnacio Arteaga....». Sevilla: AGI, Estado 38B, n.º 16.

CAÑIZARES, José de (1779): «Navegacion que haze el Alferez de Fragata graduado y primer Piloto Dn. Jose de Cañizares desde el Puerto de San Blas...à los descubrimientos de la Costa Septentrional de Californias en la Fragata de S.M. Ntra. Señora de los Remedios, alias la Favorita...de la que es Comandante el Theniente de Navio...Dn. Juan Francisco de la Bodega y Quadra, en conserva de la Fragata de S.M. la Princesa del mando del de la misma clase Dn. Ygnacio Arteaga Comandante de la Expedicion. Año de 1779». Sevilla: AGI, Estado 38B, n.º 17.

CHAUSSENET, Valérie (1988): «Needless and Animals: Women's Magic», En W.W. FITZHUGH y A. CROWELL (eds.) *Crossroads of Continents: Cultures of Siberia and Alaska*: (209-226). Washington, DC, & London: Smithsonian Institution Press.

CLARK, Donald W. (1984): «Pacific Eskimo: Historical Ethnography», En W. STURTEVANT y D. DAMAS (eds.) *Handbook of North American Indians, vol. 5, Arctic*: (185-197). Washington: Smithsonian Institution.

DRUCKER, Philip (1951): *The Northern and Central Nootkan Tribes*. Bureau of American Ethnology, Bulletin 144. Washington DC: Smithsonian Institution.

EMMONS, George Thornton (1991): *The Tlingit Indians* (1945). Vancouver, BC: Douglas & McIntyre / New York: American Museum of Natural History. (Edited with additions by Frederica de Laguna, and a biography by Jean Low).

FIENUP-RIORDAN, Ann (1988): «Eye of the Dance: Spiritual Life of the Bering Sea Eskimo», En W.W. FITZHUGH y A. CROWELL (eds.) *Crossroads of Continents: Cultures of Siberia and Alaska*: (256-270). Washington DC & London: Smithsonian Institution Press.

GALVEZ Y GALLARDO, Matías de (1783): «Carta N° 286 al Ministro de Indias Joseph de Gálvez y Gallardo, notificando que remite las curiosidades recolectadas por Don Joseph Manuel de Ybargoyen para el Gabinete de Historia Natural». Sevilla: AGI, Indiferente General, 1550, f. 143v-154.

HOLM, Oscar William (Bill) (1965): *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*. Vancouver, BC: Douglas & McIntyre Ltd.

___(1989): «Cultural exchange across the Gulf of Alaska: Eighteenth Century Tlingit and Pacific Eskimo Art in Spain», En J.L. PESET (comp.) *Culturas de la Costa Noroeste de América*: (105-113). Madrid: Turner-Sociedad Estatal V Centenario.

HOLM, Oscar William (Bill) y REID, Bill (1975): *Indian Art of the Northwest Coast: A Dialogue on Craftsmanship and Aesthetics*. Seattle y Londres: University of Washington Press / Houston, TX: Institute for the Arts, Rice University.

KING, Jonathan C. H. (1981): *Artificial Curiosities from the Northwest Coast of America: Native American Artifacts in the British Museum Collected on the Third Voyage of Captain James Cook and Acquired Through Sir Joseph Banks*. London, UK: British Museum Publications.

LAGUNA, Frederica Annis de (1972): *Under Mount Saint Elias: The History and Culture of the Yakutat Tlingit*. 3 Vols. Washington DC: Smithsonian Contributions to Anthropology Volume 7.

___(1990): «Eyak». En W.C. STURTEVANT y W. SUTTLES (eds.) *Handbook of North American Indians, Vol. 7, Northwest Coast: (189-196)*. Washington DC: Smithsonian Institution.

MacDONALD, George F. (1996): *Haida Art*. Vancouver, BC: Douglas & McIntyre / Seattle, WA: The University of Washington Press.

MAYORGA, Martín de (1779a): «Carta N° 187 a Don José de Gálvez refiriendo los principales sucesos de las fragatas 'Princesa' y 'Favorita' al mando de Don Ignacio Arteaga en sus exploraciones al norte de California». Sevilla: AGI, Estado 20, n.º 28.

___(1779b): «Lista de los Ropaxes, Armas, é Ynstrumentos, que en un caxoncito se remiten á España, por el correo de este mes» [acompaña a la Carta N° 187]. Sevilla: AGI, Estado 20, n.º 28 - 1b.

MOURELLE DE LA RUA, Francisco Antonio (1775): «Navegación hecha a los descubrimientos de la Costa Septentrional de California con la Goleta Sonora, por el segundo Piloto del Armada, y primero del Departamento de Sn. Blas». Madrid: Museo Naval, Ms. 575, Doc. 5, f. 123-171v.

___(1779): «Navegación Hecha por el Alférez de Fragata de la Rl. Armada Don Francisco Antonio Mourelle destinado de segundo Capitan de la Fragata Favorita... desde el Puerto de San Blas...a los descubrimientos de la Costa Septentrional de California...». Madrid: Museo Naval, Ms. 622, Doc. 3, f. 177-273.

PANTOJA Y ARRIAGA, Juan (1779): «Diario de Navegacion que...principia á hacer Juan Pantoja y Arriaga Segundo Piloto de la Fragata de Su Magd. Nuestra Sra. del Rosario (alias) Princesa...». Sevilla: AGI, Estado 38B, n.º 19.

QUIRÓS Y MIRANDA, Fernando Bernardo de (1779): «Diario de la Navegacion que...espera hacer el teniente de Navio de la Real Armada, y Segundo Comandante de esta Expedicion de altura Dn. Fernando Bernardo de Quiros y Miranda, embarcado en la Fragata Ntra. Sra. del Rosario la Marinera; alias la Princesa; del mando de la misma clase Dn. Ignacio Arteaga...». Sevilla: AGI, Estado 38A, n.º 14.

ROUSSELOT, Jean-Loup, FITZHUGH, William W. y CROWELL, Aron (1988): «Maritime Economies of the North Pacific Rim». En W. W. FITZHUGH y A. CROWELL (eds.) *Crossroads of Continents: Cultures of Siberia and Alaska*: (151-172). Washington DC & London: Smithsonian Institution Press.

SÁNCHEZ GARRIDO, Araceli (1991): *Indios de América del Norte. (Otras culturas de América)*. Madrid: Ministerio de Cultura.

SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma (2008): «Fuentes Españolas y Etnografía. La Costa Pacífica Estadounidense a finales del siglo XVIII», En E. SÁNCHEZ MONTAÑÉS, S. HILTON, A. HERNÁNDEZ RUIGÓMEZ Y M. I. GARCÍA MONTÓN *Norteamérica a finales del siglo XVIII: España y los Estados Unidos: (45-68)*. Madrid, Barcelona, Buenos Aires: Fundación Consejo España-EEUU / Marcial Pons.

_____(2012a): «Culturas tradicionales del Pacífico norteamericano: La desigualdad social en fuentes españolas del siglo XVIII», En E. SÁNCHEZ MONTAÑÉS Y M. E. SÁNCHEZ SUÁREZ *Norteamérica y España. Percepciones y relaciones históricas: una aproximación interdisciplinar: (173-199)*. Málaga: Sepha.

_____(2010b): «Las expediciones españolas del siglo XVIII al Pacífico Norte y las colecciones del Museo de América de Madrid. La expedición de Juan Pérez de 1774», en *Anales del Museo de América XVIII*: 147-169. Madrid.

SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma (s.f.): *Los pintores de la expedición Malaspina en la Costa Noroeste. Una etnografía ilustrada*. Madrid: CSIC, en prensa.

STEWART, Hilary (1984): *Cedar: Tree of Life to the Northwest Coast Indians*. Vancouver & Toronto: Douglas & McIntyre.

_____(1996): *Stone, Bone, Antler & Shell: Artifacts of the Northwest Coast. (1973)*. Vancouver & Toronto: Douglas & McIntyre / Seattle, WA: The University of Washington Press. 2nd. revised edition.

SURIA, Tomás (1791): «Año de 1791. Primer Cuaderno Original del Viage al NO de America. Borrador-Suria. Reserbado con juramento» [*Quaderno q[u]e contiene el ramo de historia natural y diario de la Expedicion del circulo del Globo. Reservado*]. New Haven, CT: Western Americana Collection WA MSS 464, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

SWANTON, John Reed (1905): *The Haida of Queen Charlotte Islands*. American Museum of Natural History, Memoirs Vol. VIII, Part I. New York, NY: G. E. Stechert & Co.

_____(1909): *Tlingit Myths and Texts*. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology Bulletin 39. Washington DC: Government Printing Office. (Reprinted, 1990, Brighton, MI: Native American Book Publishers).

TURNER, Nancy Jean. (1992): *Plants In British Columbia Indian Technology (1979)*. Victoria, BC: Royal British Columbia Museum, Handbook 38.

La *Lápida de los cielos* del Museo Nacional de Antropología (México). Un recorrido por el imaginario celeste nahua a través de las piezas de la sala Mexica

The 'Tombstone of heaven' of the National Museum of Anthropology (Mexico). A Journey to the celestial imaginary nahua through the artefacts of the Mexica gallery

Ana Díaz

Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Resumen: El Museo Nacional de Antropología exhibe en su sala Mexica un monolito conocido como la *Lápida de los cielos*. La pieza muestra una escena que ha sido identificada como el momento del descenso de una serie de personajes antropomorfos y un ave a la tierra, atravesando los niveles verticales del cielo. En este trabajo se presenta una interpretación alternativa, proponiendo que el cielo que aparece grabado en la superficie de la piedra no reproduce un sistema de estratos verticales superpuestos, sino una convención plástica utilizada para representar al cielo por medio de bandas que permiten enmarcar las escenas que suceden en su interior, como si se tratara de una piel estelar. Para el análisis nos hemos valido del estudio de otras dos piezas del MNA, así como de códices mesoamericanos, tanto coloniales como prehispánicos, buscando la continuidad de una tradición visual.

Palabras clave: *Lápida de los cielos*, Museo Nacional de Antropología, sala Mexica, Cielo, Cosmología Mesoamericana. Altar de los cielos.

Abstract: The National Museum of Anthropology (NMA) displays a monolith known as the 'Tombstone of Heaven' in its Mexica gallery. The artefact shows a scene which has been identified as the moment of descent to earth of a series of anthropomorphic characters and birds, passing through the vertical levels of heaven. This paper presents an alternative interpretation and suggests that the sky which appears on the surface of the stone doesn't show a system of superimposed vertical strata but a vivid convention used to represent the sky through layers, which permit the framing of the scenes that take place in it as if it were a stellar skin. For this analysis we have studied other items of the NMA as well as Mesoamerican codices, both colonial and pre-Hispanic, looking for the continuity of a visual tradition.

Keywords: 'Tombstone of Heaven', National Museum of Anthropology, Mexica gallery, Heaven, Mesoamerican cosmology, Altar of Heaven.

1. Introducción

Uno de los aspectos más conocidos de la cosmología mexicana implica la división del mundo en tres niveles verticales: cielo, tierra e inframundo. A su vez, los espacios superior e inferior se fraccionaban en trece y nueve pisos respectivamente, mientras la tierra se dividía en cuatro rumbos cardinales. Esta reconstrucción cosmológica fue ideada por Eduard Seler (*cfr.* 1902-23; 1907) con datos de distintas fuentes, quien basado en la única imagen cosmográfica mexicana que presenta una división en estratos verticales (pintada en un códice colonial del siglo XVI: el códice *Vaticano A*), construyó un modelo que desde entonces ha servido como referente para explicar la estructura del cosmos mexicano. El modelo fue complementado al introducir en él a los personajes de dos series calendáricas: los trece «señores del día» supuestamente ubicados en los estratos celestes, y los «señores de la noche», habitantes de los nueve niveles inferiores.¹ Cabe señalar que estos nueve y trece personajes no aparecen referidos, ni en la imagen, ni en la glosa explicativa del códice *Vaticano A*. Este hecho aunado a la ausencia de otra imagen similar a la referida –dentro del amplio repertorio material mexicana–,² donde los cielos aparezcan organizados en niveles verticales, ha llevado recientemente a algunos autores a problematizar el modelo de los pisos celestes reconstruido por Seler, proponiendo que se trata de una proyección derivada de su interés por dar coherencia a un modelo cosmográfico idealizado.³ Sin embargo hoy en día el modelo seleriano sigue siendo considerado una fuente de primera referencia para explicar el cosmos mexicano, y por ende la composición del cielo.

A pesar de la riqueza y versatilidad de los objetos arqueológicos encontrados en las excavaciones del centro de México y más allá de las fronteras del dominio mexicano –que incluyen arquitectura, pintura mural, cerámica, textiles, esculturas de bulto, grabados en distintos soportes, pintura rupestre– no ha sido posible encontrar, ni en estos soportes, ni en códices prehispánicos ni coloniales, un ejemplar que reproduzca el arreglo cosmográfico propuesto por Seler. No se conoce otra imagen similar a la del códice *Vaticano A*, aunque existe una pieza en el Museo Nacional de Antropología que presenta un grabado que ha sido interpretado por los académicos como el ejemplar prehispánico que avala el arreglo cosmográfico de niveles superpuestos (Matos 2010:100-101). La pieza es conocida como la *Lápida de los cielos* y es el objeto de estudio de este trabajo (fig.1).

¹ La identificación sirvió al autor para explicar un sistema de flujos por el cosmos; en él, los trece señores del día, ubicados en cada uno de los estratos celestes, iban mandando sus influencias a la tierra durante las horas diurnas, mientras que en la noche las influencias eran mandadas desde el inframundo por los nueve personajes de la serie conocida como los «Señores de la noche». Aunque algunos autores han demostrado que esta interpretación cuenta con equivocaciones (Caso 1967:20; Nowotny 1961:217,219; Köhler 1995), la cosmología de Seler ha sido ampliamente difundida y hoy es aceptada como válida. Actualmente está en preparación un volumen colectivo con trabajos que abordan este tema.

² Existe una mención en la *Histoire du Mechique* (Tena 2011:143) que informa que los mexicanos y sus vecinos concebían al cielo como una estructura de 13 niveles, cada uno habitado por un dios. Esta mención es importante, aunque no concuerda con la referencia del códice *Vaticano A*, dado que aquel contenido que remite para cada nivel es diferente del que aparece reportado en aquella fuente. Esto hace pensar que no existía un modelo fijo y único válido para todos los mexicanos, o bien, que en ambos casos, se trata de reconstrucciones coloniales que intentan reproducir una cosmografía indígena más cercana a los modelos clásicos grecorromanos que a los discursos originarios amerindios. Otro ejemplar que podría traerse a discusión es la primera lámina del *Rollo Selden*, pero este no es mexicano, sino mixteco, y reproduce un cielo dividido en nueve niveles que a diferencia del códice *Vaticano A* y la *Historie de Mechique*, no ubica a dioses en sus diferentes pisos, sino que todos los estratos están ocupados por estrellas. Esta es una notable diferencia. Para profundizar en el estudio de estos casos remito a los trabajos de Mikulska (2008), Nielsen y Sellner (2009) y Díaz (2009).

³ En los últimos años se han producido algunos trabajos que problematizan la construcción de este modelo (Nielsen y Sellner 2009; Díaz, mecanoscrito aceptado para publicación; Mikulska, mecanoscrito aceptado para publicación; Nielsen y Sellner, mecanoscrito aceptado para publicación).

A lo largo de este ensayo presento algunos argumentos que permiten hacer otra interpretación de la escena grabada en la piedra. Propongo que esta representación se inserta dentro de una larga tradición visual que hunde sus raíces en un complejo imaginario celeste mesoamericano que no implica una organización en pisos, sino en bandas estrelladas. Para ello presento el análisis de una serie de rasgos presentes en fuentes realizadas entre el Epiclásico y la época Colonial temprana (la muestra está compuesta por piezas de la colección mexicana del Museo, pintura mural de Cacaxtla, códices mexicas, mayas, mixtecos y del grupo *Borgia*). Considero que su composición no tiene referente alguno en la imagen colonial que aparece reproducida en el códice *Vaticano A*, y que los datos arrojados por esta pieza pueden ayudar a tener un mejor entendimiento de la visión de mundo mexica antes del contacto con el cristianismo.



Figura 1. *Lápida de los cielos*. Sala mexicana, Museo Nacional de Antropología, México. (Proyecto de Digitalización de las Colecciones Arqueológicas del MNA).

II. Descripción de la pieza

La *Lápida de los cielos* se exhibe actualmente en la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología, en la ciudad de México, y es conocida con este nombre porque reproduce una imagen que se lleva a cabo en el espacio celeste.

El objeto es una lápida rectangular tallada en un bloque de piedra andesita. Sus dimensiones actuales aproximadas son de 45 cm de alto, 29 cm de ancho y 8 cm de

espesor.⁴ Por su ubicación en la vitrina sólo alcanza a verse la cara frontal, pero Alfonso Caso menciona en su catálogo que la pieza está grabada por todas las caras.⁵ El grabado debió contar con pintura pero hoy no es posible identificar su rastro a simple vista. La pieza está fragmentada, como se puede apreciar en el borde inferior; el superior presenta también bordes irregulares que en la inspección nos hicieron pensar en una segunda fragmentación. Sin embargo la referencia de Caso respecto a que esta cara presenta un grabado, indica que el fragmento conocido corresponde a la parte superior del monumento. No ha sido posible reconstruir la información de su contexto arqueológico, pues no aparecen reportes de su procedencia en ninguno de los catálogos del Museo.⁶

III. Descripción de la escena grabada

La descripción más completa de la pieza se encuentra en el catálogo de Alfonso Caso, que nos ayuda a reconstruir las partes no visibles del objeto:⁷

«Es un fragmento de una lápida labrada por todas sus caras. En la cara posterior, en los lados y en dos tiras al frente, aparece la imagen de los cielos estrellados, contándose en conjunto seis. En la parte superior la figura de un tecpatl con la boca abierta y dos ojos, uno a cada lado de la boca. A ambos lados del pedernal, unas cabezas de tigre. En la angosta tira que queda al frente, se ve primero una águila que desciende, saliendo de las fauces del pedernal, que lleva en el pico el aztamecatl o cordel del sacrificio. Después y bajando del cielo un guerrero que lleva en una mano el escudo, la bandera y las flechas y en la otra el atlatl. Tiene tocado de xihuitzolli y aztaxelli. Todavía más abajo se ve un caballero águila, llevando en una mano el atlatl y en la otra un objeto que no se puede precisar. Sobre la cabeza del águila aparece el aztaxelli. Las figuras parecen representar a los guerreros que bajan del cielo y del sol a la tierra» (Caso, citado por Olmedo en comunicación personal julio 2012).

Hasta hace unos días que se ha sacado una toma fotográfica de todas las caras, ha sido posible corroborar la descripción de Caso, aunque ya pueden hacerse algunas precisiones.

Cara ventral: La imagen está tallada en altoprelieve y se compone de tres registros verticales que recorren la estela de manera longitudinal, generando un espacio central

⁴ Estas dimensiones son las propuestas en el catálogo de 2006, pero difieren de las reportadas por Caso: altura: 52 cm; ancho: 29 cm; grueso: 7 cm.

⁵ La descripción más completa de la pieza la realizó Caso, el primer curador de la sala Mexica en la nueva sede del Museo Nacional de Antropología. La pieza se encuentra empotrada en una vitrina que impide ver las caras dorsal, laterales y superior, hasta hace unos días, en que el Proyecto de Digitalización de las Colecciones Arqueológicas del MNA sacaron un estudio fotográfico de la pieza por todas sus caras. Tengo entendido que esta es la primera vez que se muestran todas las caras de la pieza en un estudio especializado.

⁶ La curadora de la sala Mexica, Bertina Olmedo, menciona que ninguno de los catálogos incluye información sobre la procedencia de la pieza (comunicación personal, julio 2012).

⁷ Cabe señalar que la descripción más completa de la lápida, incluyendo todas sus caras, aparece sólo en este catálogo, pues la versión más actualizada realizada en el 2006 sólo incluye la descripción de la cara frontal (Catálogo 2006). En esta fuente aparece una referencia al catálogo elaborado por Eduard Selser, pero no ha sido posible consultarlo dado que el ejemplar se extravió durante la gestión de Felipe Solís. Además, la curadora de la sala Mexica, comentó que «la ficha que mencionan de Selser [la referencia citada en el catálogo de 2006] no corresponde con su catálogo». (Bertina Olmedo, comunicación personal, julio 2012).

flanqueado por dos registros laterales de composición simétrica. El registro central es ligeramente más ancho que los laterales y está ocupado por tres personajes que descienden por el cuerpo de la estela. El primer individuo es un ser antropomorfo que porta un yelmo de águila. Parte de su cuerpo está perdido porque se ubica sobre la fractura de la piedra, pero su gesto corporal puede reconstruirse gracias al siguiente personaje, quien lo sigue repitiendo la misma postura. Este desciende armado con escudo y dardos, y su tocado está compuesto por una diadema de turquesa, distintiva de los señores mexica. Detrás de ellos baja un ave con las alas extendidas, quien porta en el pico un nudo de cuerdas adornadas con plumones. En el cederario del museo se identifica como un colibrí.

A ambos lados de la escena se ubican las bandas laterales simétricas. Estas presentan una serie de delgadas líneas horizontales que rompen la continuidad vertical conformando secuencias modulares; de este modo las bandas se dividen en segmentos cuadrangulares que al colocarse uno sobre otro, como piezas de Lego, van formando las columnas que enmarcan la escena central. Cada uno de los segmentos contiene en su interior un par de secuencias glíficas que van alternándose a lo largo de las bandas (fig. 2a y 2b).



Figura 2a. *Lápida de los cielos*. Detalle. Primer elemento representado en la banda celeste.



Figura 2b. Segundo elemento de la banda celeste. Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología, México. (Proyecto de Digitalización de las Colecciones Arqueológicas del MNA).

Los elementos que aparecen dentro de los rectángulos que conforman las bandas laterales corresponden a cuerpos estelares. El primer glifo se identifica como el signo de Venus y corresponde a un astro de gran luminosidad, pero no necesariamente al segundo planeta de nuestro sistema solar. En la siguiente casilla, por debajo de este signo, aparecen grabadas dos estrellas, que bajo la tradición gráfica mesoamericana se conciben como ojos desorbitados que cuelgan del cielo⁸. Debajo de ambos signos aparecen tres círculos, que pueden identificarse también como ojos estelares.

Es importante volver a enfatizar que dado su estado de conservación y la carencia de contexto arqueológico, sólo se puede ofrecer una reconstrucción parcial de la pieza, limitándonos al análisis de algunos motivos.

⁸ Eduard Seler es el primero en describir la analogía entre los cuerpos estelares y los ojos desorbitados, pero un dato que resulta de gran utilidad para comprender la analogía entre estos elementos se debe a Guilhem Olivier y Ehtelia Ruiz Medrano, quienes en una comunicación personal (2012) comentaron que durante la caza nocturna del venado, los cazadores se guían por el brillo de sus ojos. De este modo, el ojo ejemplificaría la luz propia, el brillo.

Las caras laterales de la *Lápida* presentan un par de tiras que corresponden a las bandas celestes verticales colocadas a los costados de la cara descrita. En cada costado de la pieza aparece otra tira vertical y estas parecen ser extensión de las bandas superpuestas colocadas en la cara posterior de la *Lápida*. El arreglo parece reproducir una sucesión de niveles de estrellas que rodean a la escena central al envolver la pieza.

IV. Interpretaciones de la escena grabada en la *Lápida de los cielos*

Antes de comenzar la descripción y el estudio de la escena grabada en el monolito es preciso señalar que, dado que la *Lápida* se encontró incompleta, no es posible ofrecer una interpretación definitiva de la obra al no poder reconstruirla en su totalidad, aunque afortunadamente, gracias al registro fotográfico realizado hace unos días se puede conocer que contiene la cara posterior. Finalmente, como nota Katarzyna Mikulska, la pérdida del cromatismo también implica una limitante para el estudio (Mikulska 2008a:163). Por tal motivo la interpretación que se presenta en este trabajo es sólo un acercamiento que se limita al fragmento conocido que corresponde a cuatro caras del monumento: las dos caras laterales, la anterior y la posterior.

El catálogo actualizado del Museo ofrece la siguiente descripción: *Lápida de los cielos*; presenta en una de sus caras a dos guerreros descendiendo y un colibrí; a los lados tiene bandas con símbolos celestes» (fichero del MNA 2006). Por su parte, Eduardo Matos interpreta el grabado de la siguiente manera:

«varias bandas celestes que se van alternando una sobre otra en sentido vertical, formadas por símbolos de Venus y estrellas, hasta llegar a la parte alta con la representación de un colibrí que, pensamos, es el símbolo solar asociado a Huitzilopochtli» (Matos 2010:100-101).

Matos considera que cada uno de los segmentos cuadrangulares que conforma las bandas laterales corresponde a un nivel o estrato celeste, dado que, como se ha comentado, ambas bandas son simétricas y se continúan a los lados y en la parte posterior de la *Lápida*, envolviendo la composición. Este arreglo recuerda a la figura del códice *Vaticano A*, donde aparece una sucesión de once niveles verticales superpuestos, cada uno con una deidad u objeto asociado; en el caso de la *Lápida de los cielos*, cada nivel está habitado por cuerpos estelares.

La superposición de pisos celestes habitados por estrellas tendría un referente directo en el códice colonial mixteco conocido como el *Rollo Selden*, donde se observa un espacio celeste conformado por ocho capas de ojos estelares que ha sido desgarrado por la parte central para que descienda a la tierra el personaje 9-Viento⁹. En este caso el cielo presenta una fisura, como si fuera una estructura conformada por una lámina de papel, y del interior de la herida descienden unas huellas que indican la trayectoria de 9-Viento en su descenso al mundo (fig.3).

⁹ Aunque la idea de la sobreposición de pisos dentro de la cosmografía nahua se explica a partir de la imagen del *Códice Vaticano A*, existen una serie de elementos que permiten identificar a esta figura como una construcción colonial que toma elementos de la cultura visual indígena y de la medieval para integrar un nuevo discurso. El caso se trata con mayor profundidad en Díaz (2009) y Nielsen y Sellner (2009). Por tal motivo, no se ha tomado como referente directo de la *Lápida de los cielos*, pues el único elemento que se repite en ambas representaciones es una banda de estrellas. Por el contrario, la superposición de bandas celestes, aunada a una escena de descenso del cielo, se encuentra presente el *Rollo Selden*, aunque este objeto también sea de manufactura novohispana.

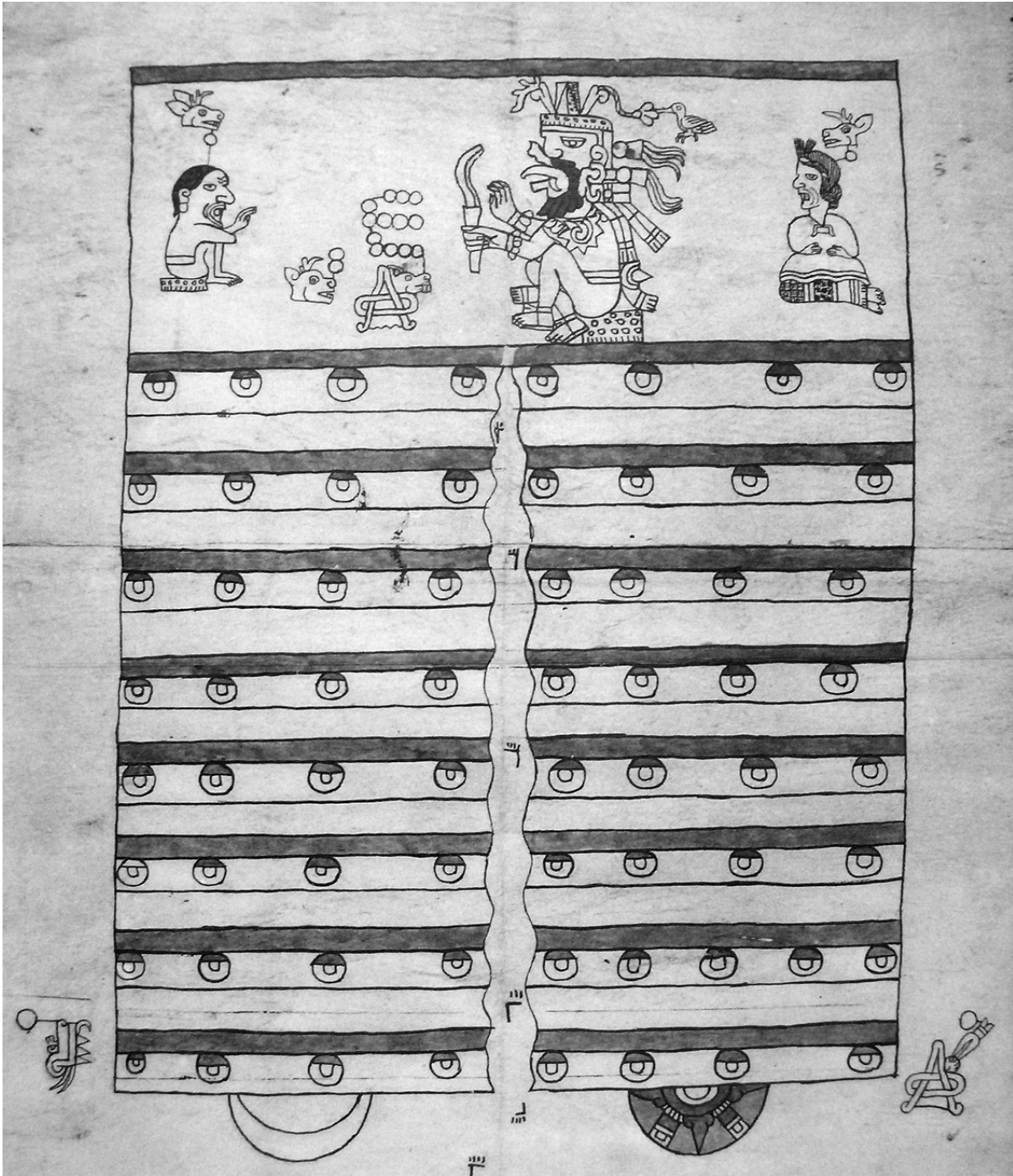


Figura 3. Nueve cielos superpuestos. Rollo Selden, códice mixteco colonial. (Fragmento tomado de: Cottie Arthur Burland. *The Selden Roll: An Ancient Mexican Picture Manuscript in the Bodleian Library of Oxford*. Berlín, Gebr. Mann, 1955).

Aunque la imagen grabada en la *Lápida* corresponde con la del *Rollo Selden*, el análisis puede llevarse más allá de este primer nivel analógico, pues mientras el ejemplar mixteco incorpora claramente un cielo dividido en ocho pisos, con una escena sucediendo en el interior del cielo (el espacio más superior, habitado por los tres personajes), el monumento mexica muestra un cielo concebido como un espacio que es al mismo tiempo, una sucesión de niveles, y un espacio delimitado por dos bandas verticales que enmarcan la acción y la ubican espacialmente (en la cara frontal del monumento). A diferencia de Matos no reconstruyo la imagen a partir de la superposición de dos planos

(fondo y personajes), sino a partir de la simultaneidad de registros que se llevan a cabo en la misma capa (*layer* en inglés). De este modo la imagen se conformaría como una totalidad, como sucede en los cuadros cubistas, abarcando de manera simultánea los tres registros verticales de la cara ventral: dos bandas laterales y un espacio central. En este caso, las bandas de las caras laterales y posterior conformarían una especie de contenedor de paredes celestes que rodean la composición, llevando a una tercera dimensión secuencias gráficas que generalmente aparecen en registros bidimensionales. Esto sucede por ejemplo, con los motivos que enmarcan las escenas en los muros teotihuacanos, donde el espacio central y sus bordes –que generalmente contienen motivos animales o vegetales–, se complementan sin mezclarse. Esta propuesta toma como fundamento una serie de ejemplos, muchos de ellos prehispánicos, que incluyen la representación del cielo como una banda estelar que puede estar colocada de manera horizontal sobre la tierra, o bien, plegada sobre los bordes del soporte (página, muro) para enmarcar una escena que se lleva a cabo en su interior.

La convención de pintar al cielo como una banda tapizada de estrellas se encuentra en una tradición gráfica plenamente desarrollada para el Posclásico, con un área de influencia que abarcó a grupos del centro de México y otras regiones más apartadas. El primer ejemplar a analizar es el códice *Borgia*, uno de los pocos documentos prehispánicos conocidos, aunque su procedencia no ha podido determinarse con precisión. En las láminas 29 y 30 aparecen un par de personajes identificados por Karl Nowotny como «diosas cuadrangulares» (1961: 247; 2005: 268-269). El nombre se debe a que el cuerpo de las criaturas está formado por una banda que se estira sobre el espacio pictórico creando un marco cuadrangular que engloba la acción. Aunque estas entidades no han sido identificadas como personificaciones del cielo, propiamente,¹⁰ el hecho de que su cuerpo esté compuesto por una capa de estrellas (ojos estelares) permite identificar la piel de estos personajes con la materia estelar nocturna. Es importante señalar que algunos autores han identificado a estos personajes con las deidades tipo *dema* que dieron origen al mundo al ser sacrificadas para conformar con sus órganos el sustrato material del cielo y la tierra (Boone 2008: 171-210) por lo que se sigue el argumento de que se trate de una criatura celeste.¹¹ Es importante enfatizar que en este caso, el cielo no es concebido como un espacio escenográfico dividido en estratos verticales, sino como un ente vivo, como una materia orgánica en cuyo interior pueden ocurrir acciones míticas o rituales (fig. 4). Las «diosas cuadrangulares» se corresponden con otras deidades que Nowotny (*supra*) identificó como «diosas en forma de tira», y consisten en bandas horizontales que generalmente aparecen en el registro superior de las escenas, como cielos personificados que coronan las escenas y delimitan los espacios. Elizabeth Boone menciona que estos personajes (las deidades cuadrangulares y tiras) funcionan principalmente como elementos estructurales primarios porque organizan la acción en unidades; es decir, en escenas que corresponden a momentos de la narración contenida en esta sección del códice *Borgia* (Boone 2007: 175-176). Las diosas aparecen en varias láminas, destacando las representaciones de las láminas 43 a 45, donde los ojos estelares y signos de Venus forman parte de los diseños de las faldas portadas de las diosas y ya no de la piel de las criaturas. Cabe señalar que

¹⁰ Actualmente trabajo en una propuesta que profundiza este tema y está por ser publicada.

¹¹ Cabe señalar que en este caso difiere de la interpretación que hace Juan José Batalla de esta sección del códice *Borgia*, ya que él considera que lo que reproduce esta secuencia del códice son una serie de rituales que se llevan a cabo en el inframundo (Batalla 2008: 407-441). La relación entre el inframundo y el cielo como espacios oníricos o sitios del «más allá», es un tema que actualmente se está problematizando en un ejemplar que está en proceso de edición (Mikulska s.f.).

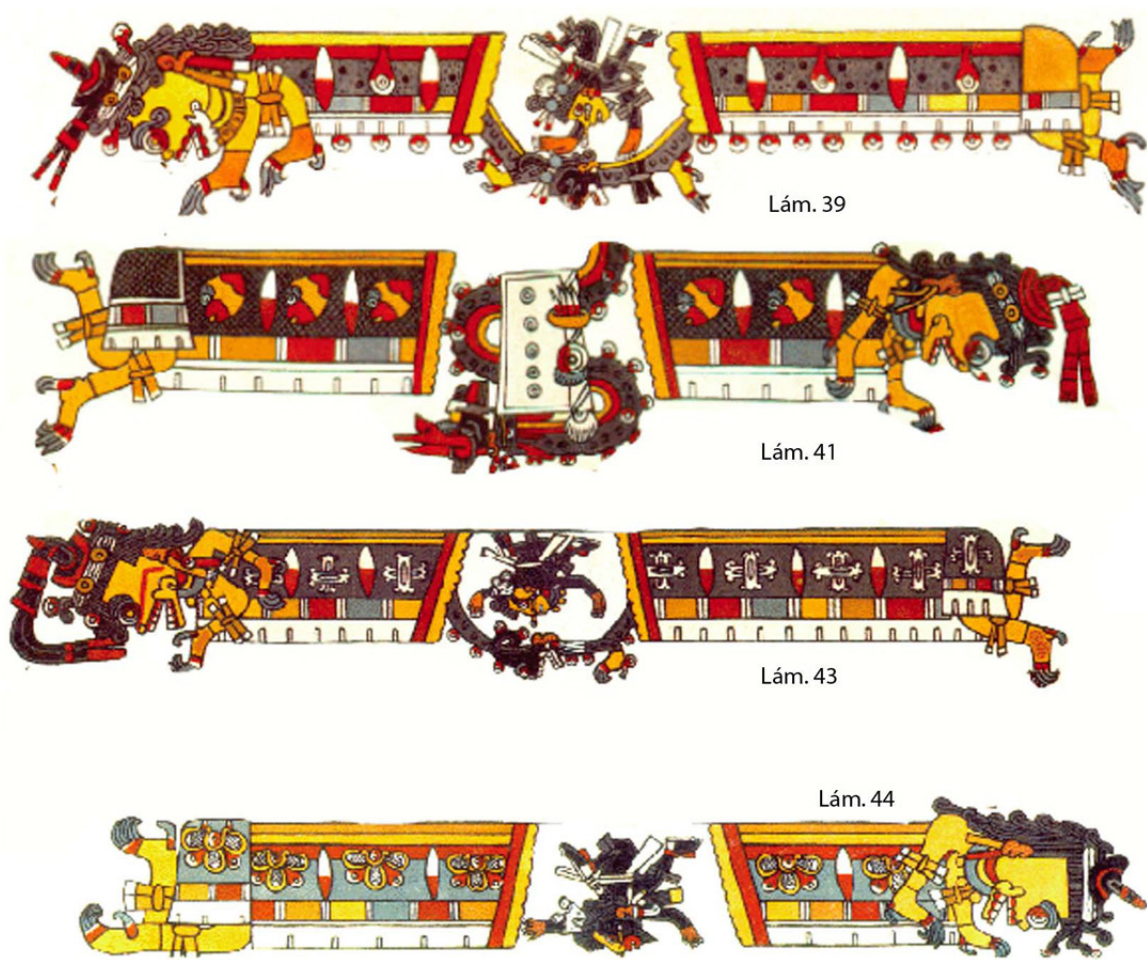


Figura 4. Cielos representados como bandas-diosas con faldas de estrellas y pedernales. Fragmentos del códice *Borgia*, láms. 39, 41, 43 y 44. Esta serie de personajes fueron clasificadas por Nowotny como diosas tira y diosas cuadrangulares, quienes en esta sección del códice funcionan como marcos que delimitan, califican y engloba las escenas. (Fragmentos editados por la autora, tomados de: Giselle Díaz y Alan Rodgers, *The Codex Borgia, A full color Restoration of the Ancient Mexican manuscript*. Nueva York, Dover, 1993).

uno de los nombres del cielo es Citlalincue, que corresponde la personificación de una de las diosas creadoras y significa en náhuatl «falda de estrellas». Esta etimología refuerza la noción de que el cielo puede ser concebido como una falda-banda estelar, y no precisamente como un espacio escalonado.

La noción de una criatura celeste de cuerpo alargado que se pliega para definir el espacio pictórico tiene otro referente directo en la lámina 74 del códice *Dresde*, un documento maya donde un personaje celeste similar a las deidades tipo tira del *Borgia* se asoma a la tierra para provocar el diluvio. En este caso se trata de un reptil con ornamenta, cuyo cuerpo recuerda a las bandas de la *Lápida de los cielos* porque está conformado por segmentos cuadrangulares que contienen glifos celestes, aunque en este caso corresponden al repertorio de signos celestes mayas. Su cuerpo es una banda horizontal que ocupa el extremo superior de la escena y posteriormente se pliega en el extremo izquierdo de la lámina, donde se encuentra su cabeza, creando un ángulo recto para recrear el gesto del numen al momento de asomarse sobre la tierra para verter el agua de sus fauces (fig. 5).



74(54)

Figura 5. *Ciratura-banda celeste, con cuerpo de reptil y cuernos y patas de venado.* Fragmento del códice Dresde, lám. 74(54). (Fragmento del facsimilar: códice Dresde. México, Fondo de cultura Económica, 1992).



Figura 6. Fragmento de cielo que se dobla siguiendo el borde inferior de la página. En el extremo izquierdo se puede observar otra banda celeste habitada por una pareja de ancianos. Fragmento del códice *Vindobonensis*, lám. 52. (Tomado del facsimilar: *Codex Vindobonensis Mexicanus 1*, Österreichische Nationalbibliothek, Viena. Graz, Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt, FCE, 1992).

Otro ejemplo de una banda celeste que se pliega para seguir el perímetro del soporte aparece en la lámina 52 del códice *Vindobonensis*, un objeto prehispánico de origen mixteca. En este caso la banda celeste está colocada verticalmente en la parte inferior de la hoja, en la esquina donde inicia la lectura del documento. En ese extremo la banda sufre un doblez hacia arriba, y se continúa sobre el extremo derecho de la hoja.

Con este recurso el pintor refuerza la idea de que las escenas que aparecen en dicha lámina se llevan a cabo en el interior del cielo, pues el pliegue de la banda insinúa los bordes de una cavidad celeste (fig. 6).

Afortunadamente existen otros ejemplos de bandas celestes, en este y otros documentos mixteca, lo que permite seguir de cerca una tradición visual. En estos documentos aparecen escenas análogas a la de nuestro objeto de estudio, dado que el cielo es representado como una tira que incluye ojos estelares y glifos de Venus similares al repertorio grabado en la lápida mexicana, así como algunas secuencias que muestran el momento en que descienden a la tierra personajes como el sol, la luna y otras deidades. Como ejemplo, la lámina 48 del códice *Vindobonensis* muestra una escena equivalente a la imagen descrita anteriormente en el *Rollo Selden*, pues recrea el descenso de 9-Viento (véase fig. 3 y fig 7). Al comparar ambos registros encontramos diferencias notables, pues en el documento prehispánico el cielo es una banda con estrellas (como la falda estrellada de las diosas tira del códice *Borgia*, o la serpiente celeste del códice *Dresde*) mientras en el códice colonial se representa como una construcción de 8 pisos que se desgarrar al momento del descenso. Este pequeño detalle es importante, pues las bandas celestes de los códices prehispánicos son como membranas orgánicas que pueden ser atravesadas por personajes y cuerdas. De hecho, en varias ocasiones las cuerdas por las que descienden los dioses se expulsan a través de unos esfínteres presentes en las bandas celestes –los

esfínteres funcionan como umbrales entre el cielo y la tierra–, pues no hay que olvidar que estas bandas son abstracciones de cuerpos deificados (como Citlalincue, a través de su falda). Por lo tanto, los cielos mesoamericanos no parecen ser estructuras rígidas ni capas estratigráficas que necesiten ser perforadas para comunicar ambos planos, como lo sugiere el *Rollo Selden*. Por esta razón no estoy de acuerdo con la interpretación de que los módulos de las columnas laterales de la *Lápida de los cielos* corresponden a una secuencia de pisos superpuestos que sirven de fondo para la acción de los personajes, sino a una calidad de los muros de la *Lápida de los cielos*, que enfatiza que se trata de una escena que está llevándose a cabo en el interior del cielo, y donde la cara posterior y las laterales fungen como las membranas de un gran contenedor. De este modo, el monolito mexicano presenta una estructura celeste que se encuentra más cercana a la tradición de las bandas orgánicas que envuelven a la escena contenida en su «vientre», generando soluciones creativas con el soporte. De este modo, la escena central presenta un par de bandas verticales, aunque al observar la pieza completa, estas corresponden a la membrana de ojos estelares que conforman la pared de la estela, la misma que contiene a los personajes que se mueven en el interior del cielo. Y es esta la principal diferencia con la propuesta de Matos, pues más que representar una superposición de niveles horizontales, considero que se trata de una calificación de la estela como un contenedor de cualidades celestes, por el que descienden los personajes. Considero también que la superposición de «pisos» de estrellas responde al formato de la estela, pues como se observa en otros códices, el cielo puede tomar distintas formas, aprovechando la forma y condiciones del soporte. En este caso, el grabador ha generado un juego visual, pues mientras las caras que rodean la escena central nos muestran una superficie cubierta de estrellas, colocadas en bloques horizontales superpuestos, quien observe la cara frontal sólo verá a los personajes que descienden rodeados por un par de bandas celeste verticales.

Este es un recurso plástico que permite utilizar el soporte marcadamente vertical de la estela y el tema del descenso para sacar un mayor provecho de la composición. Las bandas que acompañan a los individuos en su trayecto sobre la cara frontal de la *Lápida* son equivalentes a las paredes del glifo que aparece en el mural del «Hombre Ave» del Pórtico A de Cacaxtla, Tlaxcala, donde aparece una banda celeste que se dobla formando los tres lados (izquierdo, superior e inferior) de un rectángulo. Hablamos así, de cielos equivalentes a cuerpos flexibles que envuelven las escenas que suceden en su interior. Los pliegues de las criaturas del código *Borgia* y el *Dresde* así, como la banda celeste del *Vindobonensis* (lam. 52) serían casos análogos, donde las esquinas del soporte permiten al pintor/canero jugar con el soporte para enfatizar ciertas cualidades del ámbito superior.

Este no sería un caso aislado, pues dentro de la sección analizada del código *Borgia*, aparece una escena donde la misma tierra es representada como una cavidad formada por una piel de lagarto (una especie de banda terrestre) que engloba una serie de escenas que se llevan a cabo sobre su superficie (láminas 39 y 40). También son conocidos los casos en que las corrientes de agua engloban una escena como si fueran muros líquidos, señalando que la acción sucede en el interior del mar, o en un espacio acuático, como en la lámina 16 del código *Borbónico* (ejemplar mexicano), donde un muro de agua rodea a la escena central de la trecena regida por el Xolotl. La corriente acuática aparece asociada con una pequeña banda celeste que le ha sido integrada en la banda superior del marco líquido (fig. 8)¹².

¹² La concepción del cielo como el espacio acuoso producto de la proyección de las paredes marinas aparece descrito por Sahagún y es bastante conocida. «los antiguos habitantes de esta tierra creían que, en el mar, el cielo se unía con el agua, como si se tratase de una casa en la que las aguas forman las paredes y el cielo cubre.» (Sahagún 1956, 3:344).



Figura 7. «9-Viento» desciende a la tierra acompañado por dos personajes. Fragmento del códice Vindobonensis, lám. 48. (Tomado del facsimilar: Codex Vindobonensis Mexicanus 1, Österreichische Nationalbibliothek, Viena. Graz, Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt, FCE, 1992).

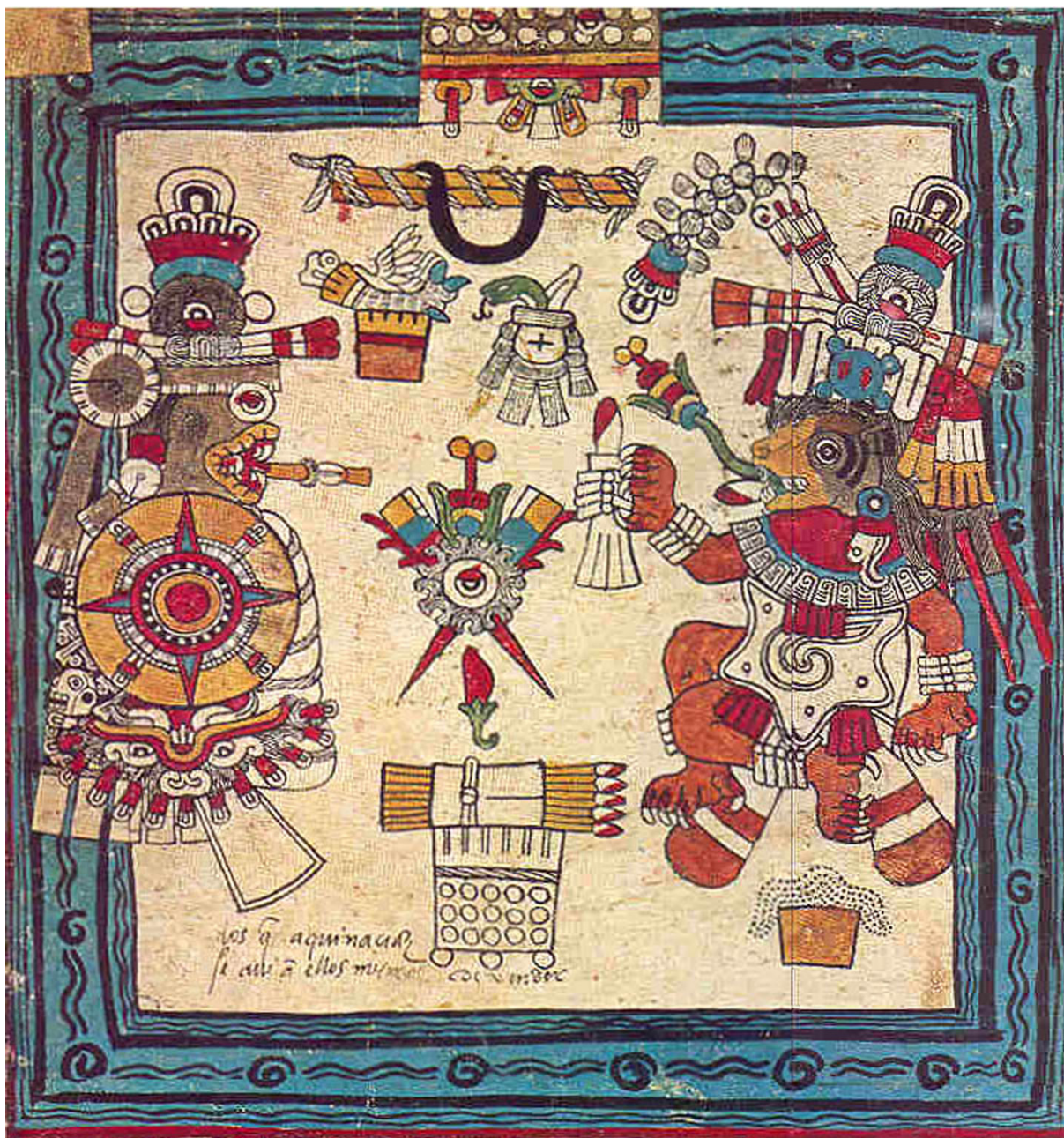


Figura 8. Un marco acuático envuelve al mundo (sol entrando a las fauces de la tierra). Fragmento del código Borbónico, lám. 16 (Tomado del facsimilar: Codex Borbónico. Graz: Akademische Druck-Verlagsanstalt, FCE, 1991).

Para concluir, se puede encontrar una analogía entre la corriente de agua que rodea al mundo en el código Borbónico, el cuerpo cuadrangular de las deidades estudiadas en el código Borgia y las bandas celestes que rodean la Lápida de los cielos por sus cuatro caras laterales, como si se tratara de una piel estelar que enmarca y contiene la escena grabada en el registro central de la cara frontal: la acción mítica o ritual. En el caso de la Lápida se trata del descenso de los tres personajes (dioses, antepasados, guerreros y/o gobernantes).

V. La *Lápida de los cielos* en contexto con otras piezas mexica del Museo Nacional de Antropología

Hasta el momento se han presentado ejemplos de cielos pintados por grupos no mexica (a excepción del códice *Borbónico*), buscando los antecedentes que ayuden a comprender e interpretar nuestro objeto de estudio. Ahora hace falta contextualizar la pieza en relación con sus producciones contemporáneas para así insertar la *Lápida* dentro de una tradición más acotada, con ejemplares que reflejen una coherencia plástica y conceptual, una misma historia. Por esta razón se han seleccionado un par de piezas mexica que remiten a una temática similar, con el fin de hacer dialogar los objetos. Todos los ejemplares pertenecen a la colección mexica del Museo Nacional de Antropología.

La primera pieza es un monolito cúbico encontrado en Cuernavaca, Morelos. Se trata de un altar de forma cúbica que presenta grabados en sus cuatro caras laterales. Cada una de sus lados puede dividirse en dos registros paralelos, separados por una banda doble. El registro superior incluye dos filas de círculos tallados, y el inferior presenta un par de glifos estelares (flanqueados por pedernales) que se distribuyen alternándose entre las cuatro caras (fig. 9).



Figura 9. Altar cúbico con motivos celestes. Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología, México. (Proyecto de Digitalización de las Colecciones Arqueológicas del MNA).

La cédula del Museo se limita a identificar la pieza como un altar de Venus, considerando a los dos glifos del monumento como variaciones del mismo motivo. No posee elementos para hacer una distinción precisa de los cuerpos celestes o los conceptos específicos a los que hacen referencia estos dos glifos, pero es posible identificar tres elementos que refuerzan su identificación como cuerpos celestes: los ojos colgantes, los rayos estelares (el primer signo contiene proyecciones de irradiaciones simétricas de paredes evertidas,

mientras las irradiaciones del segundo elemento tienen los bordes invertidos) y finalmente, los pedernales. No se ha mencionado este detalle en el trabajo, pero el pedernal es otro de los elementos más utilizados dentro del repertorio iconográfico celeste mexica (Mikulska 2008a; 2008b; 2010).

Si desplegamos las cuatro caras laterales del cubo encontraremos los mismos elementos que aparecen en las dos bandas verticales de la *Lápida de los cielos*: los glifos estelares distribuidos en módulos cuadrangulares o cartuchos a lo largo de una tira, aunque en este caso además aparece un par de pedernales en cada cartucho acompañando al glifo estelar. Una importante diferencia con respecto a la lápida, consiste en que este altar está conformado por una banda horizontal que al adaptarse al soporte cúbico, engloba o recubre el objeto. Este mecanismo de envoltura es fundamental porque por el sólo acto de envolverse sobre sí misma, la banda celeste crea una nueva dimensión, transformando la piedra cuadrada en un fragmento de cielo. A partir de este momento su cara superior se corresponderá con el interior del espacio celeste, como sucede en las imágenes de los códices que utilizan a las bandas como demarcadores espaciales, de modo que lo que esté arriba de la banda también está adentro [del cielo]. Lo mismo puede decirse de la cara inferior del altar, que corresponderá al lado de la tierra, a lo que está abajo o afuera. Por lo tanto, los objetos que se coloquen y ofrenden sobre la superficie del altar estarán siendo depositados directamente en el cielo, y serán recibidos por los personajes que habitan en él.

Al decir que esta pieza corresponde a un fragmento de cielo, no me refiero a que reproduzca algún nivel específico de los trece pisos del esquema Seleriano, o a uno de los once niveles del código *Vaticano A*. Mas bien se trata de un cielo orgánico, tan complejo y heterogéneo como lo revelan las láminas de los códices prehispánicos –de hecho los mismos elementos del altar aparecen en las faldas de las diosas-tira del código *Borgia*, de las láminas 34 a 45, identificadas como deidades análogas a Citlalincue. Estos cielos son espacios lejanos que corresponde a otra dimensión, cuyo contenido absoluto no puede abarcarse en ningún esquema cosmográfico; lugares habitados por los ancestros, las deidades, el rayo, el sol, los astros, los vientos (Díaz; Mikulska, mecanoscrito en proceso de edición).

Otro dato importante que revela el altar con respecto a la *Lápida de los cielos*, es que permite reforzar la identificación de las tres cuentas redondas que aparecen debajo de los dos signos estelares en la lápida, como estrellas, y no como cuentas numéricas. En alguna conversación sostenida con colegas se discutió la posibilidad de que estas tres circunferencias fueran numerales que se combinan con las líneas que separan a los módulos de las columnas en la estela mexica. Si consideramos que las bandas celestes no están realmente subdivididas en cartuchos, sino que las líneas que separan los compuestos glíficos (*Estrella doble / Signo de Venus*) son barras; la unión de la doble línea con las tres cuentas redondas se podría leer bajo el sistema de registro maya de barras y puntos, como el número trece [5+5+3]. Sin embargo, la observación detallada de las bandas de la *Lápida*, complementada con el análisis del altar cúbico, permiten aclarar la identificación de las dos bandas que separan los glifos estelares, como los bordes inferior y superior de los cartuchos que han sido colocados uno sobre otro, y no como barras numéricas. Cabe señalar que las paredes superior e inferior de los cartuchos se continúan hacia los bordes laterales de los glifos, aunque para ello disminuyan su grosor¹³. El uso de cartuchos o módulos cuadrangulares a lo largo de la banda celeste para contener glifos es una práctica común, como se observa en el altar mexica analizado y en el imaginario maya, por ejemplo la serpiente del código *Dresde* o en la banda que rodea a Pakal en la tapa de su sarcófago.

¹³ El desgaste de la pieza hace que en algunas partes sea imperceptible este rasgo, dado que los bordes de la piedra son las partes más erosionadas.

Resuelto el problema de las supuestas «barras dobles», queda pendiente el asunto de las tres cuentas redondas, que se pueden confundir con numerales. Los tres círculos que aparecen debajo del signo de Venus en la *Lápida de los cielos* corresponden a los círculos que presenta el altar cúbico en el registro superior de sus cuatro caras y a los que aparecen también en la pieza que aún nos falta por analizar, flanqueando a los glifos de Venus. Es probable que estas secuencias correspondan a estrellas en su representación más sencilla, como globos oculares. El referente más directo aparece en el códice *Borbónico*, documento mexica donde aparecen secuencias de ojos redondos y blancos sobre fondo negro, para hacer referencia al cielo nocturno (véase fig. 8). Podría tratarse del mismo fenómeno en estas piezas, aunque no se puede comprobar esta propuesta dado que, tanto los altares como la lápida analizados han perdido los pigmentos originales y la identificación de muchos de estos detalles dependen de la selección cromática. Sin embargo la presencia de dos cuentas redondas ubicadas a ambos lados de los «glifos de Venus» en el otro monumento de la sala Mexica que estamos a punto de introducir en el siguiente párrafo, indica que estos elementos pueden ser estrellas que acompañan a la serie de glifos estelares mayores (como sucede también en el códice *Borbónico*, fig. 8), y no numerales. Katarzyna Mikulska ofrece un completo estudio sobre la iconografía celeste del centro de México, que incluye análisis de estos elementos (Mikulska 2008a; 2010; s.f.).

La última pieza a analizar es un segundo altar mexica encontrado también en Cuernavaca, pero este tiene una base circular (Galindo y Villa 1906: 4; Fichero de consulta del MNA). La pieza comparte varios elementos con el altar anterior, pero la variación de la forma de su soporte aporta datos importantes que permiten complementar nuestro análisis.

Comenzando la descripción por el contorno del cilindro, en este se distinguen dos registros cuya composición y contenido es casi idéntico al del altar cúbico, excepto por los pedernales que aquel incluye en las aristas de sus caras. El tercio superior del monumento contiene la misma secuencia que el registro superior del primer altar: una serie de círculos ubicados en dos filas. Debajo de este motivo aparece una banda doble que sirve para separar los registros, este último abarca los otros dos tercios bajos del monolito, donde se grabaron los mismos cuatro motivos que aparecen en el altar cúbico: las dos variaciones del glifo estelar (con paredes evertidas e invertidas), ambas identificadas en la ficha técnica del Museo como glifos de Venus. Los dos signos se alternan sobre la superficie cilíndrica del objeto reproduciendo la misma secuencia que en el altar de base cuadrangular, pero a diferencia de aquel, y a falta de aristas que permitan dividir el perímetro circular del monumento en cuatro caras, los escultores colocaron un ojo colgante que sirve como línea divisoria entre los cuatro signos estelares respetando la misma composición del altar cúbico. Este elemento cumpliría la misma función que los cuatro lados de los cartuchos presentes en las bandas laterales de la *Lápida de los cielos* y en las cuatro caras del primer altar. Cabe mencionar que además de los cuatro ojos colgantes, se colocaron otros ojos estelares simples (cuentas redondas) a ambos lados de los cuatro signos estelares mayores. La composición de los elementos que conforman las paredes de este altar recuerdan a los que aparecen en la parte superior de la banda celeste que se integra al marco acuático en la lámina 16 del códice *Borbónico* (véase fig. 8), pues ambos presentan la misma división en dos registros (el superior, con ojos estelares circulares, y el inferior con ojos colgantes y glifos de Venus). De hecho esta figura puede tomarse como modelo para proponer el posible cromatismo del altar de base circular.

Existe un elemento adicional que explica porqué los canteros confeccionaron esta segunda pieza siguiendo un contorno cilíndrico: en la cara superior o tapa del altar se talló un disco solar aprovechando la redondez de la base. Al centro de la imagen, en el corazón

del sol, se encuentra una cavidad redonda donde pudieron depositarse también ofrendas¹⁴ (fig. 10). Este altar, al igual que el anterior, presentan en una de sus caras una muesca que recorre la pieza de manera longitudinal. Se trata de un tallado posterior, un desportillamiento, como lo indica la ficha de los objetos.



Figura 10. *Altar cilíndrico con iconografía celeste y solar.* Conocido como cuauhxicalli (monumento mexica con cavidad para colocar ofrendas de sangre). Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología, México. (Fotografía: Proyecto de Digitalización de las Colecciones Arqueológicas del MNA, reproducción autorizada por el INAH).

La superficie redonda de este segunda pieza refuerza la propuesta elaborada anteriormente al analizar el altar cúbico, pues en este caso nuevamente nos enfrentamos a un objeto en el que la forma, el soporte, la imagen grabada y la función están íntimamente relacionados.

En este caso la banda celeste adopta la forma de una cavidad o perímetro circular, dado que se adapta a la circunferencia solar que se ha colocado en su cara superior; es decir, en la base o sustento de la pieza. Con este acto el escultor se encargó de hacer una precisión importante, pues a diferencia del altar cúbico (y de la *Lápida de los cielos*), que remiten al «cielo» como un espacio genérico, a la totalidad del mundo superior, el altar cilíndrico alude al cielo al momento de ser habitado por el sol, lo que ocurre sólo de día. Por lo

¹⁴ El catálogo del Museo menciona que la hendidura circular se realizó durante la colonia pero no aporta los elementos que expliquen la propuesta.

tanto esta pieza remite exclusivamente al cielo solar, y las ofrendas que se depositen en su superficie serán enviadas al espacio diurno para que Tonatiuh las reciba.

VI. Conclusiones

A partir del análisis de tres piezas mexicas (complementando los datos con una muestra de imágenes mesoamericanas de distinta procedencia), fue posible rastrear una cultura visual que concibe al cielo como una membrana con estrellas, y no necesariamente como una estructura conformada por una superposición de pisos, como si fueran estratos geológicos, niveles arquitectónicos, o escalones de pirámides compatibles a las esferas cristalinas que componen las capas del cielo en el universo cristiano.

Para entender lo que sucede en la *Lápida de los cielos* es preciso identificar el tipo de registro al que nos estamos enfrentando, pues se pueden reconstruir dos interpretaciones incompatibles dependiendo de la manera en que se acceda a los códigos visuales de la imagen grabada. En este trabajo consideramos que la *Lápida* presenta, en su cara ventral, dos registros simultáneos que se complementan como los marcos de las pinturas murales teotihuacanas y las escenas pintadas en su interior. El registro central contiene a los protagonistas en acción; los dos laterales están formados por las bandas celestes que rodean y acompañan a los personajes en su descenso a lo largo de la estela. Al incorporar al cielo a partir de bandas celestes que corren de arriba a abajo, el escultor reforzó el mensaje del descenso aprovechando la verticalidad del soporte (una cualidad de la estela), generando así un efecto visual que remite al momento mismo del descenso que se alarga sobre la superficie esculpida de la roca. Finalmente, al repetir el mismo motivo a lo largo de las caras laterales y posterior de la *Lápida*, el grabador ha enfatizado la calidad de la piedra, que funciona como membrana, cobertura, o piel celeste, pero no necesariamente como una superposición de estratos diferenciados de cielos, como sí sucede en el códice *Vaticano A*. Debo mencionar que mientras el documento colonial hace una diferenciación de once espacios como pisos relacionados con diferentes entidades, la *Lápida de los cielos* sólo nos muestra (al igual que el *Rollo Selden*), una sucesión de estrellas, que conforman la materia prima celeste.

El análisis de la *Lápida* que aquí presentamos permitió poner sobre la mesa dos aspectos cruciales para comprender mejor no sólo la cosmografía, sino la cultura material nahua (aplicable a otros grupos mesoamericanos). El primer punto consiste en tomar a la imagen como referencia primaria, recordando que no existen casos aislados y únicos que puedan sustentar la reconstrucción de toda una concepción filosófica, sino que cada fuente (objeto, imagen, palabra) forma parte de una unidad más amplia, cuya lógica se puede reconstruir a pesar de carecer de dos o más ejemplares idénticos. Esto implica que a pesar de la destrucción masiva de objetos llevada a cabo por los cristianos durante la colonia, existe un repertorio rico de materiales que al complementarse nos aporta datos fundamentales para comprender la manera en que funcionaba la cultura visual y material nahua; no sólo a partir de las continuidades de las formas, también son importantes las variaciones siempre y cuando se ubiquen dentro de su contexto. Desde esta perspectiva, los «casos aislados» (como la lámina de los cielos del códice *Vaticano A*, o la *Lápida de los cielos*) no deben verse como fuentes originales excepcionales, sino como los eslabones de un proceso que nos permite comprender un repertorio a partir de sus transformaciones, dado que sus modificaciones se dan en congruencia con la tradición, aunque respondan a distintas circunstancias. De este modo, cada fuente es una pieza que contiene sólo una parte de las respuestas.

La segunda conclusión implica la necesidad de reconocer la estrecha relación que existe entre la imagen y su contexto; esta no puede entenderse a cabalidad partiendo sólo de un análisis iconográfico, sin tomar en cuenta la totalidad de relaciones existentes entre los elementos que componen a la fuente: materialidad, forma del soporte, contexto, ubicación, función, temporalidad, destinatario, usuario, tipo de registro y otras relaciones. Aunque no tenemos datos de contexto suficientes para analizar la *Lápida de los cielos*, y a pesar de que nuestro conocimiento de la pieza es parcial porque se encuentra fracturada, podemos reconstruir parte del mensaje porque somos capaces de integrar diferentes capas de análisis, ubicando la pieza en su contexto histórico, analizando su formato, composición, iconografía, estilo, y porque podemos reconocer la lógica de un repertorio vinculado a la temática «celeste» que no sólo era común a los mexica, sino a otros grupos mesoamericanos (contemporáneos, anteriores y posteriores) con quienes tuvieron contacto. Como resultado de este análisis, proponemos que el cielo que aparece en las tres piezas mexicas analizadas no corresponde a la estructura arquitectónica fija propuesta por Seler, sino a un umbral que remite a otro espacio, donde se ubica un mundo casi ilimitado de posibilidades; un «más allá» multiforme y peligroso. Cavidades vivas, recubiertas de piel estelar y habitadas por personajes fantásticos (antepasados, gobernantes, dioses y criaturas monstruosas) con quienes se puede interactuar por medio de la acción ritual, pues el cielo es una membrana que se mantiene permeable al paso de aquellos que tienen la capacidad para cruzarlas (como sucede con las bandas celestes seleccionadas en la figura 4 de este trabajo).

Bibliografía

BATALLA ROSADO, Juan José (2008): *El Códice Borgia: una guía para un viaje alucinante por el inframundo*. Madrid, Biblioteca Apostólica Vaticana-Testimonio.

BECQUELIN, Pierre (1995): «L'axe vertical dans la cosmologie maya». *Trace*, n.º 28, México, pp. 53-59.

BOONE, Elizabeth (2007): *Cycles of Time and Meaning*. Austin, University of Texas Press.

CASO, Alfonso (1967): *Los calendarios prehispánicos*. México, UNAM, IIH.

Catálogo de consulta del Museo Nacional de Antropología. compilado en 2006.

Códice Chimalpopoca (1992): Primo Feliciano Velásquez (trad.). México, UNAM.

DÍAZ, Ana G. (2009): «La primera lámina del Códice Vaticano A, ¿un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana indígena?». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 95, pp. 5-44.

___(s.f.): «La pirámide, la falda, y una jicarita llena de maíz tostado. Una crítica a la representación de los niveles del cielo mesoamericanos». Mecanoscrito en proceso de edición en: *De cielos e inframundos. Estudios de cosmología mesoamericana*. Ana Díaz (ed.).

GALINDO Y VILLA, Jesús (1906): *Breve guía descriptiva del Museo Nacional de México*. México, Imprenta del Museo Nacional.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (2010): *La muerte entre los mexicas*. México, Tusquets.

MIKULSKA, Katarzyna (2010): «¿Cuchillos de sacrificio? El papel del contexto en la expresión pictórica mesoamericana», en *Itinerarios*, vol. 12. pp. 125-154.

___(2008a): «El concepto de *Ilhuicatl* en la cosmovisión nahua». *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 38, n.º 2, 151-171.

___(2008b): *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nabuas*. México, UNAM, Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

___(s.f.): «Los cielos, los rumbos y los números. Aportes sobre la visión indígena del universo.» Mecanoscrito en proceso de edición en: *De cielos e inframundos. Estudios de cosmología mesoamericana*. Ana Díaz (ed.).

NIELSEN, Jesper y Toke SELNER R. (2009): «Dante's Heritage: Questioning the Multi-layered Model of the Mesoamerican Universe». *Ancient Mesoamerica*, n.º 93, pp. 399-413.

___(s.f.): «Capas, regiones e híbridos: Una reconsideración de la cosmología mesoamericana». Mecanoscrito en proceso de edición en: *De cielos e inframundos. Estudios de cosmología mesoamericana*. Ana Díaz (ed.).

NOWOTNY, Karl (1961): *Tlacuilolli, die Mexikanische Bilderhandschriften*. Berlin, Iberoamerikanische Bibliothek.

___(2005): *Tlacuilolli*. Norman, University of Oklahoma Press.

OLIVIER, Guilhem (2012): «Los dioses ebrios del México antiguo. De la transgresión a la inmortalidad». *Arqueología Mexicana*. Vol. XIX, n.º 114 (marzo-abril), pp. 26-33.

SAHAGÚN, Bernardino de (1956): *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. México, Porrúa.

SELER, Eduard (1902-1923): *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanschen Sprach und Altertumskunde*. Tomo IV. Berlín.

_____(1907): «Mythus und Religion der Alten Mexikaner». *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanschen Sprach und Altertumskunde*. Tomo IV, pp. 33-38. Traducción al español del «Fondo Museo Nacional de México (1851-1964)». Vol. 262, exp. 100800, Fojas 121-180. Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología.

_____(s.f.): «Kalendar Wischensch, Tradition, Geschichte...». *BildArchiv. Eduard Selser, México*, IAIPK, [s.f.]. Carpeta 118. Apuntes del autor.

TENA, Rafael (2011): *Mitos e Historias de los antiguos nabuas*. México, Cien de México.

Acerca de la metamorfosis humano-felino en el arte rupestre de Serrezuela (Córdoba, Argentina)

On the human-feline metamorphosis in rock art of Serrezuela (Córdoba, Argentina)

Sebastián Pastor

CONICET - Área de Arqueología y Etnohistoria del Centro de Estudios Históricos «Prof. Carlos S. A. Segreti»

Resumen: Se analiza un tema de amplia difusión entre las religiones indígenas americanas, el de la metamorfosis humano-felino, en una región donde el mismo no tuvo un amplio tratamiento iconográfico ni ha sido objeto de investigaciones específicas. Con este propósito se consideran dos sitios arqueológicos con arte rupestre localizados en el centro de Argentina. Se contemplan aspectos asociados a este tipo de creencias, de acuerdo a informaciones históricas y etnográficas, así como el contexto histórico y cultural específico donde se ejecutaron las imágenes. Las posibles creencias o conceptos cosmológicos son asociados a un escenario de desarrollo de cierta jerarquización social, propiciada en el marco de celebraciones grupales.

Palabras clave: religiones indígenas, metamorfosis humano-animal, arte rupestre, Sierras Centrales de Argentina, demarcación territorial.

Abstract: The human-feline metamorphosis, a wide diffusion theme in american indigenous religions, is analyzed in this paper. With this purpose we consider a region without a wide iconographic treatment of the theme, and without systematic research on the matter. Two prehispanic archaeological sites, with rock art images, and located in the central region of Argentina, are evaluated. General topics linked with this kind of believe, according to historical and ethnographic information, and the specific historical and cultural context where the images were executed, is taken into account. This possible believes or cosmological concepts are associated to a social hierarchy development scenario, favored in collective feasts or celebrations.

Keywords: indigenous religions, human-animal metamorphosis, rock art, Argentina Central Hills, territorial demarcation.

I. Introducción

El objetivo de este artículo es abordar un tema de amplia difusión en el contexto de las religiones indígenas americanas, el de la metamorfosis o transformación humano-felino, a partir del análisis del simbolismo de dos paneles con arte rupestre del occidente de las sierras de Serrezuela, en el centro de Argentina (fig. 1). Con este propósito se consideran las características intrínsecas de ambos paneles, las evidencias de una ejecución diacrónica de las imágenes, su articulación con el contexto paisajístico local y regional, así como informaciones etnográficas y etnohistóricas pertinentes para una interpretación de la iconografía.

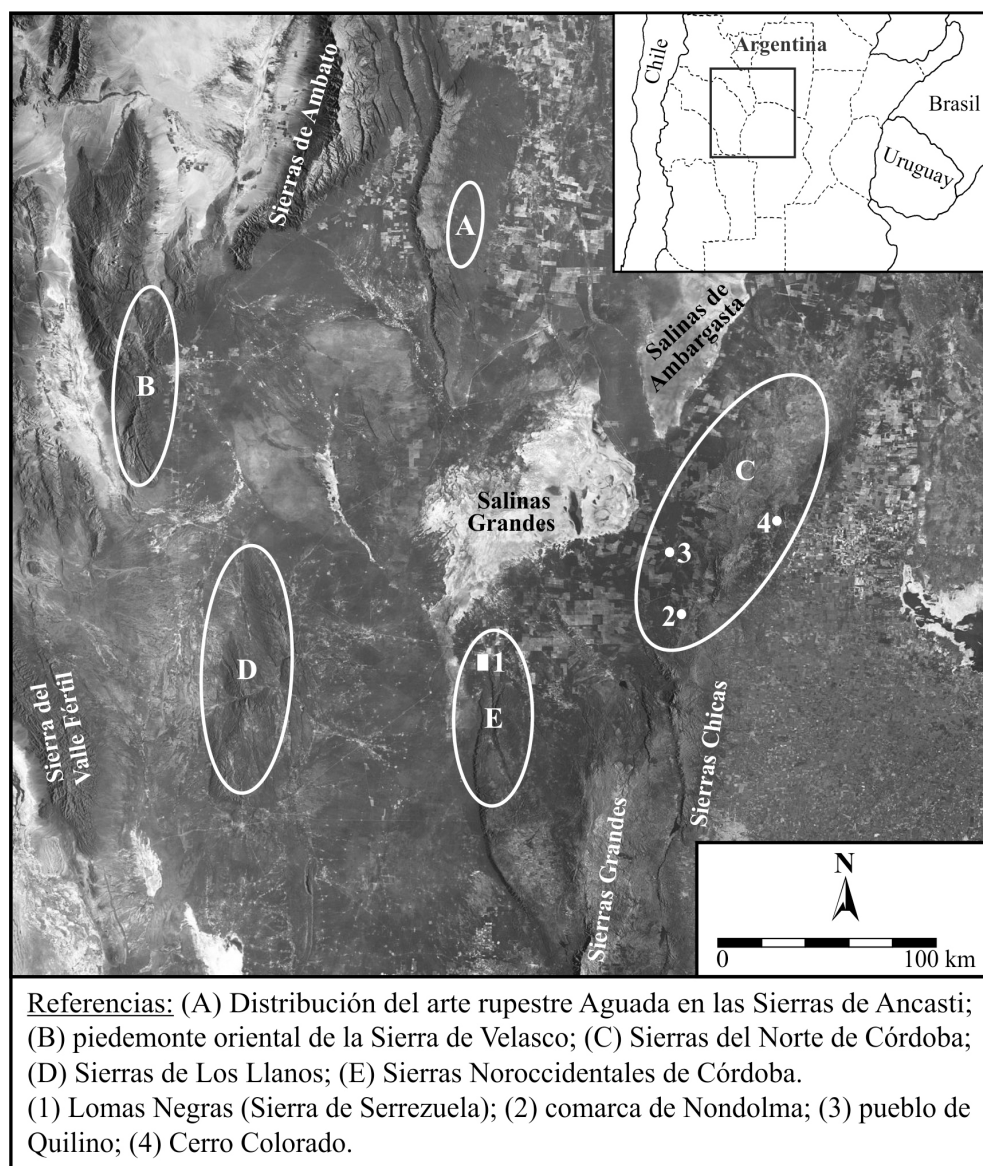


Figura 1. Localización de algunas regiones, sitios y comarcas mencionadas en el texto.

Como señalamos, la indagación gira en torno a un tema ampliamente distribuido a nivel continental, comprendiendo diversas regiones y períodos históricos para abarcar, más allá de su variabilidad y transformaciones, diferentes momentos del proceso prehispánico y colonial, con perduraciones en contextos etnográficos actuales o del pasado reciente. A

nivel iconográfico, la representación de felinos (y específicamente de jaguares, *Panthera onca*), o bien de seres humanos con rasgos híbridos o ataviados con vestimentas o máscaras felínicas, ha sido frecuente en diferentes épocas y regiones geográficas. Así por ejemplo, en las áreas culturales centrales de América se conocen expresiones del llamado período «formativo» (Olmeca, San Agustín, Chavín), así como de épocas posteriores (Período Clásico maya, Teotihuacán, Tiwanaku, Wari), que finalmente se proyectan en las «altas culturas» del tiempo de la conquista española (Aztecas e Inkas) (Isbell, 2008; Janusek, 2004; Lumbreras, 1989; Reichel-Dolmatoff, 1978; Saunders, 2005; Velandia Jagua, 1994). Fuera de estas áreas centrales, la imaginería relacionada con la transformación humano-felino tuvo una clara dispersión en regiones como los Andes Meridionales, la Amazonia o el Chaco (Gómez Cardona, 2010; González, 1998; Idoyaga Molina, 2000; Reichel-Dolmatoff, 1978; Terán, 1997).

Las creencias asociadas a estos procesos de metamorfosis o transmutación humano-animal se relacionan con la base chamánica de las religiones indígenas americanas. Más allá de las diferencias culturales, históricas o de las prácticas concretas desempeñadas por los diversos ritualistas (chamanes, sacerdotes), esto implicó la existencia de conceptos cosmológicos relativamente comunes. En tal sentido, ha sido extendida la creencia en una realidad compuesta por diferentes planos o dimensiones, que pueden ser conectados por los especialistas religiosos (Llamazares y Martínez Sarasola, 2006; Reichel-Dolmatoff, 1978; Urbina Rangel, 2010). Dicha conexión se realiza a través de viajes que pueden implicar vuelos o caídas, asociados al poder de los chamanes para atravesar y penetrar en ambientes cosmogónicos como los submundos terrestres y acuáticos, o para subir al cielo (Terán, 1997). Para ello cuentan con el acompañamiento y asistencia de espíritus y animales guías, que según sus características les aportan diferentes capacidades y aptitudes (Idoyaga Molina, 2000; Métraux, 1944). El trance logrado mediante diversas técnicas (danza, canto, música) y con el uso de variados implementos (rocas, plantas enteógenas, partes de animales) es el vehículo de para dichos viajes. El propósito es lograr una transformación interna que les permita luego incidir de un modo conveniente sobre la realidad (afrentar y revertir la enfermedad, las sequías, conflictos, etc.).

Las múltiples funciones de los ritualistas en contextos chamánicos no son necesariamente encarnadas por un mismo individuo, aunque esto pueda ocurrir en numerosas ocasiones. En tal sentido, suelen actuar como sanadores, sacerdotes, artistas, adivinos, consejeros, jefes y sabios. Como especialistas de lo sagrado poseen el saber esotérico sobre la salud y la enfermedad, así como el manejo de las energías y poderes que rigen el universo, definiendo a la vida y la muerte (Gómez Cardona, 2010; Llamazares y Martínez Sarasola, 2006; Terán, 1997). Sus difíciles viajes entre las dimensiones de lo real, a menudo rozando fuerzas excesivas, les permiten dialogar con los dueños míticos (personificaciones de la vida manifiestas en elementos, territorios y especies), y aconsejar a los hombres sobre el buen manejo de los entornos (Urbina Rangel, 2010). De este modo, su mayor logro es adentrarse en el mundo del origen, cuando los límites entre hombres y bestias eran aún imprecisos: un momento privilegiado en el cual, por no haberse alejado aún de la matriz silvestre (pero con la potencialidad de hacerlo), el ser integrado puede conjugar en una mirada lo que serán dos miradas distintas, dos perspectivas diferentes pero en el fondo complementarias. Por ejemplo en algunas sociedades amazónicas, a partir de esta participación como cuidador-dialogante, el espíritu del ritualista muerto tomará los atributos del jaguar, y convertido en un chamán-jaguar, velará por el territorio de su grupo (Gómez Cardona, 2010; Urbina Rangel, 2010).

La capacidad de algunos chamanes de transmutar en jaguares, asumiendo sus rasgos y cualidades, se puede traducir en efectos positivos o negativos, acordes con una natura-

leza moralmente ambigua. De este modo, los ritualistas que viajan entre las dimensiones de lo real transformados en jaguares, pueden actuar como protectores de la comunidad pero también como agresores de sus enemigos (Reichel-Dolmatoff, 1978). Entre algunos grupos chaqueños existe la creencia de que el espíritu transmutado del chamán puede asumir los comportamientos del felino, y así atacar y comer a quienes cruza deambulando por el monte. De este modo, se entiende que los cuerpos mutilados que suelen aparecer en los bosques, como si hubieran sido atacados por jaguares, fueron en realidad devorados por chamanes (Idoyaga Molina, 2000).

II. La transformación humano-felina en el área de estudio y en regiones adyacentes

En el rastreo de este tipo de creencias a través del análisis de la iconografía prehispánica, encontramos un amplio tratamiento del tema antro-po-felínico en la estilística de La Aguada (*ca.* 500-1100 d. C.), distribuida por las sierras y valles de las actuales provincias argentinas de Catamarca y La Rioja, a corta distancia de la región que nos ocupa (González, 1998). En aquella época esta temática absorbió todos los ámbitos de la práctica cotidiana, como se observa en la alfarería utilizada en contextos públicos y domésticos (Gordillo, 2009; Kusch, 1991) o en el arte rupestre de las sierras de Ancasti (véase fig. 1), igualmente desplegado en situaciones más o menos inclusivas desde el punto de vista del número de participantes comprometidos en la ejecución y observación de las imágenes (Llamazares, 2009; Quesada y Gheco, 2011). No obstante, las creencias asociadas a la transformación humano-felino no irrumpieron en forma abrupta, ya que se conocen antecedentes iconográficos en los estilos Condorhuasi y Ciénaga, de comienzos del primer milenio de nuestra era (González, 1998).

Por sus características y amplia difusión, la iconografía de La Aguada fue vinculada a procesos de integración a una escala macrorregional, abarcando el centro-sur andino. Tales procesos habrían implicado una creciente centralización política, el incremento de las desigualdades sociales y la existencia de un núcleo ideológico básico compartido por diferentes grupos, como se manifiesta en las similitudes iconográficas verificadas contemporáneamente en el oasis de San Pedro de Atacama (norte de Chile) y, a mayor distancia, en los centros políticos de Tiwanaku y Wari, en Bolivia y Perú (González, 1998; Pérez Gollán, 1986). Durante el período Tardío, posterior al declive de Tiwanaku y previo a la conquista española, esta temática desaparece o se debilita en numerosas regiones, aunque en ciertas ocasiones se habría revitalizado y de este modo puede ser reconocida en objetos de la época de la expansión Inka (Reynoso y Prato Longo, 2008).

Pero aún en la época de máxima expansión de La Aguada (período Medio), cuando se produjeron las mayores afinidades iconográficas en el centro-sur andino, existieron áreas cercanas donde la temática felínica o antro-po-felínica tuvo un escaso o nulo tratamiento. Esto se comprueba, por ejemplo, en el valle de Yocavil y otras áreas comprometidas en el desarrollo del estilo Candelaria (Scattolin, 2006). Estas observaciones advierten sobre la variabilidad de las trayectorias históricas locales y sobre la inconveniencia de concebir a la supuesta «integración» del período Medio como un proceso homogéneo y desplegado en forma continua a lo largo de la geografía centro-sur andina.

Las sierras de Córdoba, también vecinas al área de distribución de La Aguada, pero sin el amplio despliegue iconográfico en torno a la transformación humano-felino, constituirían en este sentido un ejemplo similar al anterior. Probablemente, este patrón se vincula con determinadas elecciones a nivel estilístico, que restringieron un tratamiento explícito del tema. La decoración cerámica, por ejemplo, estuvo basada en diseños geométricos de posible carácter

eskeiomórfico (Serrano, 1945). Tampoco el arte rupestre, con sus diversas modalidades estilísticas locales (Gardner, 1931; Recalde y Berberían, 2005; Recalde y Pastor, 2012; Rocchietti, 2000), se enfocó en este tipo de motivos, más allá de los casos que presentamos a continuación.

Pero tales elecciones a nivel de la iconografía son insuficientes para sostener la inexistencia de creencias y prácticas relacionadas con la transformación humano-felino entre los indígenas de la región. Fuera de este ámbito material, el análisis de las fuentes escritas del período colonial temprano (mediados del siglo *xvi* a principios del *xvii*) ofrece información complementaria sobre el problema. Nos referimos a un expediente judicial del año 1620, relativo al pueblo de indios de Quilino (sierras del Norte de Córdoba, véase fig. 1), y conservado en el Archivo Histórico de Córdoba (Escribanía 1, Legajo 50, Expediente 2; transcripción de Castro Olañeta, 2006a). Se trata de un proceso contra el *poblero*¹ Alonso Gordillo, acusado y condenado por los maltratos cometidos contra los indígenas. Más allá de la trama particular y de las motivaciones de los diferentes declarantes, nos interesa destacar las referencias de algunos testigos de parte del acusado, aludiendo a las frecuentes «borracheras» llevadas a cabo por los indígenas². Por ejemplo Francisco Pereira, mayordomo de una estancia cercana, señalaba que:

«... muchas veces vio este testigo que el dicho Alonso Gordillo impedía a los indios de Quilino las borracheras y biniendo un día de Malgasta un pueblo de indios para Quilino hallaron una noche una borrachera donde bieron dos indias biexas bestidas con pellexos de tigueros danzando en medio de la borrachera y los indios alrededor dellas danzando y gritando...» (Castro Olañeta, 2006a:107).

Según Luçia de Alcaraz, suegra del acusado, los indios de Quilino:

«... muchas veces hacian borracheras... y ara dos años le dixeran a esta testigo que avian echo en el monte otra borrachera y en ella andava una india llamada Juana desnuda con unos pellexos de tiguere y andaba en medio de la borrachera y alrededor danzando y besándola en el trasero los indios...» (Castro Olañeta, 2006a:137).

Otros testigos repitieron afirmaciones en el mismo sentido. Esto es, que se llevaban a cabo «borracheras» en el mismo pueblo o en el monte cercano, con la participación de mujeres mayores («biexas») vestidas con cueros de jaguares («tigueros»), quienes danzaban entre los indios. Según las fechas mencionadas, no se trataba de un evento único sino de reuniones frecuentes y repetidas, cuanto menos, en los últimos 10 años. De acuerdo a los testimonios las motivaciones podían ser variadas, por ejemplo: «...muriéndoseles algunas criaturas se van a el monte y alli lloran y ydolatrando y danzando y haziendo mas borracheras...» (Castro Olañeta, 2006a:137). También se practicaban celebraciones cuando «les baxaba la regla» a las «indias muchachas» (Castro Olañeta, 2006a:136).

¹ Los *pobleros* eran agentes designados por los titulares de las encomiendas o repartimientos de indios para organizar y encauzar su actividad productiva. Debido a que ocasionalmente su paga correspondía a una parte de la tributación, eran comunes los maltratos y exigencias para que los indígenas incrementaran la productividad de su trabajo (González Navarro, 2005; Montes, 2008; Piana de Cuestas, 1992).

² El proceso judicial contra Alonso Gordillo ha sido analizado por Castro Olañeta (2006b). Su estrategia de defensa se basó en acusar a los indios de practicar idolatrías, aduciendo que ellos lo querían mal y lo acusaban injustamente, debido a sus esfuerzos por evitarles las «borracheras».

Específicamente en la declaración del testigo Francisco Rodríguez Mansilla se agrega que, para la realización de una de las «borracheras», los indios «...tenían echo un zerco de ramas y dentro del por un callexon que tenían echo de ramas danzaban con (...?) y unos papagayos y figuras de lagartos...» (Castro Olañeta, 2006a:135). Este comentario suma datos sobre la participación de otros animales, o sus representaciones, además de los jaguares. En este sentido, aves y reptiles tuvieron un alto valor simbólico entre los indígenas sudamericanos, incluyendo los de regiones cercanas como el centro-sur andino, el Chaco o el Paraná (González, 1998; Métraux, 1944; Ottalagano, 2007; Reynoso y Pratolongo, 2008; Terán, 1997).

III. Características del caso de estudio

Los ejemplos arqueológicos que analizamos en esta contribución corresponden al período prehispánico y consisten en dos paneles con representaciones rupestres grabadas, emplazadas en aleros rocosos de las sierras noroccidentales de Córdoba. El empleo de la mencionada técnica de producción de las imágenes, así como la ausencia de depósitos estratificados asociados, impide establecer para las mismas una cronología basada en fechados radiocarbónicos. No obstante, según el conocimiento disponible sobre el arte rupestre en la microregión de estudio, basado en el análisis de 72 sitios arqueológicos (conteniendo 167 paneles grabados y/o pintados), es posible sustentar una asignación general al período Tardío de las Sierras Centrales de Argentina, comprendiendo aproximadamente el milenio previo a la conquista española (Pastor, 2012; Pastor *et al.*, 2012; Recalde, 2009; Recalde y Pastor, 2012).

Estos aleros se localizan en la vertiente occidental de las sierras de Serrezuela, en uno de los límites de la región serrana de Córdoba (véase fig. 1). Se trata de un pequeño cordón montañoso que no sobrepasa los 900 msnm y se encuentra rodeado por las planicies que descienden hacia la depresión de las Salinas Grandes (200 msnm), excepto por el sur donde se conecta con el valle de Guasapampa. El sector occidental de Serrezuela es ocupado por una cerrillada interpuesta entre el faldeo de las sierras y la planicie. Dicha cerrillada recibe la denominación local de «Lomas Negras» (250-400 msnm), tratándose de un intrincado conjunto de lomadas bajas separadas por quebradas por donde discurren arroyos únicamente activos después de las lluvias de verano. Con posterioridad a las mismas, el agua remanente se almacena en depósitos naturales en medio de los cauces (llamados «pozos» o «cajones» por los actuales pobladores), alrededor de los cuales se disponen los principales sitios arqueológicos prehispánicos (figura 2; Pastor, 2009, 2010, 2012).

El ambiente se caracteriza por las condiciones de aridez propias de la transición entre el *Chaco Serrano* y el *Chaco Seco* (Karlin *et al.*, 1994). Se trata de un paisaje forestal con diferentes especies arbóreas que, en época estival (coincidiendo con el momento de mayor disponibilidad hídrica), proveen frutos comestibles. Entre ellas sobresalen los algarrobos (*Prosopis* spp.) y el mistol (*Zizyphus mistol*). Además de las posibilidades de recolección, el área posee una localización estratégica que permite el acceso a ambientes adyacentes, alejados del sector de colonización agrícola o de poblamiento más continuo, en concreto, hacia las planicies donde era posible obtener recursos complementarios como los guanacos (*Lama guanicoe*), ñandúes y sus huevos (Rheidae) y sal en el borde de las salinas. Se trata asimismo de un espacio que permitió la comunicación, así como la convergencia e interacción, con grupos de regiones vecinas que también podían acceder a la depresión de las Salinas Grandes. Entre ellos los asentados hacia el oeste, en las sierras de Los Llanos de La Rioja (80-130 km) y las sierras de Velasco (180-230 km), hacia el noreste en las sierras del Norte de Córdoba (140-220 km), donde se encuentra el antiguo pueblo de Quilino, o bien

hacia el norte en las sierras de Ancasti (210-280 km), donde se conserva el arte rupestre más conspicuo de La Aguada (figura 1; Llamazares, 2009; Quesada y Gheco, 2009).

Sitio Los Pilonos 2 (panel n.º 1)

Este sitio se ubica en el sector de cabecera de una quebrada, en torno a un pequeño pozo de agua a cuyo alrededor se disponen cinco instrumentos de molienda (morteros) en grandes rocas fijas. Este instrumental pudo ser utilizado en forma simultánea por cuatro operadores, lo cual sugiere la habitual interacción de un grupo relativamente reducido de personas, pero superando las necesidades de una simple unidad doméstica nuclear³. La ausencia de otros materiales en superficie y de depósitos estratificados (una característica frecuente en los sitios arqueológicos del área) impide acceder a un panorama más amplio de las actividades llevadas a cabo durante la ocupación del lugar. No obstante, teniendo en cuenta la información de otros sitios de las sierras de Córdoba, donde además de los útiles de molienda (y eventualmente del arte rupestre) se conservan otros materiales asociados, podemos asumir razonablemente la ejecución de tareas más variadas. En este sentido, los instrumentos de molienda pasivos en rocas fijas, ajenos a los procesos erosivos que impiden la acumulación sedimentaria, serían los únicos restos remanentes de un conjunto de prácticas ligadas al procesamiento y consumo de alimentos, comprendiendo vegetales cultivados y especialmente una variedad de recursos silvestres de origen animal y vegetal (Medina *et al.*, 2011; Pastor, 2007).

A unos 400 m cuenca abajo del sitio se encuentra un pozo de mayor tamaño al que se asocian 15 morteros fijos, potencialmente utilizados por 14 operadores simultáneos (sitio Los Pilonos 1). En tanto que a unos 500 m pero en dirección opuesta, en otra quebrada similar, se ubica una importante aguada con morteros dispuestos para su posible empleo simultáneo por 18 usuarios (Pozo de la Sacha Cabra; fig. 2). Las fuentes escritas de finales del siglo XVI y principios del XVII ofrecen testimonios sobre el aprovechamiento de estas aguadas o *jagüeyes* (Montes, 2008). Éstos son definidos como depósitos de agua *llovediza* que quedaba represada entre *lozas de peñas*. Se sostiene que algunos *jagüeyes* tenían una mayor capacidad de carga, reteniendo el líquido por más tiempo, y que eran aprovechados por distintos grupos comarcanos cuando las aguadas más pequeñas se secaban, para lo cual debían contar con la aprobación de sus propietarios o titulares (Montes, 2008). En casos de necesidad, por ejemplo en años secos, debió ser frecuente la convergencia de numerosas personas en dichas aguadas principales, cuando probablemente se celebraban «juntas y borracheras» como las de Quilino, entendidas como instancias de participación comunitaria, de afianzamiento y reproducción de los lazos intergrupales, con la asimilación de las estructuras y jerarquías existentes en el seno de estas antiguas formaciones sociales. Los útiles de molienda, dispuestos para su empleo potencialmente simultáneo por parte de numerosos individuos, serían parte de la infraestructura destinada a acoger a estos colectivos sociales inclusivos, y empleada durante la preparación de significativos volúmenes de alimentos y bebidas (Medina *et al.*, 2011; Pastor, 2007, 2009).

El sitio Los Pilonos 2 se localiza entre estas dos aguadas principales, con evidencias de ocupaciones repetidas por parte de grupos inclusivos de escala comunitaria (Pastor, 2010). Específicamente, el panel grabado se encuentra en el frente de un alero que, por su tamaño

³ La estimación del número posible de usuarios simultáneos de los instrumentos de molienda fue efectuada según las propuestas de Babot (2007), con modificaciones. En tal sentido, el número de operarios propuesto se refiere a aquellos que potencialmente utilizaron los equipos de un mismo grupo tipológico y que aún se conservan en condiciones de uso, por no haber sufrido roturas. Los morteros y molinos (especialmente los primeros) son artefactos de elaboración costosa y uso repetido en el largo plazo, confeccionados en anticipación a un retorno previsto a los lugares.

y ubicación, resulta altamente visible en el paisaje, tanto para quienes ocupan el sitio como para quienes circulan entre una quebrada y otra. En este aspecto, las imágenes pueden ser relacionadas con un rol de demarcación del entorno, siendo ésta una característica del arte rupestre de la modalidad estilística que denominamos B, cuyas expresiones predominan en Lomas Negras y en áreas adyacentes como el sector norte del valle de Guasapampa (Pastor, 2012; Recalde y Pastor, 2012). Además de su emplazamiento y alta visibilidad, las restantes características son propias de esta modalidad estilística, por ejemplo la técnica de producción de las imágenes (grabado por raspado de la superficie rocosa) y los tipos de motivos ejecutados.

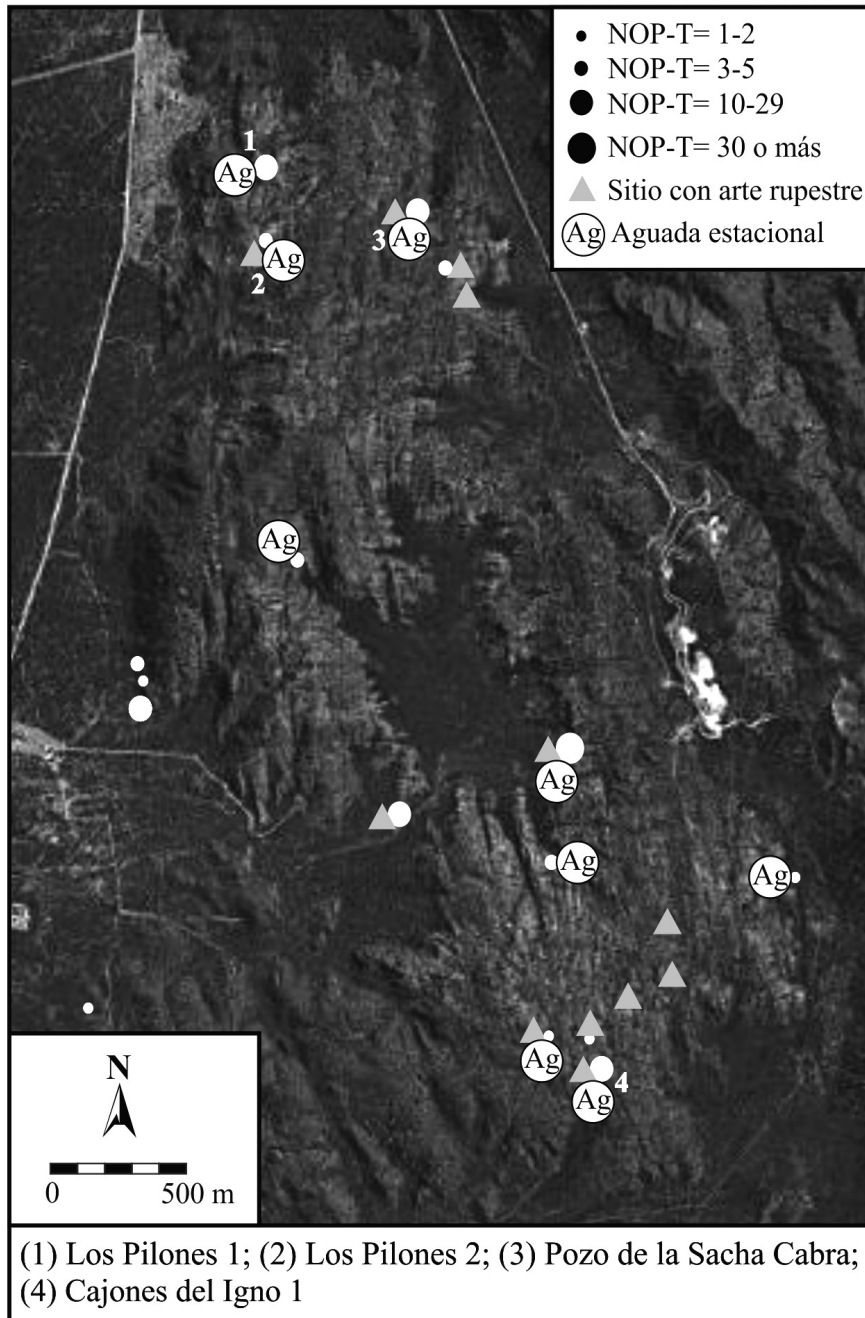


Figura 2. Sitios arqueológicos prehispánicos en el área de Lomas Negras (Sierras de Serrezuela, Córdoba).

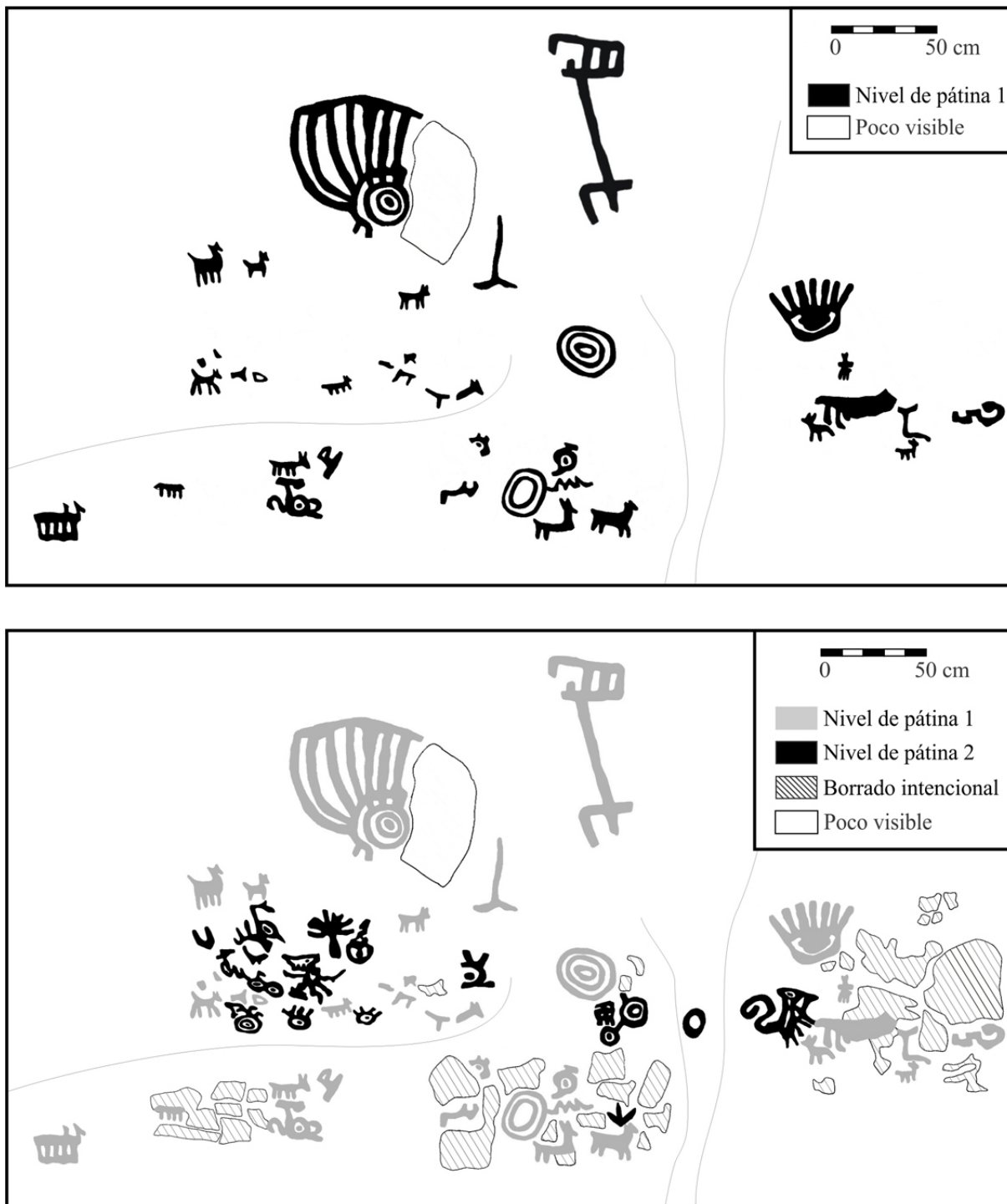


Figura 3. Panel grabado n.º 1 del sitio Los Pilones 2 (Sierras de Serrezuela).

Estos últimos dan cuenta de la tensión entre dos asociaciones temáticas que englobamos en las variedades estilísticas B1 y B2 (Pastor, 2012). En ocasiones, dicha tensión fue expresada a través de la subordinación o supresión de motivos. Tales alternativas se manifiestan en las diferencias de pátinas, superposiciones y por el borrado intencional de imágenes.

En la composición original del panel, correspondiente al nivel de pátina más antiguo, la asociación de motivos define un tema propio de la modalidad estilística B, incluyendo la aludida tensión entre las variedades B1 y B2. Este tema comprende una jerarquía de antropomorfos de dos cánones de diseño específicos (*sensu* Aschero, 1996): figuras de cuerpo

completo con indicación de aditamentos como tocados cefálicos y eventualmente del sexo masculino (patrón constructivo A3; *sensu* Pastor, 2012), y cabezas con tocados (canon C; *sensu* Pastor, 2012). La jerarquización se define por el tamaño y ubicación de las figuras en el panel (fig. 3). También se cuentan motivos circulares y lineales, que no pueden ser relacionados con referentes objetivos. En forma conjunta, los antropomorfos pertenecientes a estos cánones y patrones de diseño (definitorios de la variedad estilística B2) establecen un vínculo jerárquico sobre algunas figuras de camélidos (el tipo de motivo distintivo de la variedad B1), los cuales se diferencian por su menor tamaño y por ocupar una posición por debajo de los antropomorfos (véase fig. 3).

El nivel de pátina más reciente corresponde a un grupo de motivos agregados en un momento posterior, afectando a los sectores preferentemente ocupados por los camélidos. Además de estos agregados, es posible apreciar la ejecución de un raspado sobre gran parte de la superficie rocosa, aparentemente realizado con el propósito de invisibilizar o destruir algunas figuras de la composición original. De este modo, la mencionada tensión entre los motivos característicos de las variedades B1 y B2 alcanzó una mayor intensidad, pasando de la subordinación a la supresión de algunas figuras de camélidos (fig. 3; Pastor, 2012).

Los nuevos motivos reprodujeron la temática propia de la variedad B2, sin implicar en este aspecto una discontinuidad con el momento anterior, sino un mantenimiento de las jerarquías entre figuras humanas establecidas en la composición original, con la replicación del tema de las articulaciones asimétricas entre antropomorfos. Sin embargo, el diseño específico de algunos motivos sí presenta características novedosas que, según entendemos, remiten al concepto de la transformación humano-felino. El agregado principal comprende un conjunto de imágenes organizadas en torno a un antropomorfo central, representado de frente, con indicación del sexo y un objeto tipo vara en una mano. La cabeza está de perfil y sobresale por la indicación de una máscara felínica con detalle de las fauces. La resolución de diseño es afín a la estilística de La Aguada, tal como ésta se manifiesta en la iconografía cerámica (González, 1998; Gordillo, 2009; Kusch, 1991) y en el arte rupestre de las sierras de Ancasti (Llamazares, 2009; fig. 4). Esta figura central establece una relación jerárquica con respecto a varias cabezas con tocado (canon C) de tamaño pequeño, que la rodean. Todo el conjunto agregado respetó la estructura y jerarquías de la composición original, pues aparece como subordinado (por su posición y tamaño) a los antropomorfos principales más antiguos (véase fig. 3).

En el otro extremo del panel, pero a la misma altura y con un tamaño similar al enmascarado, se agregó otra figura antropomorfa, o antro-po-felínica, que también parece afectar a un espacio previamente ocupado por camélidos, pero respetando a las figuras humanas principales de la composición original. Probablemente, en algún sentido, su significación era complementaria con respecto al enmascarado. Está representada de cuerpo completo y en tres cuartos de perfil. El detalle más sobresaliente es una larga cola enroscada, de carácter felínico o acaso simiesco (véase fig. 3). En el caso de las convenciones de La Aguada, especialmente en la cerámica, las representaciones humanas se realizan de frente y las de animales como camélidos y felinos de perfil (González, 1998; Kusch, 1991). De este modo, los personajes enmascarados sólo presentan el cuerpo de frente, con la cabeza de perfil, dado al carácter zoomorfo y específicamente felínico que aporta la máscara. En esta figura de Los Pilonos 2 la posición en tres cuartos de perfil y la cola enroscada (de perfil absoluto) podrían indicar un nivel más avanzado en el proceso de transmutación de humano a felino, donde los rasgos de «animalidad» resultaron más acusados. En tal sentido, sería posible interpretar un carácter complementario en el significado de ambas imágenes, aludiendo a instancias sucesivas de la metamorfosis antro-po-felínica (fig. 5).

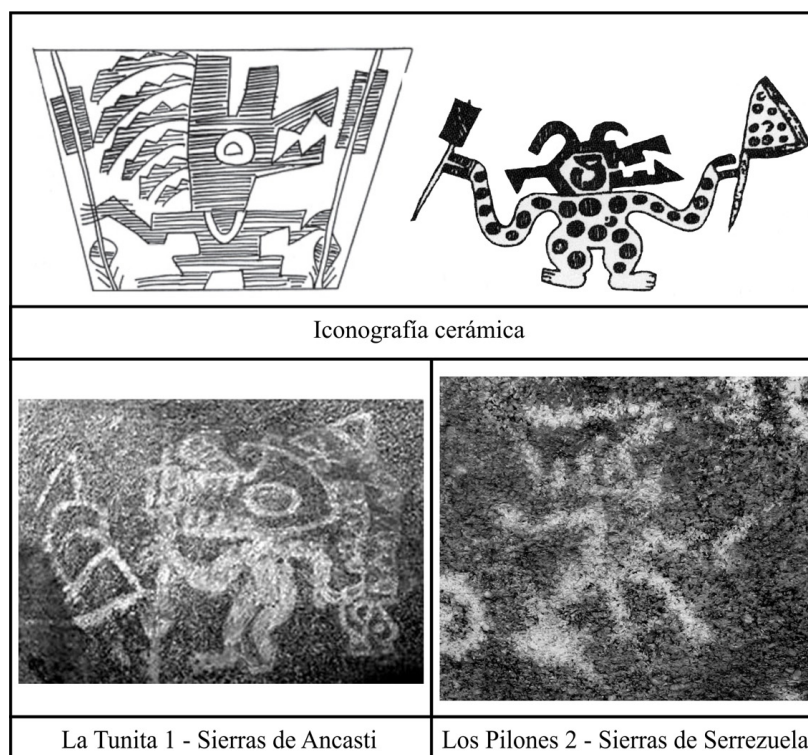


Figura 4. Antropomorfos con máscaras felínicas en la iconografía Aguada (cerámica y arte rupestre) y en el sitio Los Pilonos 2 (Sierras de Serrezuela).

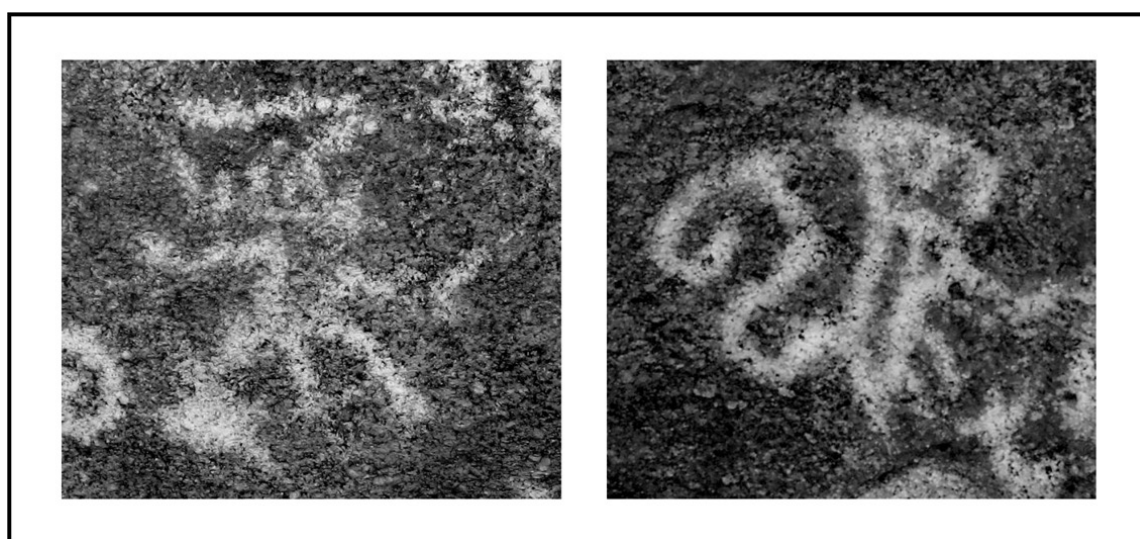


Figura 5. Motivos rupestres del sitio Los Pilonos 2 (Sierras de Serrezuela), posiblemente representando instancias sucesivas de la metamorfosis humano-felino.

Como dijimos, no es posible descartar que la cola enroscada constituyera un rasgo simiesco y no felínico. La representación de monos fue frecuente en la iconografía andina y también en el caso de La Aguada, o de expresiones culturales más tempranas como Ciénaga. Más allá de la importancia simbólica de estos animales, no se debe descartar una probable relación semántica con la casuística antro-po-felínica. Tal como sugirió Alan Sawyer (citado por Sevilla Casas, 2007: 74-75), es posible que los pueblos precolombinos miraran «...a los simios, con sus colmillos y sus rasgos humanoides, como felinos antropomórficos, y sentido que ellos eran humanos felinos de un modo extraño sobrenatural...».

Sitio Cajones del Igno 1 (panel n.º 8)

Este sitio se localiza en torno a una de las principales aguadas del área de Lomas Negras, localmente conocida como «Cajones del Igno» (véase fig. 2). Al igual que los sitios anteriores se ubica en torno a un cauce en una quebrada, presentando instrumentos de molienda en rocas fijas relacionados con prácticas de procesamiento y consumo alimenticio. Dichos instrumentos pudieron ser utilizados simultáneamente por 19 personas, lo cual indica la importancia pública del lugar en tiempos prehispánicos.

Se conservan 10 paneles con arte rupestre, dos de los cuales se localizan en orilladas a orillas del cauce, en una posición que confiere una alta visibilidad a las imágenes (desde más de 20 m de distancia). Los ocho paneles restantes se ubican en el interior de un alero cercano al pozo de agua (*ca.* 40 m), siendo necesario ingresar al mismo para poder observar los motivos. En casi todos los casos las figuras ocupan posiciones altas, que sumadas a su tamaño, técnicas de ejecución y características de diseño, permiten su asignación a la modalidad estilística B (variedad B2), con condiciones de visibilidad definidas como «medias» (menos de 10 m distancia).

El panel n.º 8, que nos ocupa en esta oportunidad, se aleja de este criterio por el uso de una técnica infrecuente de ejecución (grabado por picado y posterior pulido de la roca) y en especial por desplegarse sobre un soporte horizontal correspondiente al piso del alero. Asimismo, por la elección de algunos motivos que resultan exclusivos de este panel, pues no se repiten en el resto de la microrregión noroccidental de Córdoba. Estas características son suficientes para asignarlo a una variedad específica dentro de la modalidad estilística B (B3), que se diferencia por los rasgos mencionados y por sus condiciones de visibilidad consideradas bajas. En efecto, aun cuando se encuentra en un sitio de importancia pública y de utilización a escala comunitaria, su ubicación particular restringió las posibilidades de observación a pocas personas en forma simultánea, quienes debieron acercarse al mismo a menos de cinco metros.

Se identifican motivos no figurativos (lineales y circulares) así como un antropomorfo del patrón A3, con indicación del sexo, tocado cefálico y probablemente dorsal. La temática antro-po-felínica adquiere un tratamiento distinto, pues no se representaron en forma directa humanos enmascarados o figuras con rasgos mixtos, sino indirectamente pisadas correspondientes a ambas especies. Se cuentan tres pisadas humanas (dos en un mismo sentido y otra en dirección opuesta), junto a dos huellas de felino con la misma orientación que esta última (fig. 6). No se aprecian diferencias de pátinas que indiquen una ejecución diacrónica, por lo que la asociación de motivos es considerada como una unidad. Si en el sitio anterior es posible interpretar dos momentos sucesivos de la transformación humano-felino, a través de las figuras de un enmascarado y la de un personaje con rasgos mixtos, aquí el proceso de metamorfosis se apreciaría por algunos de sus presuntos efectos indirectos. Esto es, por las huellas que dejaría en el suelo un personaje que experimenta dicha transmutación. Si la india Juana, o las dos indias «biexas» de la «borrachera» de Quilino, bailando desnudas y cubiertas con pellejos de «tiguere», experimentaban transformaciones como las conocidas en numerosos ejemplos del chamanismo sudamericano, entonces los efectos del baile sobre la superficie del terreno podrían ser concebidos simbólicamente como esta representación de los «Cajones del Igno» (fig. 7).

En este segundo ejemplo el tratamiento de la temática antro-po-felínica adoptó parámetros estilísticos diferentes a los más conocidos para La Aguada. Las composiciones basadas en huellas y rastros, en lugar de la representación figurativa de los referentes objetivos, fueron frecuentes en el llamado «estilo de pisadas» de la Patagonia (Schobinger y

Gradín, 1985). También se registran manifestaciones similares en áreas más cercanas, como las serranías del sur de la provincia de La Rioja (sierras de Los Llanos y extremo sur de la sierra de Velasco) y el noreste de la provincia de San Juan (sierras de Valle Fértil; Falchi *et al.*, 2011; Re *et al.*, 2011). Asimismo en las sierras de Córdoba, más allá de los cordones noroccidentales, en la piedra grabada de San Buenaventura (valle de Punilla) y en el cerro Suco (un cerro aislado al sur de la sierra de Comechingones; Raggio, 1979; Rocchietti, 2001).

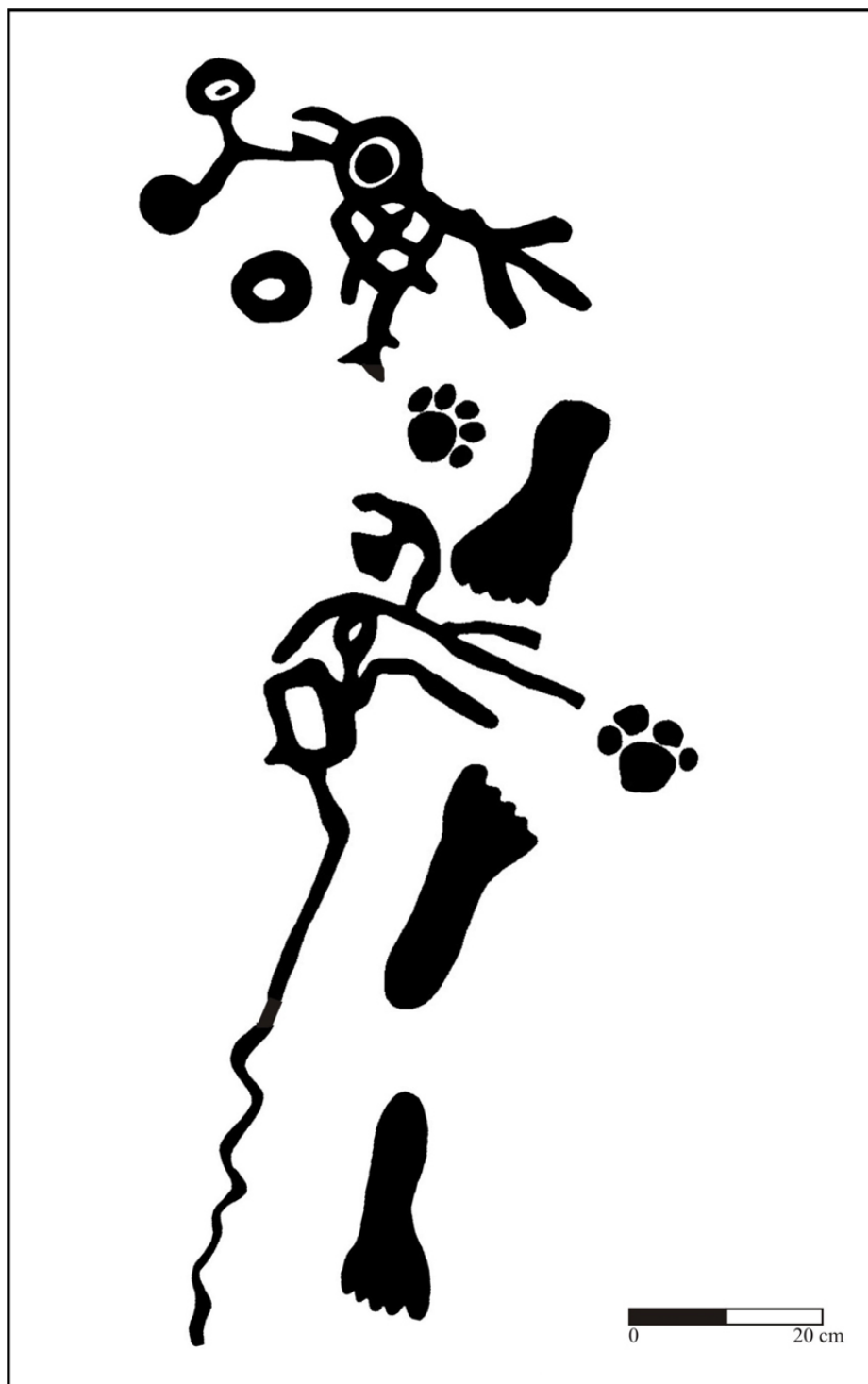


Figura 6. Panel grabado n.º 8 del sitio Cajones del Igno 1 (Sierras de Serrezuela).

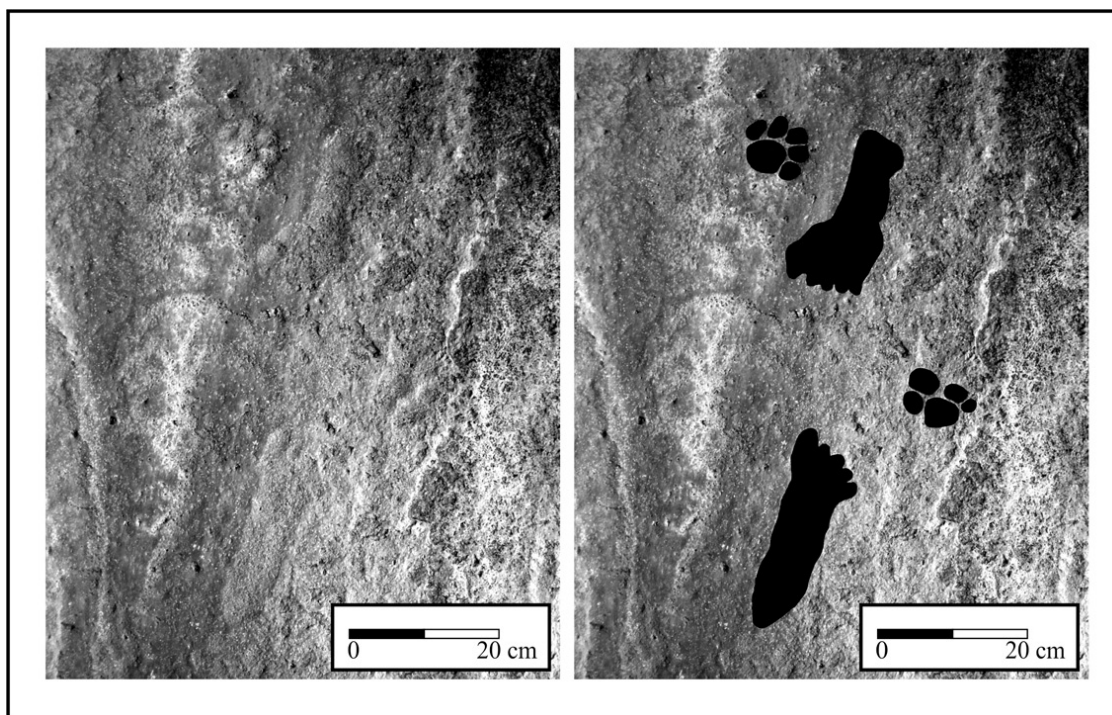


Figura 7. Detalle del panel grabado n.º 8 del sitio Cajones del Igno 1 (Sierras de Serrezuela).

V. Discusión

La problemática de las religiones indígenas en la región central de Argentina, y en su contexto, la casuística ligada a la transformación humano-felino, han tenido un escaso tratamiento en las investigaciones desarrolladas hasta el presente. La información sobre el pueblo de indios de Quilino, donde sus habitantes practicaban «borracheras» en las cuales danzaban mujeres cubiertas con «pellejos de tiguere», fue interpretada como un testimonio de celebraciones rituales y de creencias afines a la esfera chamánica. Asimismo, en el análisis de la iconografía prehispánica, algunos motivos rupestres antropomorfos del Cerro Colorado (sierras del Norte de Córdoba, véase fig. 1) fueron considerados representaciones de chamanes, teniendo en cuenta las características de sus atuendos, posturas y asociaciones con otros motivos (fig. 8); Recalde y Berberían, 2005). Algunas estatuillas antropomorfas de cerámica (piezas relativamente comunes en los contextos del período Tardío en la región) fueron destacadas por la posible indicación de máscaras felínicas (fig. 8; Martín, 1984).

En una contribución específicamente enfocada en el tratamiento de las presuntas prácticas chamánicas, Argüello de Dorsch y Pillado (1988) enumeraron una serie de objetos que, junto a las estatuillas posiblemente enmascaradas, pudieron formar parte del instrumental utilizado en celebraciones grupales y/o en rituales curativos. Éstos comprenden artefactos posiblemente empleados para procesar y consumir sustancias psicoactivas (pequeños moteros y tabletas de piedra, tubos de hueso, pipas de piedra o cerámica), así como cristales en estado natural (cuarzo, berilo, granate, mica) con un probable valor mágico-religioso. En el mismo sentido podríamos incluir a algunos instrumentos musicales como silbatos de cerámica y flautas de piedra o hueso (Bixio *et al.*, 2010; Serrano, 1945). En todos los casos se trata de objetos infrecuentes y aún excepcionales en el registro arqueológico regional, lo cual sugiere una baja tasa de reposición (en ocasiones relacionada con una elaboración costosa) y un uso relativamente restringido para pocas personas.

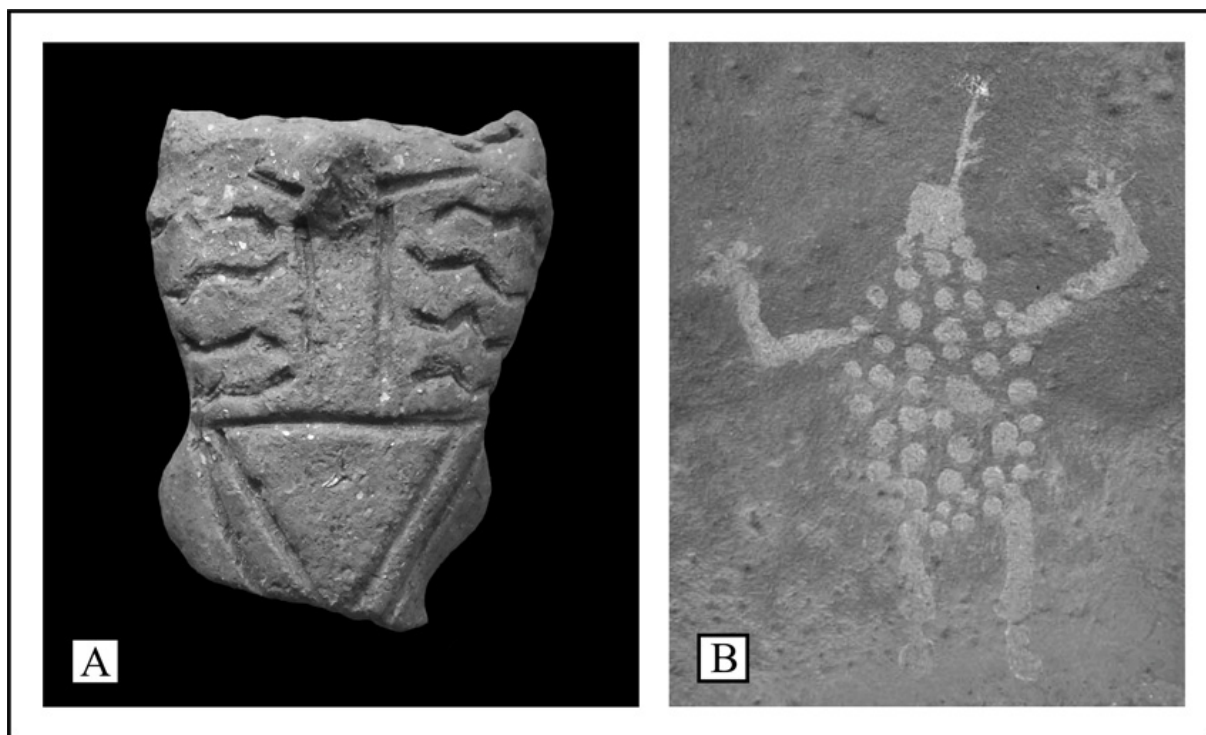


Figura 8. A) Fragmento de estatuilla antropomorfa de cerámica, con posible indicación de máscara felínica. B) Motivo rupestre del Cerro Colorado, interpretado como la representación de un chamán.

A estos indicios se deben sumar las expresiones de arte rupestre presentadas en esta ocasión, que remiten al tema de la metamorfosis humano-felino. Más allá de su carácter poco frecuente en la región, esta temática tuvo una amplísima dispersión geográfica e histórica a lo largo del continente, en relación a la base chamánica de las religiones indígenas. En este punto es preciso señalar que el uso de la categoría «chamanismo» en antropología, y específicamente en los estudios de arte rupestre, ha suscitado en los últimos años numerosas críticas y debates. En especial cuando se utiliza fuera de su contexto original de Siberia y Eurasia subártica, como un rasgo universal en sociedades de pequeña escala como cazadores-recolectores y horticultores. Se indica con acierto que dicha utilización desatiende a la acusada variabilidad cultural y a la contingencia de los procesos históricos (Bahn, 1997; Dowson, 2007). Sin embargo, en esta oportunidad nos interesa resaltar, por encima de la diversidad y del carácter flexible en el corto plazo de las prácticas desarrolladas por los ritualistas (como consecuencia de cambios sociales, políticos, en las pautas de interacción con otros grupos, etc.), la existencia de algunos principios cosmológicos relativamente comunes, que se muestran mucho más extendidos y estables en el largo plazo (McCall, 2007). Por ejemplo, la creencia en una realidad compuesta por diferentes capas o dimensiones, que las mismas pueden ser alcanzadas y conectadas por los chamanes, que con dicho propósito éstos logran estados de trance a través de diferentes medios y técnicas, y que para tales viajes o desplazamientos cuentan con la ayuda de animales y espíritus guías. En ocasiones dichos sistemas de creencias, y las prácticas rituales afines, pudieron persistir en el seno de formaciones sociales políticamente más centralizadas, como estados antiguos.

En el caso de Sudamérica, más allá de sus variantes y transformaciones, el tema de la metamorfosis humano-felino se asocia a este tipo de conceptos cosmológicos, los cuales constituyen el marco de referencia para nuestro ejemplo concreto, abarcando la región central de Argentina en tiempos prehispánicos tardíos y coloniales tempranos (siglos VII

a xvii). El acercamiento a una comprensión más específica y localizada de las prácticas y creencias unidas a esta cosmología, a través del análisis del arte rupestre, exige en primer término una evaluación intrínseca de los paneles, incluyendo los eventuales indicadores de ejecución diacrónica. Asimismo, la indagación sobre sus contextos de producción y uso, contemplando las evidencias de actividades vinculadas a la producción y observación de las imágenes, así como sus articulaciones paisajísticas a diferentes escalas.

Los dos paneles analizados estaban integrados a un paisaje de uso estacional, ligado a las actividades de caza y recolección, y constituyendo uno de los límites del rango de acción de los grupos asentados en los valles agrícolas del noroccidente de Córdoba. Algunos de sus entornos adyacentes eran, además, espacios de convergencia, interacción y eventualmente conflictividad con grupos asentados en regiones vecinas, como las sierras del sur y este de La Rioja, o las del norte de Córdoba (véase fig. 1). Más concretamente, los sitios se localizaban en torno a algunos hitos clave en este medio semi-desértico, las efímeras aguadas que se llenan y retienen el líquido por algún tiempo después de las lluvias de verano. Los materiales arqueológicos sugieren que en torno a dichas aguadas, y a una corta distancia de los paneles, se llevaban a cabo actividades de molienda grupal, seguramente como una instancia de la preparación y consumo de grandes volúmenes de alimentos y bebidas. Tales contextos de participación grupal pueden ser relacionados con las «juntas y borracheras» descritas por los españoles en las fuentes escritas del período colonial temprano (Castro Olañeta, 2006b).

Para el caso específico de las serranías áridas próximas a las Salinas Grandes, existen referencias concretas sobre el aprovechamiento de estas aguadas, acerca de la efectiva territorialidad ejercida por diferentes grupos sobre cada una de ellas, y en relación a la importancia que adquirirían las de mayor tamaño cuando las más pequeñas se secaban (Montes, 2008). Por ejemplo en la comarca de Nondolma (véase fig. 1), el cacique Juan Banchucla informaba que Sacalo era:

«... el jagüey de este testigo; y que el jagüey del que bebe Sarbachuctavi, Ybacsiton y Yalama [se refiere a tres caciques con sus indios], se llama Siquisaca; y que cuando se les acava el agua van a beber del xagüey deste testigo llamado Sacalo...» (Archivo Histórico de Córdoba, Escribanía 1, Legajo 6, Expediente 1; citado por Piana de Cuestas, 1992: 47).

Los contextos de participación grupal constituyeron instancias fundamentales para la integración de las comunidades, la asimilación de las estructuras sociales (con sus jerarquías y contradicciones) y el establecimiento de relaciones y pertenencias territoriales. Como vimos, en tiempos coloniales tempranos, en un contexto de profunda desestructuración social, las celebraciones grupales persistieron como uno de los núcleos resistentes de la cultura indígena, como un canal privilegiado de circulación de la información étnica y como lugar de auto-reconocimiento y oposición a las pautas impuestas por el poder español (Castro Olañeta, 2006b).

Los derechos sobre las aguadas principales, y con ello la posibilidad de permitir o negar su aprovechamiento a otros grupos, pudo ser una de las claves en el establecimiento, persistencia o contradicción de asimetrías sociales. En tal sentido, las «juntas y borracheras» fueron reconocidas como ámbitos de afirmación y reconocimiento de las jerarquías entre diferentes unidades sociales, como familias extensas y linajes. En otro proceso judicial donde

se interrogaba a los informantes sobre las estructuras políticas existentes en un determinado pueblo de indios, el testigo Francisco Calcanchiga declaró que don Gonzalo Pituninaure era el cacique principal del pueblo de Citon, porque como tal «...mandava y le rrespetaban los yndios y quando avia juntas y borracheras era el mas rrespetado y le davan lugar de curaca...». En el mismo sentido, Pedro Chicocechipion agregaba que «...quando se juntan a fiestas lo rrespetaban los indios por tal y los demas curacas y en los asientos le davan el asiento de curaca y por tal era tenido...» (Archivo Histórico de Córdoba, Escribanía 1, Legajo 70, Expediente 6; citado por González Navarro, 2005: 63-64).

En síntesis, el contexto de los paneles donde se desarrolló la temática antro-po-felínica fue el del uso estacional de paisajes forestales áridos donde se practicó la caza y recolección, con ocupaciones en torno a las aguadas transitorias donde se desarrollaron actividades grupales afines a las «juntas y borracheras» del período colonial temprano.

En el caso de Los Pilonos 2, el panel grabado no se ubica específicamente junto a una aguada principal, sino en una secundaria aunque cercana a dos de los pozos de mayor jerarquía en el área (Los Pilonos 1 y Pozo de la Sacha Cabra), en una posición que confiere una alta visibilidad a las imágenes para aquellos que circulan por el paisaje. Las características distintivas de la modalidad estilística B aluden a su significado como hito territorial, asociado a la demarcación del espacio en un contexto de imposición de restricciones a la circulación y a la ocupación de los lugares clave. El análisis de las diferencias de pátinas y superposiciones da cuenta de los vínculos de tensión entre los dos temas más frecuentes de esta modalidad estilística (Pastor, 2012). El primero de ellos, propio de la variedad B1, sobresale por el protagonismo de las figuras de camélidos y por su afinidad temática con la otra modalidad estilística principal del noroccidente de Córdoba (denominada A), cuya distribución y características permitieron relacionarla con contextos de interacción doméstica y con la construcción de paisajes sociales «abiertos» (sin límites ni restricciones a la circulación y el acceso a los recursos; Recalde, 2009). El segundo tipo de asociación, que distingue a la variedad B2, fue específicamente vinculado con la construcción de paisajes sociales «cerrados» (Recalde y Pastor, 2012), en ocasiones entrando en contradicción explícita con las asociaciones B1. Precisamente esto ocurrió en Los Pilonos 2: en un momento inicial las imágenes de camélidos fueron subordinadas a figuras antropomorfas con rasgos jerarquizados, y más tarde fueron suprimidas y superpuestas por nuevos motivos que, además de respetar y reproducir los vínculos de asimetría entre figuras antropomorfas, aludieron al tema de la metamorfosis humano-felino (véase fig. 3).

Por su parte, el panel n.º 8 del sitio Cajones del Igno 1 muestra diferencias en cuanto a las características de diseño y el contexto de producción. No se identifican indicadores de una ejecución diacrónica ni un emplazamiento sobre un soporte de alta visibilidad, aun cuando el mismo se localiza en cercanías de una aguada principal y de instrumentos asociados a la molienda comunitaria. Aunque los datos sugieren el desarrollo de actividades grupales afines a las «juntas y borracheras», el rol de este panel pudo no estar relacionado con la demarcación territorial, sino con rituales específicos implicando una participación más restrictiva, reducida a un corto número de personas (aun cuando pudiera darse en el marco de celebraciones colectivas).

Más allá de sus diferencias, ambos ejemplos dan cuenta de un tipo de construcción paisajística y de las relaciones sociales definida por la efectiva apropiación y demarcación de los principales hitos del entorno, bajo ciertos niveles de tensión y competencia territorial, aportando a la estructuración de un espacio jerarquizado por la imposición de límites a la circulación y acceso a los recursos. Además de los dos sitios analizados, esta misma construcción territorial estuvo extendida por el resto del área de Lomas Negras y zonas

adyacentes como la sección norte del valle y sierras de Guasapampa, donde predominan las expresiones rupestres de la modalidad estilística B (Pastor, 2010, 2012; Recalde y Pastor, 2012).

En cuanto a la temática antro-po-felínica, las resoluciones de diseño sugieren vinculaciones con grupos de regiones vecinas como las sierras de Ancasti y de Velasco (véase fig. 1). Tales vínculos debieron estar favorecidos por el común acceso al bolsón de las Salinas Grandes, entendido como un límite del área de colonización de cada grupo, pero también como un espacio de convergencia, interacción y asimismo de potencial conflicto. Las creencias asociadas a la metamorfosis humano-felino pudieron resultar consistentes con un escenario de jerarquización social y tensión territorial. En el caso de La Aguada se ha planteado que dicha temática formó parte de una ideología relacionada con procesos de integración política e incremento de las desigualdades sociales, propia de contextos de participación pública pero, asimismo, penetrando en ámbitos más domésticos y cotidianos (González, 1998; Gordillo, 2009). Esta última potencialidad no se observa en las sierras de Córdoba, puesto que las expresiones iconográficas fueron limitadas y restringidas a sitios de interacción grupal. Uno de los aspectos más destacados de esta ideología, especialmente en la segunda mitad del primer milenio de nuestra era, y en los primeros siglos del segundo, fue su amplia dispersión geográfica, abarcando a numerosas comunidades de los andes centro-sur, entre ellas muy especialmente las relacionadas con el ámbito de La Aguada. En este sentido, los ejemplos del arte rupestre de las sierras noroccidentales de Córdoba pudieron constituir uno de los límites de la dispersión de un sistema de creencias que, especialmente en ciertos períodos, integró a las comunidades locales en un entramado de relaciones más amplio y extensivo.

Agradecimientos

La investigación fue financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) a través del subsidio PIP 112-200801-02678, bajo la dirección del Dr. Eduardo Berberían. A Isabel Castro Olañeta, Cecilia dal Zovo, Andrea Recalde y Ana María Rocchietti por sus aportes a través de conversaciones, intercambios de bibliografía y/o la lectura crítica del manuscrito. Agradezco a Luis Tissera por su participación en los trabajos de campo y a las familias Eroles, González y Primo por facilitar el desarrollo de las tareas en el área.

Bibliografía

ARGÜELLO DE DORSCH, E. y E. PILLADO (1988): «Aproximación al chamanismo en los pueblos aborígenes de la provincia de Córdoba (aplicación de un modelo teórico)». *Comechingonia*, 6: 119-126.

ASCHERO, C. (1996): «¿Adónde van esos guanacos?», en J. GÓMEZ OTERO (ed.), *Arqueología. Sólo Patagonia*: (153-162). Centro Nacional Patagónico. Puerto Madryn.

BABOT, M. (2007): «Organización social de la práctica de molienda: casos actuales y prehistóricos del Noroeste Argentino». En A. NIELSEN, M. RIVOLTA, V. SELDES, M. VÁZQUEZ y P. MERCOLLI (eds.), *Procesos Sociales Prehispánicos en el Sur Andino: la Vivienda, la Comunidad y el Territorio*: (259-290). Editorial Brujas. Córdoba.

BAHN, P. (1997): «Membrane and numb brain. A close look at a recent claim for shamanism in Palaeolithic art». *Rock Art Research*, 14 (1): 62-68.

BIXIO, B.; BERBERIÁN, E. y S. PASTOR (2010): *Historia Prehispánica de Córdoba*. Editorial Brujas. Córdoba.

CASTRO OLAÑETA, I. (2006a): *Proceso contra Alonso Gordillo, Administrador, por Maltrato a los Indios de Quilino. Estudio Introductorio y Transcripción Paleográfica de un Expediente Judicial de 1620*. Documento de Trabajo n.º 8. Serie del Área de Historia, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

___(2006b): *Transformaciones y Continuidades de Sociedades Indígenas bajo el Dominio Colonial. El Caso del «Pueblo de Indios» de Quilino*. Alción Editora. Córdoba.

DOWSON, T. (2007): «Debating shamanism in Southern African rock art: time to move on...». *South African Archaeological Bulletin*, 62 (185): 49-61.

FALCHI, M.; PODESTÁ, M.; ROLANDI, D.; RE, A., y TORRES, M. (2011): «Arte rupestre entre las sierras y los llanos riojanos: localidad arqueológica Palancho». *Comechingonia*, 15: 9-33.

GARDNER, G. (1931): *Rock-painting of North-West Córdoba*. Clarendon Press. Londres.

GÓMEZ CARDONA, F. (2010): *El Jaguar en la Literatura Kogi. Análisis del Complejo Simbólico Asociado con el Jaguar, el Chamanismo y lo Masculino en la Literatura Kogi*. Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle. Santiago de Cali.

GONZÁLEZ, A. (1998): *Arte Precolombino. Cultura La Aguada. Arqueología y Diseños*. Filmediciones Valero. Buenos Aires.

GONZÁLEZ NAVARRO, C. (2005): *Construcción Social del Espacio en las Sierras y Planicies Cordobesas*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

GORDILLO, I. (2009): «Dominios y recursos de la imagen. Iconografía cerámica del valle de Ambato». *Estudios Atacameños*, 37: 99-121.

IDOYAGA MOLINA, A. (2000): *Shamanismo, Brujería y Poder en América Latina*. CAEA/ CONICET. Buenos Aires.

ISBELL, W. (2008): «Wari and Tiwanaku: international identities in the Central Andean Middle Horizon». En H. SILVERMAN y W. ISBELL (eds.), *Handbook of South American Archaeology*: (731-759). Springer. New York.

JANUSEK, J. (2004): *Identity and Power in the Ancient Andes. Tiwanaku Cities Through Time*. Routledge. New York&London.

KARLIN, U.; CATALÁN, L., y R. COIRINI (1994): *La Naturaleza y el Hombre en el Chaco Seco*. Colección Nuestros Ecosistemas. Proyecto GTZ - Desarrollo Agroforestal en Comunidades Rurales del Noroeste Argentino. Salta.

KUSCH, M. (1991): «Forma, diseño y figuración en la cerámica pintada y grabada de la Aguada». En M. PODESTÁ, M. HERNÁNDEZ LLOSAS y S. RENARD (eds.), *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*: (14-24). Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos de Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires.

LUMBRERAS, L. (1989): *Chavín de Huántar en el Nacimiento de la Civilización Andina*. Ediciones INDEA. Lima.

LLAMAZARES, A. (2009): «El arte rupestre de los parajes La Tunita y La Toma, ladera oriental de la sierra de Ancasti, Catamarca». En *Fundación Desde América* (http://www.desdeamerica.org.ar/textos_arte.html). Última visita: 17-06-2012.

LLAMAZARES, A. y C. MARTÍNEZ SARASOLA (2006): «Reflejos de la cosmovisión originaria. Arte indígena y chamanismo en el Noroeste Argentino prehispánico». En MUSEO DE ARTE HISPANOAMERICANO ISAAC FERNÁNDEZ BLANO y FUNDACIÓN CEPPA (eds.), *Tesoros Rrecolombinos del Noroeste Argentino*: (63-91). Buenos Aires.

MARTÍN, V. (1984): «Representaciones plásticas del yacimiento Potrero de Garay». *Comechingonia*, 3: 47-60.

McCALL, G. (2007): «Add shaman and stir? A critical review of the shamanism model of forager rock art production». *Journal of Anthropological Archaeology*, 26: 224-233.

MEDINA, M.; PASTOR, S.; APOLINAIRE, E., y L. TURNES (2011): «Late Holocene subsistence and social integration in Sierras of Córdoba (Argentina): the south-american ostrich eggshells evidence». *Journal of Archaeological Science*, 38: 2071-2078.

MÉTRAUX, A. (1944): «Nota etnográfica sobre los indios Mataco del Gran Chaco Argentino». *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, IV: 7-18.

MONTES, A. (2008): *Indígenas y Conquistadores de Córdoba*. Ediciones Isquitiipe. Buenos Aires.

OTTALAGANO, F. (2007): «Algunas referencias en torno al simbolismo de las aves en los registros etnohistóricos y etnográficos de guaycurúes y mataco-mataguayos». *Arqueología Suramericana*, 3 (2): 213-228.

PASTOR, S. (2007): «Juntas y cazaderos» Las actividades grupales y la reproducción de las sociedades prehispánicas de las Sierras Centrales de Argentina», en A. NIELSEN, M. RIVOLTA, V. SELDES, M. VÁZQUEZ y P. MERCOLLI (eds.), *Procesos Sociales Prehispánicos en el Sur Andino: la Vivienda, la Comunidad y el Territorio*: (361-376). Editorial Brujas. Córdoba.

_____(2009): «Informe sobre el sitio El Cajón (Serrezuela, Córdoba, Argentina). La ocupación de los microambientes áridos próximos a las Salinas Grandes». *Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-áridos*, 1: 95-114.

_____(2010): «Aproximación inicial a la arqueología del norte de la sierra de Guasapampa y cordón de Serrezuela (Córdoba, Argentina)». *Arqueología*, 16: 151-174.

_____(2012): «Arte rupestre, construcción del paisaje y tensión social en Pocho, Guasapampa y Serrezuela (Córdoba, Argentina)». *Revista Chilena de Antropología*, 26. En prensa.

PASTOR, S.; MEDINA, M.; RECALDE, A.; LÓPEZ, L., y BERBERIÁN, E. (2012): «Arqueología de la región montañosa central de Argentina. Avances en el conocimiento de la historia prehispánica tardía». *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 37. En prensa.

PÉREZ GOLLÁN, J. (1986): «Iconografía religiosa andina en el Noroeste Argentino», en *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, XV (3-4): 61-72.

PIANA DE CUESTAS, J. (1992): *Los Indígenas de Córdoba bajo el Régimen Colonial (1570-1620)*. Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

QUESADA, M., y GHECO, L. (2011): «Modalidades espaciales y formas rituales. Los paisajes rupestres de El Alto-Ancasti». *Comechingonia*, 15: 63-83.

RAGGIO, M. (1979): «La roca grabada de San Buenaventura (Córdoba)». *Miscelánea de Arte Rupestre de la República Argentina. Monografías de Arte Rupestre, Arte Americano* 1: 61-82. Barcelona.

RE, A.; PODESTÁ, M., y ROMERO, G. (2011): «Ocupaciones humanas y grabados rupestres del norte de la sierra de Valle Fértil (provincia de San Juan)». *Comechingonia*, 15: 35-62.

RECALDE, A. (2009): «Diferentes entre iguales: el papel del arte rupestre en la reafirmación de identidades en el sur del valle de Guasapampa (Córdoba, Argentina)». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 14 (2): 39-56.

RECALDE, A., y BERBERIÁN, E. (2005): *El Arte Rupestre de Argentina Indígena: Centro*. Union Académique Internationale - Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires.

RECALDE, A., y S. PASTOR (2012): «Contextos 'públicos' y 'privados' para la ejecución del arte rupestre en el valle de Guasapampa (Córdoba, Argentina)». *Latin American Antiquity*, 23. En prensa.

REICHEL-DOLMATOFF, G. (1978): *El Chamán y el Jaguar Estudio de las Drogas Narcóticas entre los Indios de Colombia*. Siglo XXI. México.

REYNOSO, A., y PRATOLONGO, G. (2008): «Jaguares de nuevo. Consideraciones sobre la temática felínica en la iconografía cerámica del período tardío en Yocavil (Noroeste Argentino)». *Estudios Atacameños*, 35: 75-96.

ROCCHIETTI, A. (2000): «Arte rupestre de las sierras de Comechingones (Córdoba). Síntesis regional». En M. PODESTÁ y M. DE HOYOS (eds.), *Arte en las Rocas: Arte Rupestre, Menhires y Piedras de Colores en Argentina*: (121-128). Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos de Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires.

_____(2001): «El Cerro Suco: una obra de veinte siglos». *Rupestre/web* (<http://www.rupestreweb.tripod.com/suco.html>). Última visita: 17/06/2012).

SAUNDERS, N. (2005): «El icono felino en México. Fauces, garras y uñas». *Arqueología Mexicana*, 12 (72): 20-27.

SCATTOLIN, M. (2006): «Contornos y confines del universo iconográfico precalchaquí del valle de Santa María». *Estudios Atacameños*, 32: 119-139.

SCHOBINGER, J., y GRADÍN, C. (1985): *Arte Rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y Agricultores Andinos*. Editorial Encuentro. Madrid.

SERRANO, A. (1945): *Los Comechingones*. Serie Aborígenes Argentinos, vol. I. Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

SEVILLA CASAS, E. (2007): «Los animales mágicos de Tierradentro ¿magia de quién?». *International Journal of South American Archaeology*, 1: 67-79.

TERÁN, B. (1997): «Categorías shamánicas y parashamánicas o iniciáticas en la cultura de los Toba orientales». *Mitológicas*, XII: 45-54.

URBINA RANGEL, F. (2010): *Las Palabras del Origen. Breve Compendio de la Mitología de los Uitotos*. Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá.

VELANDIA JAGUA, C. (1994): *San Agustín. Arte, Estructura y Arqueología*. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular y Universidad del Tolima. Bogotá.

Hacia la consideración de una arquitectura afro-jesuítica en la antigua provincia del Paraguay

Considering afro-jesuit architecture in the ancient province of Paraguay

Carlos A. Page

Investigador independiente del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Argentina)

Resumen: Con este trabajo pretendo demostrar que la arquitectura desarrollada por los ignacianos en las estancias de la Provincia Jesuítica del Paraguay, fue una labor combinada entre arquitectos jesuitas y constructores africanos y afrodescendientes, conformando lo que denomino una «arquitectura afro-jesuítica». Destacamos fundamentalmente que estos ámbitos van a responder al uso exclusivo de los esclavizados, levantándose tres tipologías arquitectónicas en el contexto de una arquitectura colonial donde fueron excluidas, como iglesias para el culto cristiano, viviendas colectivas para el hábitat de los mismos usuarios y obrajes como lugares de trabajo. Planteamos la reformulación de una historia no contada, para descubrir y valorizar un patrimonio cultural interracial, entre jesuitas y africanos, que se desarrolló en el territorio de la antigua provincia jesuítica, hoy jurisdicción de Argentina, Uruguay, Paraguay y parte de Bolivia y Brasil.

Palabras clave: arquitectura afro-jesuítica, esclavitud, provincia jesuítica del Paraguay, viviendas, obrajes.

Abstract: This work aims to demonstrate that the architecture developed by the Ignatian people in the halls of the Jesuit Province of Paraguay was the combined work of Jesuit architects and builders of African descent, forming what can be referred to as »Afro-Jesuit architecture.« It will be emphasised that these places primarily responded to the exclusive use of the enslaved, creating three architectural typologies in a context of colonial architecture where they had previously been excluded, such as churches for Christian worship, group homes for the local population and mills as places of work. An alternative formulation of an untold story will be proposed, to discover and appreciate a cultural, inter-racial heritage among Jesuits and Africans, which developed in the territory of the former Jesuit Province, today under the jurisdiction of Argentina, Uruguay, Paraguay and parts of Bolivia and Brazil.

Keywords: society of Jesus, afro-jesuit architecture, slavery, jesuit province of Paraguay, housing, 'obrajés'.

I. Introducción

Hasta no hace muchos años y en nuestro medio, los historiadores de la arquitectura no diferenciaban una estancia jesuítica de una reducción o un colegio. En sus exquisitos dibujos y textos no muy documentados, señalaban erróneamente a las estancias como reducciones (fig. 1). Esto llevaba explícito una invisibilidad de lo africano en la arquitectura, aunque en principio respondía a la misma negación de lo hispánico, que recién cambió su rumbo desde las primeras décadas del siglo xx, aunque fundamentalmente desde la aparición de instituciones gubernativas abocadas a la conservación del patrimonio arquitectónico, que dispusieron intervenir en edificios coloniales coronando el ideario de la Restauración Nacionalista. Pero desde ese entonces, hasta incluso en la actualidad, continuó habiendo una negación explícita del patrimonio cultural afro-hispanoamericano, ante las evidentes restauraciones que solo contemplaban la conservación de iglesias y no otros ámbitos, es decir los obrajes y las despectivamente llamadas «rancherías», que debemos señalar mejor como viviendas colectivas. Algunas de estas tipologías arquitectónicas se encuentran en pie, otras en ruinas. Pero obviamente las iglesias se hallan plenamente restauradas, aunque solo recientemente y después de décadas de negación, se plantearon como ámbitos religiosos construidos por africanos y para su propio uso (Page 2010: 83-100). Igualmente la negación de lo afro continúa latente hasta en sus modernos defensores que intentan desde una visión europeizante revalorizarlos como bien turístico, valiéndose de terminologías como «Ruta del esclavo», tan reaccionaria como si planteáramos por ejemplo una «Ruta de los desaparecidos» en Argentina.

El tema de la presencia africana en nuestro medio aún sigue vedado, como lo fue en su momento lo indígena y hasta lo jesuítico¹. Estudiamos las ciudades hispanoamericanas y los pueblos de indios pero aún falta mucho por saber sobre los trazados o «pueblos de negros», como Villeta del Guarnipitán (1714) y San Agustín de la Emboscada (1740) en Paraguay, entre otros.



Figura 1. Representación de la estancia jesuítica de Santa Catalina por el arq. Juan Kronfuss (1921-1982), señalándola como «reducción».

¹ Sobre la marginación del tema jesuítico basta recordar cómo el jesuita Óscar Dredemie S.J., debió poner una «cláusula especial» en 1940 al ceder la colección que ostenta el Museo de Jesús María, con la condición que el Museo llevara la palabra «jesuítico». O el mismo de Alta Gracia que incorporó recientemente la palabra «jesuítico» en su larga denominación, en contra de sus autoridades internas.

Los jesuitas del siglo XVII encaminaron el éxito económico de sus estancias a través de la adquisición de esclavos por todos los medios a su alcance, ya sea contrabandeándolos, comprándolos, o bien recibéndolos en donación.

Parece ser que en principio, los africanos de los jesuitas fueron adquiridos en forma ilegal. Al menos fue muy sonado en su tiempo el caso del coadjutor granadino Juan Luis de Sayas, quien en 1613 introdujo de Brasil «ocho piezas y cuatro crías», además de otras «siete piezas» que «las metió en este puerto». Por ello se le inició un proceso en 1624, donde confesó el acto². No fue el único que cometió estos actos, reprimidos por los sucesivos provinciales Oñate, Mastrilli y Vázquez Trujillo, entre 1615 y 1633, e incluso por el general Vitteleschi en Roma que ordenó no comprar «sin licencia (pues) está bien prohibido» y hacerlo en las ciudades «aunque cuesten más caros»³. No obstante sabemos que los primeros africanos comprados legalmente fueron introducidos en 1628 por el procurador en Europa P. Gaspar Sobrino quien junto con la expedición de reclutas jesuitas que lo acompañó desde Europa, fue autorizado para traer ocho negros músicos con instrumentos (Pastells 1912: 410). Finalmente y como mencionamos, la otra alternativa de adquisición era por donación para sus estancias y colegios, como lo hizo tempranamente el clérigo de Osorno, Francisco Espinoza Caracol (1569-1650) que donó diversos inmuebles en Santiago de Chile, Concepción y tierras como la chacra de Hueraba con varios esclavos (Enrich 1891: 293).

Seguramente antes de estas adquisiciones, los jesuitas habían tomado a su cargo la evangelización de africanos, pues en 1609 el P. Juan Darío, manifestó que en el colegio de Santiago del Estero se estudiaban las lenguas de los indios y de los negros (Tardieu 2005: 146). También el primer provincial P. Diego de Torres, en la Carta Anua de 1613, informó al general en Roma que los Padres acudían con mucho fervor a los ministerios de negros. Incluso que ya tenían una cofradía donde trabajaban en la instrucción todos los domingos. Continúa el P. Torres explicando que los amos los abandonaban en lo espiritual y que les costaba mucho comunicarse con ellos, pues no entendían bien la lengua española ni las indígenas (Page 2004b: 40-41). Precisamente uno de los principales instrumentos de evangelización fueron las cofradías urbanas que se constituyeron en un buen método de atracción que intensificaba la relación afro-jesuitica y no necesariamente con sus propios esclavos⁴.

Para 1616 escribió el P. provincial que la «cofradía de negros» era la que más había aumentado, reuniéndose los domingos a escuchar la doctrina (Page 2004b: 61). Esto sucedía en la capital de la provincia jesuitica (Córdoba), pero también desde este sitio se practicaban anualmente misiones volantes, donde los jesuitas recorrían varias estancias y obrajes de españoles con «gran número de negros de Angola». Allí «los catequizaban y confesaban en su lengua», para luego bautizarlos *sub conditione* (Page 2004b: 88). Es decir que recibían un

² Descargo del H. Juan de Sayas Procurador Gral de las reducciones, AGN, Compañía de Jesús (1595-1675), Sala IX, 6-9-3, Leg. 1.

³ Carta del General Vitteleschi a la provincia del Paraguay, 12 de marzo de 1634. Archivo Romano de la Compañía de Jesús (ARSI), Paraq. 2, f. 88v.

⁴ Las cofradías de africanos bautizados en Hispanoamérica fueron implantadas en el siglo XVI y nacieron de la necesidad de ofrecer a los cautivos un marco de evangelización, de organización y de diversión. Cada una estaba protegida por un santo patrón y sus miembros celebraban misas, se ayudaban mutuamente en caso de enfermedad y participaban en las procesiones y fiestas religiosas. La primera cofradía de africanos de Lima, consagrada al Santísimo Sacramento, fue fundada en 1540. Otras hermandades surgieron a medida que la población esclava aumentaba. A comienzos del siglo XVII, los jesuitas tenían una cofradía de cien miembros africanos, y dos los dominicos, una para los mulatos y otra para los «negros congos». Naturalmente, no todos estaban encuadrados en estas organizaciones, que reunían principalmente la élite de color. Para pertenecer a ellas se requería una posición relativamente favorecida dentro del correspondiente estamento social. Tal era el caso de los africanos libres o la de los esclavos artesanos, pequeños comerciantes, o servidores domésticos ladinos. Pero con el tiempo no fueron del agrado de los «vecinos» y se las criticó y combatió, al punto por ejemplo que en 1612 la Audiencia de México las prohibió, aunque nunca se respetó el mandato (Gutiérrez Azopardo, s/f).

nuevo bautismo. Efectivamente, por entonces también se llevaban a cabo en el puerto de Buenos Aires exámenes de bautismos de los recién llegados de Angola, justamente por la duda que había de la legitimidad del sacramento (Page 2004b: 82). Más teniendo en cuenta lo que describiera por la época y desde Cartagena el P. Sandoval sobre el bautismo, que importaba más el ritual que la conversión (Sandoval 1987: 347-348).

En esta tarea se destacaron varios jesuitas cuyas labores apostólicas entre los africanos fueron especialmente resaltadas en las Cartas Anuas. Entre ellos los PP. Antonio Serna, fallecido a los 28 años de edad, y que se menciona «era primer prefecto de la cofradía de morenos» (Page 2004b: 173). También la misma fuente procura gloria a otros sacerdotes como el P. Francisco Giattino quien fue anteriormente misionero de Angola y el Congo. En Asunción se destacó el no menos renombrado P. Marcial de Lorenzana. Otra ponderable figura para recordar fue el P. Francisco Velásquez, español, que siendo rector de varios colegios, incluso del Mayor, tuvo gran dominio de la lengua de Angola. Fue quien estando en Buenos Aires como rector trabajaba en el ministerio de negros, como lo hizo el limeño P. Lope de Castilla.

La evangelización se profundizó de tal manera que hasta tenemos registro de africanos que, al modo de los «fiscales» indios, se convertían en catequistas. Es el caso de la africana del Colegio de Córdoba, Catalina Álvarez, que luego de enviudar experimentó una notable vida edificante, siendo catequista de niños africanos nacidos en Córdoba a los que les impartía lecciones todos los días (Page 2004b: 330). También por un memorial del provincial José de Aguirre que ordena construir una escalera en la estancia de Jesús María, encontramos que un muchacho africano era sacristán⁵. Y al parecer todos estos establecimientos rurales contaban con uno o más jóvenes asistentes del sacerdote.

Los africanos fueron notables músicos, por ejemplo el «negrito Balta» a quien se le encargaba darle tiempo suficiente por la mañana y la tarde para que practique el órgano en la estancia, según lo ordenó el P. provincial en 1724⁶. Son numerosos los documentos de este tipo, como el que da cuenta de la orquesta que tenía el colegio de San Ignacio de Buenos Aires que cantaba a la perfección el *Laudate Dominum*. Justamente el jesuita Paucke menciona que «tanto los músicos como los bailarines eran moros negros esclavos del colegio» (Paucke 1999: 128). Incluso el P. rector le encargó que compusiera una misa musical y que la hiciera practicar con los africanos. Podríamos añadir el caso del mulato Marcos, del colegio de Salta, que no sólo tenía estas aptitudes sino que se le sumaba la de ser «músico y maestro de danza española y francesa» (Andrés-Gallego 2005: 77). Elocuente es el inventario de las Temporalidades de la estancia de Santa Catalina, donde había 445 esclavos, registrándose en la iglesia: «un clave, 7 violines, 2 biolones, una trompa marina y un arpa»⁷.

Los esclavos -señala Cardiel- habían «aprendido, cuando niños, en las Misiones de Guaraníes, adonde suelen enviarlos» (Furlong 1953: 124). Pero no sólo iban a las misiones a aprender música y otros oficios sino que también, en algunos casos y en base a una probada experiencia, ayudaban a formar a los guaraníes en la administración y organización de estancias⁸. También sabemos que lo hicieron en las estancias de los abipones donde había algunos esclavos africanos⁹.

⁵ Memorial del P. Provincial José de Aguirre en la visita del 28 de setiembre de 1721 para la estancia de Jesús María Archivo General de la Nación, Buenos Aires (AGN), Sala IX, Compañía de Jesús 6-9-5.

⁶ Memorial del P. provincial Luis de la Roca en la vista del 26 de diciembre de 1724 para el rector del Colegio Máximo y sus Consultores, AGN, Sala IX, Compañía de Jesús, 6-9-5.

⁷ Inventario de las Temporalidades de la estancia de Santa Catalina, 1771, Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba (AHPC), Esc. 2, Leg. 40, Exp. 9, Año 1771.

⁸ Carbonell de Masy, 1993: 47.

⁹ Inventario de Temporalidades, AGN, Sala IX, 31-6-6.

Para el siglo XVIII las adquisiciones de esclavos entre los jesuitas prácticamente desaparecieron en medio del crecimiento vegetativo de la población afro-americana ordenada por familias, que los mismos jesuitas alentaban¹⁰. Pues el sacramento del matrimonio estaba ligado a la evangelización desde que se impuso el «ministerio de negros», con una clara determinación del P. Torres, quien ya lo había estimulado anteriormente como provincial de Nueva Granada. Pues el puerto de Cartagena de Indias fue un aprendizaje excepcional para los jesuitas que comenzaron a hacer todo tipo de denuncias y que se ven extensa y detalladamente formuladas en el libro *De Instaurando Aethiopum Salute* del P. Alonso de Sandoval publicado por primera vez en 1627 y en la labor apostólica del canonizado P. Pedro Claver¹¹.

No obstante la Iglesia trató el tema de la evangelización de negros en los tres primeros Concilios Limenses y en diversas Constituciones Sinodales y Cartas Pastorales. A su turno la Corona se mostró a favor de la enseñanza de la Doctrina Cristiana. Pero tanto el gobierno civil como el clero secular descuidaron estos deberes porque en realidad nadie cuestionaba la esclavitud que se creía era sobradamente «justificada»; sólo había que regularla en un nuevo ordenamiento civil. Pero los excesos provocaron las primeras discusiones teológicas que denunciaron el problema, como los polémicos españoles Luis de Molina (1536-1600), Fernando Rebello (1546-1608) y Tomás Sánchez (1550-1610).

El propio P. Torres ya retirado de sus actividades de gobierno continuó trabajando por los africanos, tratando de componer un catecismo y oraciones. Lo hizo desde La Plata (Sucre) en 1630, teniendo como colaboradores que dominaban la lengua, al luego secularizado jesuita Francisco de San Martín y al mencionado P. Lope de Castilla (Lima, 1595-Buenos Aires, 1680). Tomaron como referencia la obra del jesuita portugués Mateus Cardoso quien, con ayuda de los congoleños, compuso un catecismo bilingüe (portugués-congolés) publicado en Lisboa en 1624.

El trabajo del P. Torres no lo conocemos, pero parece que fue concluido, pues cuando el P. procurador Juan Bautista Ferrufino viajó a Europa en 1632, elevó un memorial solicitando la imprenta y un impresor para las misiones. Para el caso, argumentó que era necesaria para la impresión de un vocabulario en «lengua de Angola y también en lengua Caca del Valle Calchaquí» (Furlong 1953: 46 y Hernández 1913: 360). Pero se cuestionó en Roma si el primero realmente sería útil, justamente por la diversidad de lenguas africanas, y se cree que no se editó (Leonhardt 1929: 437 y Furlong 1944: 75). No obstante y contradictoriamente, el P. Ruiz de Montoya dejó claramente escrito en 1639 que la lengua de los «negros no ha costado poco desvelo sacarla a la luz, y ponerla en los términos de imprenta, trabajo bien logrado» (Ruiz de Montoya 1989: 196).

¹⁰ Se estima que los jesuitas poseían al momento de la expulsión unos 17.275 mil esclavos en el continente americano, y unos 5.160 en la Provincia del Paraguay (O'Neill - Domínguez 2001: 1254).

¹¹ No olvidemos al P. Martín de Funes, rector del colegio de Bogotá, quien en 1608 llegó a presentar un memorial al P. Acuaviva (Piras 2006: 273-282), donde denuncia las calamidades que estaban ocurriendo en América en contra de los africanos, aunque sin discutir la legitimidad de la esclavitud. Otro pilar en defensa de los africanos fue el P. Luis de Frías quien en el sermón del primer Viernes de Cuaresma de 1614 en la iglesia de los jesuitas de Cartagena, manifestó que era mayor pecado dar un bofetón a un moreno que a la estatua de Cristo que estaba frente a él. Porque el primero era hechura e imagen viva de Dios y el segundo sólo un palo de madera. Como consecuencia de lo que dijo debió soportar la detención y un proceso en el Santo Oficio de la Inquisición pues sus palabras fueron consideradas «sacrílegas» y «malsonantes». Pero seguro de su accionar fue el P. Luis de Grâ, quien al asumir como provincial del Brasil liberó a todos los esclavos de los jesuitas y prohibió que en lo sucesivo se adquirieran. Esta serie de personajes llegaron a mover al general Acuaviva en 1590 quien prohibió que se poseyeran esclavos, pero la medida no se cumplió (Andrés-Gallego 2005: 16). A pesar que tiempo después, en la segunda mitad siglo XVII, y siguiendo argumentos de Molina y Sandoval, el P. Diego de Avendaño atacó con dureza la licitud de la esclavitud. Para el siglo XVIII parecía que ya no había que tocar el tema. Efectivamente el mismo Domingo Muriel en su exilio, salió en contra de los escritos del P. Avendaño, privando la preocupación por el orden económico, pues se recomendaba que «hagan buenos cristianos a los esclavos y los harán buenos sirvientes» (Chevalier 1950: 23).

Pero no hemos encontrado entre los inventarios de las estancias ningún libro en alguna lengua africana. Por lo que estimamos que para la evangelización se tomaron los métodos que adoptara el P. Sandoval, del que sí estaba su libro en el colegio de Córdoba (Aspell-Page 2000: 228). Esto es que se usara entre jesuitas y africanos la «media lengua», siendo una mezcla de varios idiomas africanos, con el que salían del paso en un primer momento con los «bozales». Es decir los recién llegados a quienes se les ponía un bozal que, como instrumento de sujeción, les impedía pronunciar correctamente.

II. Del «ministerio de negros» a los reglamentos para esclavos

El «ministerio de negros» entre los jesuitas fue acompañado en el mundo americano por una serie de disposiciones que ni siquiera imaginó el propio san Ignacio. Con estas reglamentaciones podemos recrear la vida cotidiana del africano esclavizado. La instrucción propiciaba un aprovechamiento de los recursos humanos, siendo conocidas las expedidas a jesuitas administradores de las haciendas, que se dieron en el siglo XVIII para México, Brasil y Perú, donde se trata fundamentalmente de la administración de las estancias, pero también de la relación directa con los esclavos. Incluso desde el generalato del P. Aquaviva (1581-1615) se impartieron unas primeras instrucciones para haciendas americanas referidas al buen uso del suelo, el buen gobierno, relación con los trabajadores y vecinos (Page 2008: 293).

Entre las múltiples ordenanzas, instrucciones y memoriales de los jesuitas del Paraguay se destacan las dadas por el P. Andrés Rada (1601-1672)¹² para las haciendas del Paraguay en 21 artículos o apartados que dio a conocer en 1663¹³ y que tuvieron vigencia por muchas décadas, como lo vemos anotado en Memoriales e incluso en los Libros de Cuentas de las estancias del siglo XVIII, donde se recomendaba que los Padres las leyeran a los hermanos una vez por mes. Al menos así lo dejó asentado el P. José Barreda en 1753, ya que la observancia de aquellas órdenes se considera «como muy importante para el buen regimen de nuestras estancias» (Page 2002: 241-250).

Anteriormente el P. Rada, siendo visitador del Perú, dictó otras instrucciones (1660) al colegio de San Pablo (Borja Medina 2005: 105), que fueron muy similares a éstas. Escribe por ejemplo que no se debía descuidar la oración y los Ejercicios Espirituales, pero de este especial ministerio no tenemos constancia que haya sido impartido a los africanos. También expresa que los sacramentos de bautismo y matrimonio debían anotarse en un libro, aunque lamentablemente no nos han llegado hasta hoy esos registros.

Siguiendo las Instrucciones del P. Rada, a las que podemos sumar varios memoriales específicos para estancias (Troisi Melean 2002: 44), leemos que los oficios religiosos se debían suministrar, en lo posible, todos los días de trabajo luego de la oración, mientras que en los días festivos se debía excusar de cualquier trabajo o faena a la gente de la estancia. El adoctrinamiento se debía cumplir tres veces por semana. Una el domingo, después de misa, donde el Padre debía hablar exhortando a la virtud y a la observancia de los mandamientos

¹² El P. Rada, es considerado por Furlong «una de las magnas figuras en la historia de la pedagogía nacional», nació en Belmonte, Cuenca en 1601 y a los 16 años ingresó en el Instituto en Toledo. Fue provincial en México (1649-1653) y luego visitador en las casas de Veracruz y Mérida, luego fue provincial del Perú. Más tarde fue nombrado visitador del Paraguay (1663-1666) y seguidamente su provincial (1666-1669). Redactó las Constituciones de la Universidad de San Ignacio (Córdoba), leídas en el claustro en diciembre de 1664. También fue autor de «Usos y costumbres comunes a todas las doctrinas», entre otros valiosos textos que resumen su espíritu organizativo. Murió en el Colegio Imperial de Madrid en 1672 (Furlong 1944: 173 y Pastells 1912: 128).

¹³ *Ordenes del P.º Visitador Andres de Rada para las Est.ºs de los Colegios*, AGN, IX, 71.1. También publicadas por Furlong 1944: 386 y Cushner 1983: 41-44.

y devoción a la Virgen. Las otras dos se llevaban a cabo miércoles y viernes por la noche, cuando se debía explicar la doctrina, no debiéndose excusar ni los enfermos, ya que no se quería que murieran sin conocer los misterios de la fe.

Una estricta orden enunciaba que ninguno de los sacerdotes podría realizar obras en la hacienda sin expreso consentimiento de los superiores. De allí que en los memoriales de los Padres Provinciales a los estancieros se enumeraran temas menores, como cerrar el muro de la rancharía o techar alguna habitación (Page 2008: 296-297). Sabemos de algunos jesuitas arquitectos que proyectaron y concluyeron obras tan importantes como las iglesias. Pero quiénes fueron sus constructores sino los africanos incorporados por los jesuitas al cristianismo.

Estas inmensas estancias estaban administradas por dos jesuitas y pobladas exclusivamente por africanos. Muy esporádicamente se conchabaron personas (españoles o indios) para realizar alguna tarea en especial. Veamos por ejemplo el Libro de Conchabos de la estancia de San Ignacio en Córdoba donde se anota que, entre 1736 y 1746, hubo un total de aproximadamente 120 conchabados, lo que hace un promedio de 12 conchabos anuales¹⁴. En este sentido la prohibición de que compartieran espacio, negros e indios, es un largo capítulo del ordenamiento esclavista que tuvo su origen en la Real Cédula de 1541 cuando la Corona sugirió a la Audiencia de Lima que no se tuvieran africanos en las encomiendas, debido a denuncias de robos y violaciones contra los indios. Pero algunos años después la prohibición fue categórica en otra Real Cédula (25-11-1578) a la que se sumaron muchas otras instrucciones que completaban aquel mandato, hasta incluso ser incorporada a la Recopilación de 1680 (Lucena Salmoral 2005: 173 y Morner 1970: 97). También el erudito licenciado Juan de Matienzo, consideró en su momento como necesaria esta separación para el bien de los naturales, prohibiendo el ingreso de africanos, ni siquiera mestizos, a los pueblos de indios. El virrey Francisco de Toledo en sus ordenanzas para la ciudad del Cusco (1572) no se olvidó de las sugerencias de Matienzo, adoptando penas muy severas.

Por tanto es casi imposible pensar que indios y negros convivieran pacíficamente en las estancias, como aún sigue expresando alguna bibliografía que copia errores pasados. Tan similar al repetido error de que en las estancias se hablaba en lengua de Angola y que dejamos claro anteriormente. Pero los Libros de Cuentas de las estancias corroboran lo dicho. Pues así como se hicieron censos anuales de población en las reducciones, también se los hicieron en las estancias. Y encontramos que sólo vivían africanos o afrodescendientes concentrados en las viviendas colectivas ubicadas junto al caso e iglesia. Pero nos queda también aquí un interrogante antes de seguir avanzando, relacionado con el tema de los ritos, tan conocidamente permisivos de los jesuitas que también se extendieron por América¹⁵. Por tanto nos preguntamos para posteriores investigaciones, cómo fue desarrollado el solemne acto litúrgico de la misa en estas iglesias. Seguramente no eran iguales a las que se daban en las ciudades españolas y muy posiblemente deben haber existido manifestaciones culturales africanas.

¹⁴ *Libro de los Conchavados dela Esta^a de S^o. Ignacio de los Exerzicios; y de los Deudores de ella, Cuyo Indize esta al fin.* Museo de la estancia jesuitica de Alta Gracia.

¹⁵ Nos referimos al polémico debate que a fines del siglo XVII mantuvieron los misioneros jesuitas de China con el Papa, que terminó en 1704 con la condena definitiva de estas prácticas dada por el pontífice Clemente XI. Pero en América existen varios casos, entre ellos el del mismo P. Nóbrega que aceptó en Brasil la liturgia con no pocos ritos de los indios, como sus cantos y danzas. Igualmente se manifestó en las misiones volantes de Chiloé donde los jesuitas usaban en principio los espacios de culto indígena.

III. Los oficios y las obras arquitectónicas

Los esclavos se valoraban no sólo por ser cristianos, sino fundamentalmente si tenían un oficio. En este sentido sabemos de esclavos de españoles que pasaban una temporada entre los jesuitas precisamente para aprender una tarea determinada.

Los oficios variaban desde músicos a albañiles, relojeros a carpinteros, herreros a pintores y hasta escultores. Así lo explica Sustersic cuando se refiere a la estancia de Paraguairí, con una hoy desaparecida iglesia de dimensiones considerables y aparentemente con un gran retablo donde había varias imágenes, entre ellas la famosa estatua horcón de san Estanislao de Kostka o san Luis Gonzaga, que se encuentra hoy en el Museo «Monseñor Sinforiano Bogarín» en Asunción. Pero el historiador de arte se refiere al san Gabriel y el san Miguel Arcángel que se encuentran en el mismo Museo y de igual procedencia, escribiendo que: «Es probable que haya sido tallado por un escultor esclavo africano porque en su figura no hay rastros de la fórmula unitaria del cilindro-horcón que preside la concepción de la figura humana en el *santo apobára* guaraní. En cambio la geometría se hace presente en el facetamiento de algunos detalles, como son la nariz, la boca y los ojos, los que recuerdan las estatuillas africanas que Picasso tuvo como modelos en su *Demoiselles d'Avignon*, obra inicial del cubismo analítico» (Sustersic 2010: diap. 62) (figs. 2-3).

Con estas habilidades y como es de suponer, el precio de un africano era muy alto, alcanzando en Lima los quinientos pesos en el año 1550 (Harth-Terre y Marquez Abanto 1961: 360-430). Intervinieron en las obras de equipamiento urbano como en las principales construcciones, tanto de catedrales, como moradas de nobles, siendo en no pocas ocasiones desacreditados por los gremios que manipulaban los oficios.

Eran adiestrados por los mismos jesuitas, por africanos especialistas que rotaban por las estancias, o bien por los indios de las reducciones guaraníicas, como cuando el Provincial ordenó en 1714 que enviara africanos a aquellas regiones para que aprendieran a tocar bien instrumentos musicales y se capacitaran en los oficios de carpinteros y herreros, entre otros (Page 1999: 90). Esto era considerado como una buena inversión, ya que era costoso conchabar gente de oficios, aunque paralelamente el precio del esclavo con oficio se incrementaba significativamente.

Cartas Anuas, memoriales y otros documentos nos brindan información sobre el proceso constructivo de los edificios que se levantaban. Incluso la nómina de los arquitectos intervinientes, que nunca era uno solo. También nos especifican el proceso de aprendizaje e intervenciones del esclavo, como por ejemplo, el tantas veces citado memorial del P. Provincial Jaime de Aguilar de 1734 que ordena al famoso arquitecto Bianchi que dirija varias obras. Pero a su vez agrega: «Dediquense luego dos muchachos de los mas abiles para que aprendan el oficio de albañil, sacandolos, si fuera menester, de qualquiera oficina, donde se hallen: y no se ocupen en alguna otra cosa sino que siempre anden con el Hermano Blanqui, acompañandole en todas partes, para que nuestro Hermano, los vaia enseñando»¹⁶.

Efectivamente, si bien muchas órdenes religiosas fueron importantes comerciantes en el ramo, escribe Mellafé que, «entre ellas, la Compañía de Jesús se distinguió por enseñar oficios diversos a los esclavos que mantenían en sus granjerías, de tal modo que llegaron a ser excepcionalmente valiosos y conocidos, los llamados esclavos de los jesuitas» (Mellafé 1984: 75 y 76). Esta fama se debió principalmente a que los educaban en diversos oficios, en medio del sistemático proceso de aculturación, sumado al desarrollo de una conciencia que fomentaba la sumisión y la mera subsistencia. Los africanos encontraron en la Compañía de Jesús, una

¹⁶ Memorial del P. Pcial. Jaime de Aguilar al P. H. Biachi, 1734, AGN, Compañía de Jesús, Sala, IX 6.9.6, legajo 4, (1723-1734).

esperanza de vida, expresada en la autoestima del mismo trabajo dentro de un desarrollo de virtudes ennoblecedoras (Page 1999: 87).



Figuras 2 (izquierda) y 3. San Miguel y detalle de san Gabriel, procedentes de la iglesia de la estancia jesuítica de Paraguarí hoy Museo «Mons. Juan S. Bogarín» (Foto Fernando Alen, 2009).

En tiempo de la expulsión de los jesuitas, en el colegio de Tucumán se vendieron la mayoría de los afrodescendientes, pero se reservaron justamente los que tenían oficio de albañiles para usarlos en las reparaciones del colegio (Maeder 2001: 209). En residencias menores como Catamarca y La Rioja se contaban varios esclavos con oficios: tres carpinteros, un sastre, dos albañiles, un herrero, un zapatero y un músico. En Mendoza había dos albañiles, dos botijeros y un violinista. En San Juan dos violinistas y un arpista barbero, así como también algún albañil.

Pero en las obras lógicamente ayudan muchas otras personas como peones, y más aún lo hacían las mismas mujeres. Afirmación que desprendemos de un memorial que dejó el Provincial en su visita a Alta Gracia, en momentos en que la obra de la iglesia se hallaba en plena construcción y no vio bien que concurrieran mujeres al patio de los Padres, expresando: «acuden las mugeres todo el día ala obra de la Iglesia, para ayudar en tantas cosas, que se ofrecen, estan siempre estas a la vista, de suerte, que el que quisiere puede verlas desde el corredor quantas veces quissiere, por que estan cruzando continuamente acarreando ladrillos, cal, agua a la vista de todas partes...»¹⁷.

¹⁷ Carta del P. Roque Rivas al P. Visitador Nicolás Contucci, 27 de noviembre de 1760. AGN, Compañía de Jesús, Sala IX, 6-10-4, legajo 9, (1759-1760).

IV. Ámbitos para el culto

Podemos dividir tipológicamente las iglesias jesuíticas de la región en función de sus usuarios en cuatro grandes grupos, que obviamente tendrán cada uno sus variantes. Ellas son: las construidas en el noviciado, de uso exclusivo de los novicios; en colegios, donde generalmente la nave central era acompañada con capillas laterales que podían ser de indios, de españoles o de negros: las construidas en reducciones, cuyos usuarios eran solamente los indios; y las construidas en las estancias de los colegios que eran destinadas a la población esclava con que contaban. Pues de estas últimas nos ocuparemos en particular, que no fueron pocas, si tenemos en cuenta que cada colegio y residencia tuvo entre 3 y 6 estancias¹⁸ (fig. 4). Estos templos están relacionados fundamentalmente, como quedó demostrado anteriormente, con la evangelización de africanos, un importante ministerio impuesto desde los días iniciales de la provincia jesuítica del Paraguay.

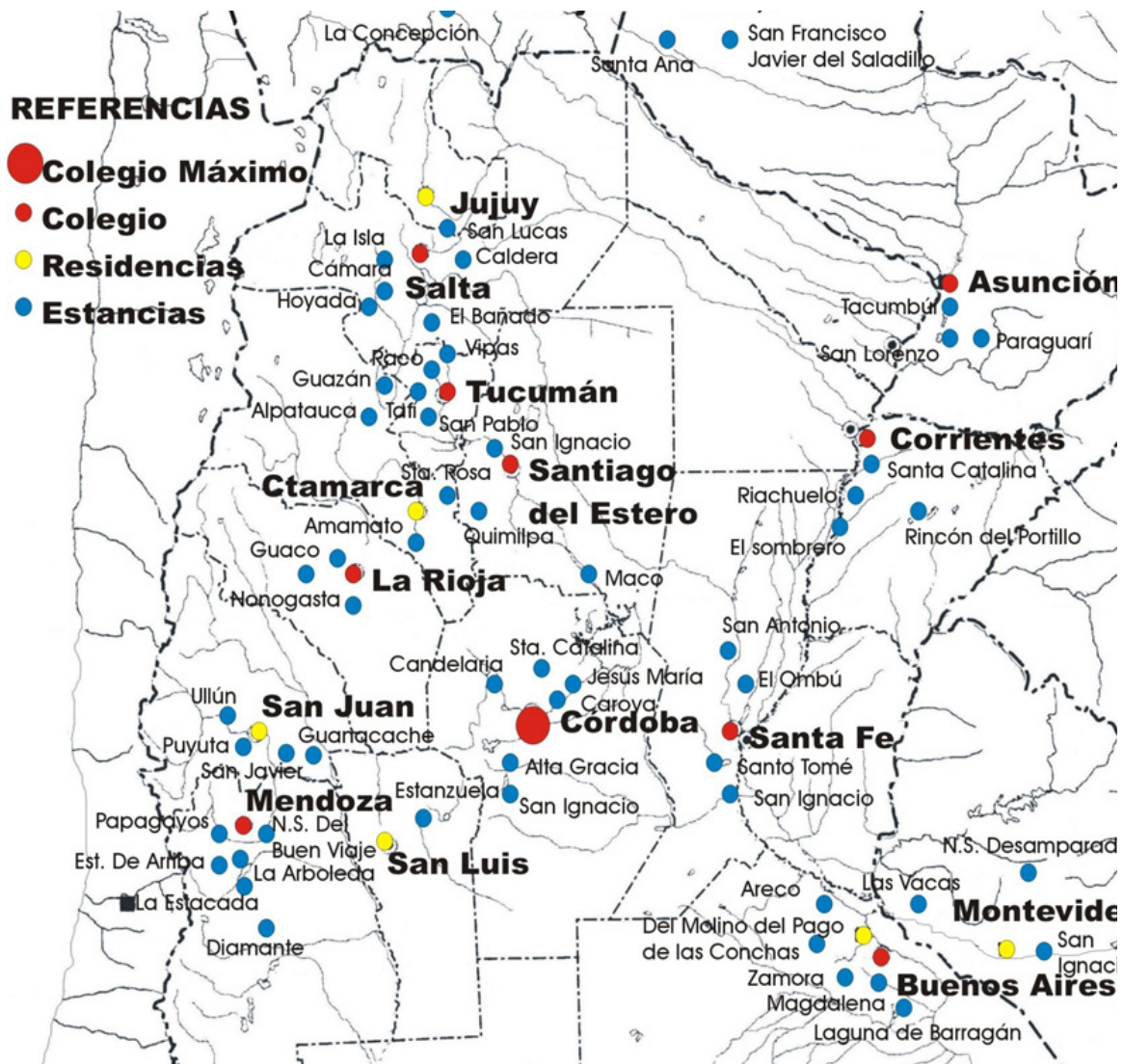


Figura 4. Colegios, residencias y estancias en la provincia jesuítica del Paraguay.

¹⁸ La Compañía de Jesús en el Paraguay contó para la época de la expulsión con el Colegio Máximo, diez colegios menores y seis residencias, con un total de aproximadamente sesenta estancias.

Si tuviéramos que señalar características de los mismos, sin duda aparecería en primer lugar, el lenguaje estético, donde veríamos un total implante de modelos europeos en su factura. Ya vimos en otra oportunidad cómo influyeron los Tratados de Arquitectura que usaban los profesionales en estas obras (Mocci-Page 2005: 257-268), como a su vez los mismos dibujos y planos que los arquitectos deben haber traído. Pues aquí el esclavo no tenía ninguna participación en el diseño, como sí la tuvieron los indios y el medio natural en las reducciones guaraníicas. Y tenemos una explicación. Los africanos eran arrancados de sus poblaciones generalmente muy jóvenes, aunque el concepto juventud -adolescencia- occidental no se equipara con el mismo concepto en África, donde los ritos de paso que convierten al niño al adulto se hacen a muy tierna edad. Igualmente al ser capturados no se les permitía llevar absolutamente nada, sin respetarse ni sus lenguas ni su cultura. Es decir todo lo contrario de lo que tanto bregaban los jesuitas con los indios.

Una segunda lectura nos advierte sobre las grandes dimensiones de estos templos, pero una vez más, la respuesta está relacionada con la gente que vivía en la estancia, que sumaban entre 300 y 500 esclavos que residían en las viviendas colectivas, ubicadas a escasos metros y que eran rigurosamente evangelizados, como hemos señalado antes. Además la considerable extensión de la estancia hacía que difícilmente vinieran otras personas a escuchar los oficios religiosos que incluso se les estaba vedado.

De tal forma que el tamaño de estos templos está directamente en proporción a la cantidad de esclavos con que contaba la estancia en una relación directa también con la extensión de la tierra y al «domicilio» al que estaba destinada. Es decir, en esto último, si era una estancia aplicada al Colegio Máximo, al Noviciado o a un Colegio Menor, o Residencia. Por ejemplo, la estancia que se aplicaba a los gastos de provincia era la de Santa Catalina (Córdoba) (fig. 5), que fue la más grande en extensión y riquezas. Por tanto su iglesia estaba directamente relacionada con la cantidad de esclavos con que contaba. Veamos el caso de los Colegio Menores, cuyas estancias tendrían iglesias de dimensiones más reducidas. Por ejemplo la capilla de la estancia de La Banda en Tafi del Valle (fig. 6), la más extensa del colegio de Tucumán, sólo contaba con cuatro aposentos y el total de los esclavos de todo el Colegio con sus varios potreros y estancias llegaban en total a 124 sujetos¹⁹.

Ahora, qué pasaba con otras órdenes religiosas que también tenían estancias de considerables extensiones. Podemos dar un ejemplo no muy lejano a los establecimientos jesuíticos en la estancia de Santo Domingo (fig. 7) (Page 1985), dentro de cuyo casco se incorporó una habitación como capilla sin necesidad de levantar un templo enorme (fig. 8). Pues la diferencia es que los dominicos poseían muy escasos esclavos y la producción de la misma, a pesar de su tamaño, no puede compararse nunca con una estancia jesuítica.

También recordemos que durante el generalato de Vicente Caraffa (1646-1649) se propiciaba la modestia decorativa en las iglesias. Actitud que se revierte con el general Juan Pablo Oliva (1664-1681) quien promovió todo tipo de empresas artísticas pero no en las residencias que debían reflejar humildad, sino en las iglesias jesuíticas en las cuales se pretendía «alcanzar la sublimidad de la omnipotencia eterna de Dios con tanta pertenencia de gloria como podamos conseguir». Pues este precepto, como no podía ser de otra manera, también se aplicó a las iglesias de africanos. De todas formas la institución religiosa y sus grandes edificios para la época, con sus esclavos, extensiones de tierras y demás bienes, participaban como un sólido conjunto que precisamente poseía esos símbolos de riqueza material.

¹⁹ Los inventarios de las Temporalidades no registran la cantidad de esclavos por estancias y colegios sino la totalidad (Robledo de Selassie 1976: 36-46).



Figura 5. Iglesia de la estancia de Santa Catalina, Córdoba.



Figura 6. Capilla y casco de la estancia jesuítica de La Banda en Tafi del Valle, Tucumán



Figura 7. Estancia de Santo Domingo, Córdoba, Argentina. Siglo XVII.



Figura 8. Capilla de la estancia de Santo Domingo, Córdoba, Argentina. Siglo XVII.

El P. Antonio Garriga, apenas fue nombrado visitador (1709-1713), trató de evitar que se siguieran construyendo grandes edificios «que deben ser ajenos a nuestra pobre profesión religiosa». Pero tres años después debió repetir sus órdenes, incluso especificando medidas de los patios y habitaciones, recurriendo a que se empleara la *Santa Obediencia*, para que se cumpliera su mandato. Nuevamente no se tuvo en cuenta y se siguieron construyendo edificios que para la época resultaban sumamente suntuosos (Cushner 1983: 33).

En cuanto a los aspectos funcionales, en un principio consideramos a las tribunas como ciertos elementos que al hallarse en casi todas estas iglesias de africanos, podrían haber servido para que desde allí siguieran la misa los pocos jesuitas que se encontraban esporádicamente en la estancia, sin tener contacto con los esclavos. Estas tribunas tienen origen en las basílicas paleocristianas y bizantinas donde con el nombre de *matronium* y para uso de las mujeres, se constituían en una galería abierta que se extendía a lo largo y por arriba de las naves laterales. El *matronium*, aunque se conservará en el medioevo como el triforio, cederá su puesto al palco real como en Santa Sofía donde se ubicaba el emperador Justiniano. Seguía siendo un espacio abierto pues la palabra *triforium* viene de *transforatum*, que significa abierto, calado.

Podemos ver también la tribuna de la iglesia de San Miguel de Lillo (Oviedo) del siglo IX, muy similar a la de Alta Gracia (fig. 9), sólo que aquella estaba reservada al monarca. Es decir un elemento funcional dentro de los templos que se extendió por toda la Iglesia Católica para uso reservado a personas de mayor jerarquía.



Figura 9. A la derecha la tribuna de la iglesia de Alta Gracia, Argentina. Siglo XVIII.

V. Viviendas colectivas

Las normas establecidas por los superiores jesuitas reglamentaban precisamente que los jesuitas debían tener sus propias viviendas y los africanos las suyas. Incluso que aquellos no debían ir a la de los africanos y sólo algunos de estos podrían ir a la de los jesuitas, y ni pensar que las mujeres accedieran a la de los religiosos.

Estas viviendas se las denominó despectivamente «rancherías» y se ubicaron tanto en las estancias como en los colegios. En el de San Ignacio en Buenos Aires, ocupaba la manzana continua hacia el oeste del mismo, conteniendo dos cuerpos de casas de rentas hacia las calles Perú y San Juan, mientras que en el centro y en forma de L se ubicaba la ranchería (De Paula 1997: 63) (fig. 10), donde habitaban 49 individuos²⁰. La residencia de Belén, también ubicada en Buenos Aires (San Telmo), igualmente contaba con una ranchería para esclavos y varias estanzuelas donde en totalidad sumaban 158 afrodescendientes.

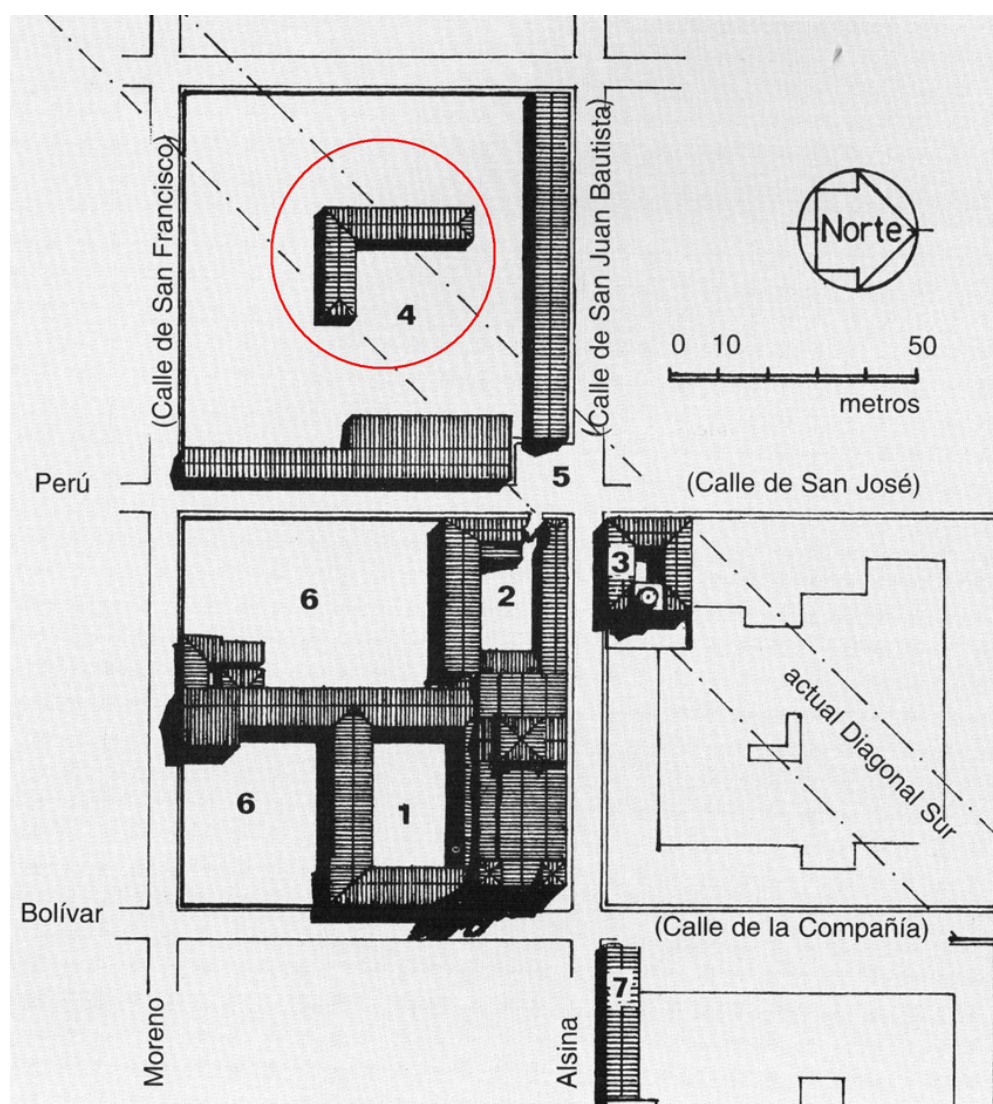


Figura 10. Reconstrucción del complejo jesuítico de Buenos Aires, destacando la ranchería (De Paula, 1997:63).

²⁰ La mayor concentración de esclavos de los jesuitas de Buenos Aires estaba en la Chacarita con 213 y Areco con 107, mientras que la quinta de Alquizalate tenía sólo 4, la estancia de Las Conchas 8 y La Magdalena 11, sumando un total de 392 personas (Maeder 2001: 60).

En otros colegios como el de Santa Fe, la manzana continua al establecimiento educacional alojaba los cercados edificios de la ranchería y Casa de Ejercicios Espirituales. La primera, ya existente en 1682 y reconstruida entre 1708 y 1712, se desarrollaba en un solar, siendo totalmente ocupada en su lado oeste con siete habitaciones y con tres al norte, formando una L con galería. Hacia el sur se ubicaban cinco habitaciones y el zaguán de entrada, que conformaban con la habitación del este, la Procuraduría de Misiones. El resto de los lados norte y este estaban cercados. En su límite oeste estaba la Casa de Ejercicios y calle de por medio se desarrollaba el colegio (Calvo 1993: 52) (fig. 11). También contaban con viviendas colectivas la estancia de San Miguel del Carcarañá, con «ocho cuartos de media agua y dos para carpintería, algunos de adobe cocido y otros de adobe crudo, edificios viejos que amenazaban ruinas» (Areces 2002).

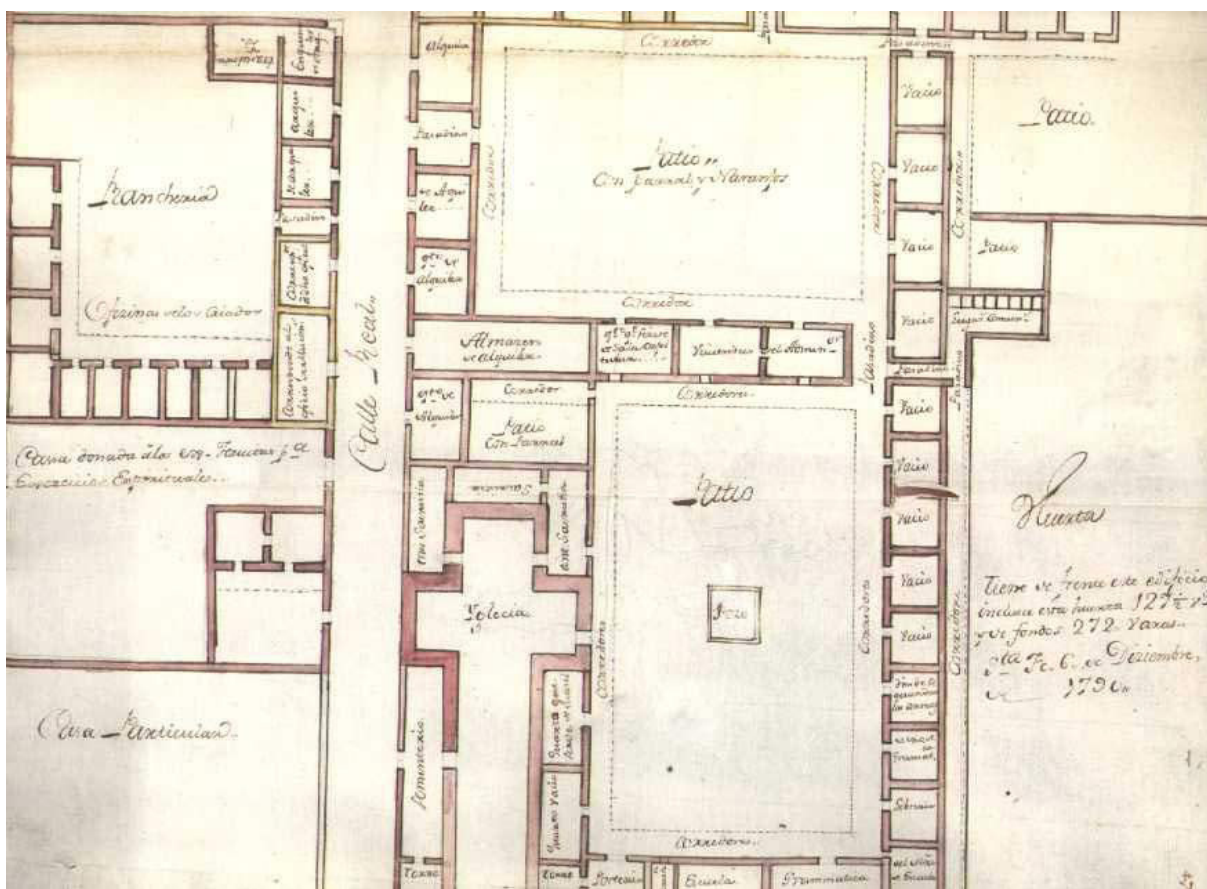


Figura 11. Complejo jesuítico de Santa Fe según plano de 1790 (Calvo, 1993:52).

En el colegio de Asunción las viviendas contaban con 73 cuartos. Mientras el de Corrientes tenía un solar para los hogares africanos con 29 cuartos cercados y puerta a la calle²¹, donde vivían 111 esclavos, en tanto que en sus cuatro estancias había tan sólo 41 esclavos.

En Tucumán el conjunto habitacional de los esclavos se ubicaba próximo al colegio, pero debe haber sido de poca envergadura ya que en tiempos de la expulsión se la tasó en \$ 500. Aún de menor envergadura deben haber sido las viviendas del colegio de La Rioja, que ocupaban 70 varas en cuadro, tasadas en \$ 200. La residencia de Catamarca, fundada en 1743, contaba con dos manzanas para los jesuitas, de las cuales una era para las viviendas

²¹ Temporalidades de Corrientes (1767-1772), AGN, Sala IX, 22-6-5, Leg. 1.

de los esclavos. Mientras las de Montevideo se ubicaron en un cuarto de la manzana de los jesuitas, con 45 esclavos, valuada en \$ 2.400 y en sus estancias sólo vivían 21 esclavos.

Todas estas viviendas, y lo veremos en particular en el caso de Córdoba, tenían como denominador común el cercado de un amplio terreno, generalmente un solar o una manzana, donde en sus muros se apoyaban las habitaciones hacia un gran espacio central que tenía un único ingreso. Esta necesidad de «encerrarlos» tenía una explicación y la manifiesta el Provincial Manuel Querini en 1749, cuando visita la estancia de Paraguari, en las cercanías de Asunción. En la oportunidad le encargó al estanciero que no sólo impartiera la doctrina sino también que hiciera las habitaciones para los esclavos, cerca de la casa de los PP., a fin de evitar «desórdenes, que hay en nuestra gente cuando viven en ranchos no cercados, y retirados de nuestra casa». (Telesca, 2008: 198). Es decir que con esta determinación de seguridad se va a establecer una tipología arquitectónica singular para el contexto de su tiempo, como insistiremos luego.

No todos los africanos vivían en las viviendas colectivas, ya que algunos de ellos lo hacían en los ranchos de los puestos de la estancia (a veces sólo en forma temporal). Ya describimos en otra oportunidad, cuando tratamos la estancia jesuitica de San Ignacio, cómo eran esos puestos con un rancho casi siempre con cerramientos de cueros o pajas, donde vivían algunos pocos africanos con uno o dos corrales adjuntos (Page 1998: 37). También en las recomendaciones del Visitador Andrés de Rada se menciona cómo la gente de los puestos iba periódicamente a la estancia, precisamente para los oficios religiosos y a visitar a su familia. Estimamos que la precariedad de estas construcciones era por ser viviendas transitorias, aunque los puestos de La Candelaria fueron construidos con sólidos muros de piedra unidas con barro y techado con maderas y pajas, quizás por las inclemencias del tiempo, que así lo demandaba. Incluso algunos de ellos tenían más de una habitación, cocina y zaguán (Sarría 1999: 100), como los restos arqueológicos que hoy se mantienen en pie camino al casco y capilla de la estancia (fig. 12). Las viviendas de los africanos en el casco de la estancia no tenían nada de precariedad para esa época.



Figura 12. Restos arqueológicos de un puesto de la estancia de La Candelaria.

Ya en Córdoba, las estancias eran más grandes, porque debían solventar gastos mayores. De tal forma que las viviendas de los africanos, por ejemplo Alta Gracia, eran construcciones relativamente sólidas, igual que en Santa Catalina. Incluso tenemos de esta última algunos registros de su proceso constructivo, obra que en 1741 estaba en marcha y que el provincial Machoni ordenó detener para que se arreglaran las habitaciones de los Padres²². Sabemos también que unos años después las viviendas sufrieron un incendio que se extendió desde la panadería, para lo cual en la visita del provincial Nusdorffer ordenó su inmediata reparación²³.

Para Alta Gracia el P. Gracia (1940: 374) aporta una carta del visitador del Paraguay Nicolás Contucci, fechada en 1760, que afirma la existencia de 60 aposentos para los africanos, de los cuales todos eran de paredes de piedra revocadas con cal por dentro y por fuera, con llaves y techos de tejas. Pero indudablemente la mejor descripción del desaparecido complejo edilicio es la del inventario de la expulsión realizado el 3 de octubre de 1767, bajo las órdenes del sargento mayor Diego de las Casas, y el escribano Rafael Calvo y Mariño. Ese día pasaron a las viviendas de los africanos a los fines de completar el inventario de toda la estancia. Hoy desaparecidas en su totalidad, estaban ubicadas a 20 varas al naciente de la casa principal donde vivían 295 personas. Era un gran rectángulo que medía por fuera 150 varas de este a oeste y 120 de norte a sur. Tenía cuatro zaguanes, y en el de ingreso se ubicaba una puerta de dos manos que medía dos varas de ancho por tres de alto con cerradura y llave. Todas las habitaciones o cuartos se abrían exclusivamente al gran patio. Sumaban 56 y estaban construidas con muros de piedras y adobe; sus techos eran a dos aguas y en su gran mayoría de 3 varas de alto en la solera, de cañizos y tejas, excepto un pequeño sector de seis cuartos, ubicados al suroeste, cuya cubierta era de paja. Muy pocas habitaciones tenían puertas de tablas, una de cuero y la mayoría carecían de cerramiento. También se menciona sólo un cuarto con llave en la parte externa, que se encontraba pegado al muro de la rancharía y medía ocho varas de largo por cinco de ancho y tres de alto, con puerta mirando al poniente y al obraje (Page 1999: 92) (fig. 13).

En cuanto a la ubicación del rectángulo del conjunto habitacional, se dificulta su localización al no quedar nada del complejo edilicio, sólo algunos cimientos y resto de muros que hacen prácticamente imposible su correcta delimitación. Sin embargo en el primer plano de «Mensura y Delineación de la Villa de Alta Gracia» que firma E. Obregón Montes en abril de 1902 (fig. 14 y 15), podemos advertir el gran número de edificios con que se contaba por entonces y que, seguramente, condicionaron el trazado urbano, que se sigue de acuerdo al testamento del fundador. Las viviendas muy posiblemente estarían ubicadas en la manzana 6 de ese trazado, frente a la plaza que, como otras, se dibuja en este plano como edificada. Pero ciertamente esas construcciones son del siglo XIX, levantadas quizás siguiendo la línea de edificación de las viviendas de los afrodescendientes y que se aprecian en las imágenes que se han conservado de la época. Es bastante aventurado suponer que en esa fecha aún perduraban las construcciones, ya que desde 1798 se las mencionan como ruinas.

Las viviendas de los africanos en la estancia jesuítica de Santa Catalina, con su imponente iglesia y cementerio para esclavos, se conserva aunque en mal estado desde fines del siglo XVIII. Pero de lo que queda se puede apreciar la calidad constructiva de la misma, siguiendo incluso con los mismos materiales usados en la residencia de los jesuitas y los que señala el inventario de la estancia de Alta Gracia para las mismas viviendas. Hasta hubo tiempo y sensibilidad para construir un destacado pórtico barroco de ingreso (fig. 16).

²² Antonio Machoni a la estancia Santa Catalina, 17 de marzo de 1741, AGN, Compañía de Jesús (1735-1745), Siglo IX, 6-9-7, Leg. 5.

²³ Bernardo Nusdorffer a la estancia de Santa Catalina, 6 de febrero de 1746, AGN, Compañía de Jesús (1746-1756), Sala IX, 6-10-1, Leg. 6.

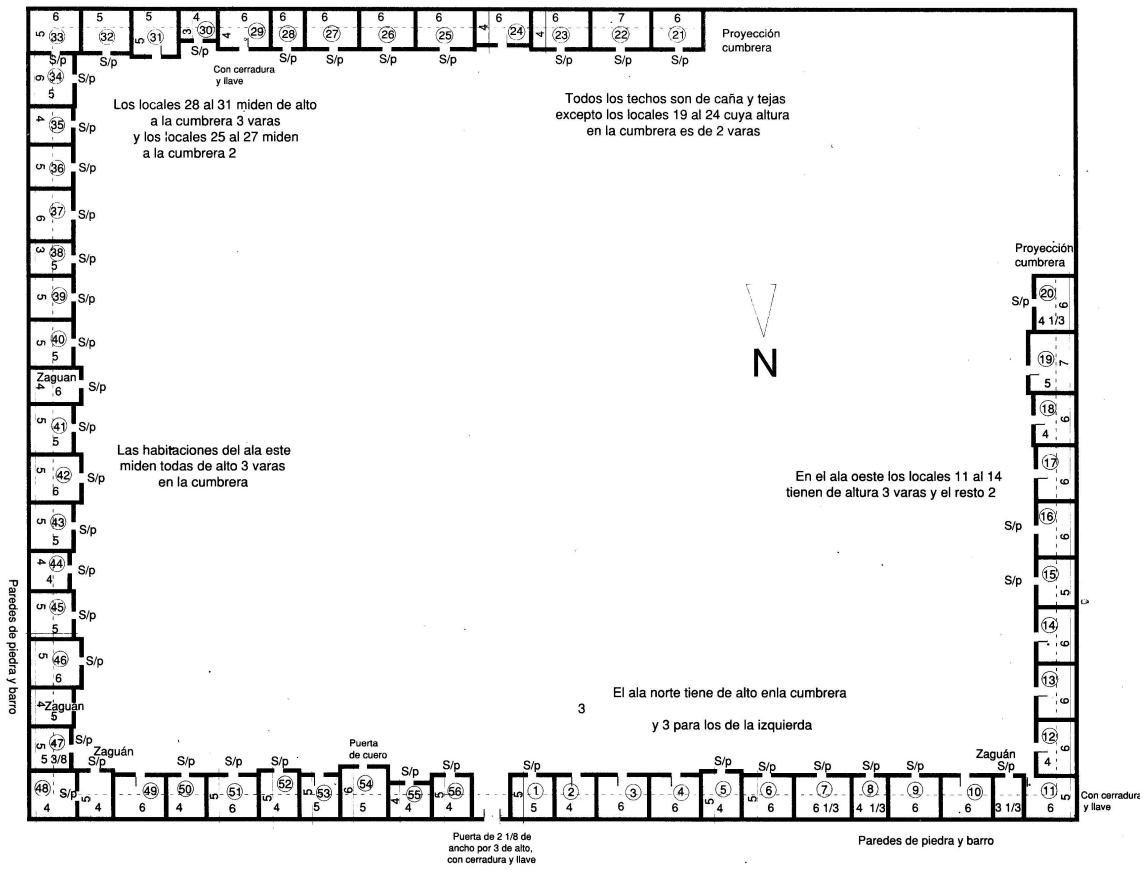


Figura 13. Reconstrucción de la ranchería de Alta Gracia (Page, 2000: 93).



Figura 14. Mensura de 1902 en la que señalamos el sitio de la ranchería (Page, 1999: 176).



Figura 15. Postal que muestra la calle de la ranchería en 1924.



Figura 16. Ingreso al zaguán de las viviendas colectivas de Santa Catalina.

El inventario de Santa Catalina fue realizado bajo las órdenes del doctor Antonio Aldao, entre el 12 de julio y el 8 de octubre de 1767. Al llegar a la «ranchería» la describen superficialmente, aunque con datos interesantes que nos marcan algunas diferencias con Alta Gracia, o bien siempre queda la posibilidad que se haya soslayado tal o cual ámbito arquitectónico y sus dimensiones. Aquí también las viviendas se encontraban en un rectángulo «como una cuadra de sud a norte y media de este a Poniente cercada toda de piedra y barro y dentro de ella 55 cuartos», especificando que los mismos eran del mismo material «y el techo, de tirantes de teja y caña y el uno de ellos de bóveda»²⁴. Si bien no especifica dimensiones y otros detalles, brinda la información de la existencia dentro del complejo de

²⁴ *Traslado del Testimonio de los autos de inventario de los bienes de los jesuitas expulsos de esta ciudad perteneciente a la estancia de Santa Catalina.* 7 de enero de 1771, AHPC, Esc 2, leg. 40, exp. 9. Año 1771.

«una casa que sirve de recogimiento para la crianza de las negras solteras y en ella 5 cuartos de bóveda, con sus corredores (galerías) de lo mismo cercada de pared de barro y ladrillo». Si bien esto era común en las reducciones guaranícas, equiparable a los «cotiguazú» que comenzaron a edificarse a principios del siglo XVIII para viudas, solteras y huérfanas, las estrictas reglamentaciones de divisiones sexuales, como era lógico, se extendieron a las viviendas de africanos. Tanto mujeres como hombres solteros o «casaderos» debían vivir en casas separadas desde los 12 años, como por ejemplo lo ordena el P. provincial Querini para el colegio de La Rioja en 1750²⁵.

Pero más aún, el inventario detalla que también dentro del complejo, donde vivían 445 personas en 1768, se encontraba «un obraje de bóveda en que trabajan las mujeres, tiene 2 cuartos interiores y 2 salones en que están los telares», pero que era más pequeño que la casa de las solteras. Fuera de ella y a una legua de distancia había una chacra que seguramente era para el uso de los esclavos. Ya lo expresó el provincial Machoni en un memorial al colegio de Asunción cuando escribió que a los esclavos «se les dará también bueyes, para que hagan para sí sus propias chacras y con las legumbres, raíces de mandioca y batatas que cogieran en ellas pueden tener competente alimento» (Troisi Melean 2004: 98).

Continúa el inventario de Santa Catalina con la descripción de los elementos y útiles que encontraron allí, desde los telares hasta herramientas de albañilería, arados y carretas que, algunas de ellas, sirvieron en aquellos días para trasladar ilegalmente a Córdoba objetos de valor y a los mismos jesuitas. El resto de la estancia sufrió igual deterioro inducido, para luego ser vendida a un precio sensiblemente menor. Digamos que la misma «ranchería» se tasó en 4.280 pesos y en 360 cuando la adquirió Francisco Antonio Díaz en 1773.

Otras dos estancias en Córdoba fueron Jesús María y La Candelaria. Para la época de la expulsión habitaban la primera 254 africanos y sus viviendas colectivas «se compone de cuarenta y un rancho de adobe crudo y paja, su cerco de piedra y barro, que por estar todo mal tratado». Mientras que en la segunda estancia mencionada vivían 185 personas en un complejo cercado «de paredes de piedra y varro con sus viviendas». Medía unas 82 por 48 varas con catorce cuartos «todos con paredes de piedra y varro techados de madera bruta y paja» y seis con cañizos y tejas. La puerta se encontraba hacia el patio central con umbral y dintel de algarrobo. En el interior del patio había una galería techada en una parte con paja y otra con tejas (fig. 17).

VI. Los lugares para el trabajo

Tenemos noticias de los primeros obrajes de los jesuitas a través del provincial Nicolás Mastrilli (1623-1629) quien estableció uno, de «frezadas, cordellate y sayal en la estancia del Noviciado», es decir en Santa Catalina, además de acrecentar sus ganados y esclavos a los fines de contar con recursos económicos para sustentar los viajes de los procuradores a Europa, los suyos anuales de la provincia, a los novicios y socorrer colegios y reducciones. No todos estuvieron de acuerdo con la realización de este obraje, pues argumentaron que se infligía «granjería» (contrabando-negociado) en comercio, lo que obligó al General a dar la correspondiente autorización por considerarlo oportuno para zanjar las necesidades expuestas. Incluso dejó instrucciones para que su sucesor el P. Vázquez Trujillo (1629-1633) lo conservara. Pero no sólo se cumplió, sino que hizo un segundo obraje de paños en la estancia de Jesús María, como quedó registrado, en la Carta Anua de 1628-1631.

²⁵ Manuel Querini al Colegio de la Rioja, 20 de marzo de 1750, AGN, Compañía de Jesús (1746-1756), Sala IX, 6-10-1, Leg. 6.

Efectivamente en este último año el provincial manifestó que fueron dos jesuitas a los dos obrajes donde «trabaja en ellos gran número de negros de Angola». Pero también y es importante señalar que «a todos catequizaron y confesaron en su lengua y bautizaron sub conditione». Desliza en su relato que algunos de esos esclavos murieron por una peste de viruela²⁶, aunque «acabados de confesar» (Page 2004: 88-89).



Figura 17. Restos arqueológicos de las viviendas de los esclavos de La Candelaria.

Pocos años después se hizo otro obraje en la estancia de Santa Catalina. Este segundo fue desautorizado por el general Vitelleschi, como lo expresa él mismo en carta del 12 de marzo de 1634 porque «era de mucho ruido y tenía especie de granjería»²⁷. Pero en los hechos parece ser que permanecieron todos.

Los obrajes que tuvieron los jesuitas se ubicaron tanto en colegios como en las estancias y estaban especializados según correspondiera, a la fabricación de determinados tipos de paños de menor o de mayor calidad.

Al trabajo generalizado de los hombres, en la cría de animales y agricultura de subsistencia, se sumó la actividad textil, llevada a cabo en gran medida por la mujer africana

²⁶ Las Cartas Anuas dan cuenta de las varias epidemias que afectaban a los trabajadores de los jesuitas. Así por ejemplo se refieren a la epidemia de viruela que azotó Buenos Aires en 1728 «Hizo ella terribles estragos en la ciudad, en especial entre los esclavos negros de Africa» (...) «Costoles enorme trabajo hacerse entender de ellos, por las diferentes lenguas que hablan estos pobres negros». Los jesuitas celaban por la salud y organizaban rogativas públicas. Tres años después otra epidemia perjudicó las rentas de Córdoba «la cual consumió 28 de nuestros esclavos negros y dejó tan estropeados a los demás, que apenas hubo peones para cultivar la tierra».

²⁷ Carta del General Vitelleschi a la provincia del Paraguay 12 de marzo de 1634, ARSI, Paraq. 2, f. 88v-89.

aunque a veces participaran los hombres. Tanto las niñas como sus madres se encargaban de hilar y tejer, constituyéndose originariamente en una labor de carácter doméstico urbano. Usaban tinturas como el añil, que venia de Europa, para dar una coloración azulada, mientras que el amarillo se obtenía de la «chasca», el negro del «molle», el verde del «romerillo», el anaranjado del «ollín» y la «chasca».

Para los ignacianos de Córdoba, a diferencia del resto de la provincia del Paraguay, la actividad textil fue muy importante ya que no sólo fue utilizada para su propia gente sino también sirvió para pagar a su personal contratado. Aunque la producción se circunscribía a estos sectores, recordemos que sólo en Córdoba y hacia la segunda mitad del siglo xviii, lo constituían alrededor de 3.000 personas, entre personal religioso, alumnos, esclavos y conchabados.

Como hemos visto, las estancias levantadas por el Instituto en América tuvieron especiales recomendaciones en cuanto al desarrollo de las mismas. De esta manera, para los obrajes se recomendaba que debían ser dirigidos por un mayordomo o sobrestante «activo, fiel e inteligente» para hacer cumplir las obligaciones de cada trabajador. Aquellas instrucciones eran más específicas al señalar que: «Pongan todo cuidado en que los paños que se tejieren para vestuarios de los nuestros sean de las mejores lanas, y que se les dé un tinte permanente, y que el tejido sea bien hecho, porque de él depende mayor duración. Este cuidado pondrán en las demás cosas que se hacen para el uso de los nuestros, no queriendo que lo que sale mal acondicionado de los telares se destine para los nuestros, y que lo fino y bien hecho se venda fuera. Pongan cuidado en todo y todo saldrá bueno». Los padres administradores asistían personalmente con el mayordomo a la trasquila, matanza, recuento y marca de animales. Concurrían también a recibir los vellones de lana trasquilada que era llevada a bodegas, apuntando diariamente las cantidades que se llevaban (Chevalier 1950: 198-199).

Un documento del siglo xvii, se refiere a la estancia de Alta Gracia con estos términos: «Tiene dicha estancia un obraje de ropa de la tierra como son cordellates, fresadas y sayalas», agregando luego de describir la hacienda que tienen ovejas «de la que se saca la lana para el obraje»²⁸. Lo ratifica el obispo Guillestegui cuando consagra la iglesia de la Compañía de Jesús en Córdoba, el 29 de junio de 1671, mencionando que en la estancia de Alta Gracia «ay un obraje de tejidos de lana y algodón» (Cabrera 1926: 38) y haciendo hincapié en los tipos de tejidos que se realizaban.

El crecimiento de la actividad fue constante y una década después Alta Gracia contaba con 10.000 ovejas que proveían de lana a sus telares, que a su vez producían paños suficientes para el uso del colegio, incremento que al entrar en el siglo xviii ya proporcionaba un excedente que era vendido.

Según relata el P. Furlong (Furlong 1978: 4), fueron los hermanos coadjutores Enrique Peschke y Wolfgang Gleissner, quienes mejoraron la industria textil, que hasta los inicios del siglo xviii era de poca calidad, como bien lo expresa el primero en una carta de 1702 (Page 1999: 82).

En 1716 el procurador Francisco Jiménez solicitó a Alemania variados instrumentos de telares y otros objetos necesarios que paulatinamente fueron llegando junto con nuevos jesuitas especialistas en el tema, como Jorge Herl y José Kobl de Baviera y los sastres austriacos Martín Herricht y Martín Ritsch, ambos provenientes de Innsbruck (Núñez 1980: 19). Es así que agrega Furlong: «En Alta Gracia, y contando con todo el apoyo económico de los jesuitas de Córdoba, instalaron telares y obrajes comparables con los mejores de Alemania».

²⁸ Libro de Cuentas Corrientes de las estancias y haciendas que tiene este Collegio de Cordova de Tucuman. Lo que rinde y se gasta con ellas desde mayo de 1695..., AGN, Compañía de Jesús (1676-1702), Sala IX, 6-9-4, Leg. 2.

La producción de telas en Alta Gracia decayó avanzado el siglo XVIII un tercio del nivel alcanzado en el último quinquenio del siglo anterior. Esto fue debido a que se brindó mayor apoyo al taller que tenía el colegio en la ciudad de Córdoba. Pero este taller se dedicaba a fabricar tejidos caros destinados al mercado externo. Mientras que en Alta Gracia se continuaron produciendo tejidos toscos para el creciente número de esclavos dependientes del Colegio, al igual que en las otras estancias, incluso La Candelaria²⁹. De esta manera todos los talleres, tenían asignados roles diferentes en cuanto a destinatario y calidad del producto (Cushner 1983: 71).

En la actualidad aún se conserva el edificio del obraje de Alta Gracia, refaccionado varias veces, como dan cuenta los numerosos memoriales que se refieren a su proceso constructivo. Incluso sabemos que para el siglo XVII estuvo ubicado en otro sitio que fue el primitivo casco de la estancia. En 1732 se dispuso la mudanza a su actual emplazamiento, bajo el proyecto del arquitecto Bianchi, que emprendió la construcción del nuevo y sobreviviente edificio. En dos años estaba prácticamente concluido y en 1737 fue enviado el H. Leopoldo Gärtner para que organizara el obraje, en tiempos que lo hacía con el H. Gleissner en el establecimiento del Colegio. Fue cuando se definió que en este obraje se realizarían «cordellates, frezadas, balletillas y pañetes; mas no estameña ni paños» (Page 2004b: 332).

No solo se había concluido el edificio del obraje sino también el de la iglesia, como se manifiesta en la Carta Anua del periodo 1735-1743. Para este último año se registraron 188 africanos, además de cinco telares y otro que se estaba armando. La producción crecía notablemente y el provincial ordenó al administrador que se les enseñe el oficio a más esclavos. Cuatro años después el provincial Machoni consignó que había «tres telares nuevos para cordellate, bayetilla, pañete y estameña que, si estan corrientes, hay para vestir la gente de la estancia». Para los tiempos de la expulsión había cinco telares con sus aperos, dos para tejer pañetes, uno para bastillas, uno de paños y frazadas y otro de estameñas, además de jabonería y botica para el consumo ordinario. Eran empleados en todas aquellas actividades catorce oficiales que contaban con todas las herramientas necesarias. Incluso no sólo para entonces se proveía a los sujetos de la estancia sino que había un excedente anual de treinta pesos (Page 1999: 85).

En cuanto al edificio del obraje contamos con las descripciones de los inventarios de las Temporalidades que se realizaron en 1767 y otro en 1771. Ambos fueron transcritos parcialmente por el P. Grenón, donde en uno se especifican cosas que en el otro no se consignan y viceversa, pero que no se contradicen. Primeramente digamos que en el primero se dan las dimensiones, ubicando el edificio en un casi cuadrado de «37 varas de Norte a Sur; y de Naciente a Poniente 35». Un patio central era el ordenador del espacio interior «de 20 varas en cuadro de Norte a Sur, de este a Oeste», donde se ubicaban los telares, carpintería, horno y dos oficinas. Se ingresaba por un zaguán con puerta de dos manos donde se abrían dos cuartos, ubicados uno a la derecha y otro a la izquierda. Aparentemente habría en la superficie total, cinco habitaciones, cuatro grandes, de las cuales una era capilla, ubicada del lado izquierdo del patio y que medían 6 varas de ancho, excepto las del frente con un poco más de 4 varas. Uno de estos salones, el de la derecha del patio, estaba en construcción «en medias paredes» o como dice el otro inventario «principios de obra como para salón grande en que cesó».

Los materiales empleados eran piedra y ladrillo revocados con cal y techados con bóveda, aunque no se habla de tejas, lo cual justifica que la «bóveda está vencida por calarse

²⁹ La Candelaria tenía un obraje en una sala dispuesta para esa función donde había dos telares grandes de algarrobo y dos telares medianos, ambos con sus correspondientes aperos. La construcción es de piedra revocada y techada con cañizo bajo par y nudillo y cubierta de tejas (Sarría 1999: 95).

las aguas por ella». Todas las habitaciones tenían grandes ventanas con balaustres cuadrados de madera y puertas con cerraduras, llaves y picaportes.

Después de la expulsión no sólo se abandonó el edificio, sino que obviamente decayó la producción textil de los jesuitas. No obstante, permaneció en funcionamiento el obraje de la estancia de Santa Catalina, cuyo comprador, Francisco Díaz, lo mantuvo y fue considerado por el gobernador marqués de Sobremonte, como el único en pie para 1787, aunque con una escasa producción se elaboraban algunos pañetes de buena calidad y color.

El edificio del obraje de Alta Gracia sufrió a lo largo de los años importantes modificaciones (figs. 18, 19 y 20), que tendieron a adaptar su estructura funcional a nuevos usos³⁰. Así por ejemplo y en la década de 1930, cuando era párroco de la ciudad el P. Ramón Amado Liendo, se «jerarquizó» su fachada donde se agregó un frontis ondulado como se lo hizo también en algunas aberturas interiores. Mientras que en el techo, por sobre la puerta del zaguán de ingreso, se colocó un cupulín emulando la cúpula de la iglesia. El embellecimiento se debió a que a partir de entonces se lo destinaría a Casa de Ejercicios Espirituales y escuela parroquial, tal como lo había querido por voluntad testamentaria José Manuel Solares (Avanzi 1997: 55-72 y Company 1965: 53). Hoy el edificio puede constituirse en el mejor ámbito museable del país, pues aún se encuentra en pie como testimonio de la presencia africana.



Figura 18. Vista a vuelo de pájaro señalando ubicación del obraje.

³⁰ En la actualidad en el edificio, funciona el Instituto de Enseñanza Privada «El Obraje» y lo hace desde 1960 con el ciclo básico industrial y, desde 1973, con el ciclo superior técnico especialidad en construcciones, egresando sus alumnos con el título de Maestros Mayores de Obras o Técnicos Químicos.



Figura 19. Vista del obraje a mediados del siglo XX.



Figura 20. Vista actual del patio del obraje.

VII. Conclusiones

La evangelización de africanos fue un ministerio de mucha importancia para la Compañía de Jesús, especialmente en América, desde Cartagena de Indias a Buenos Aires, lugar este último desde donde se difundió, en los primeros años de creada la provincia del Paraguay.

Si bien el accionar jesuítico de condolencia nunca llegó a cuestionar la esclavitud como institución, hubo voces en contra, aunque la mayoría se limitó a marcar y paliar el carácter inhumano. La misma Iglesia (incluyendo órdenes religiosas como la Compañía de Jesús) se aprovechó de la esclavitud y trata de seres humanos. Pero tengamos en cuenta el aspecto jurídico de su tiempo donde se actuaba conforme a derecho. Es decir que así como los jesuitas defendían la libertad del indio también hacían lo propio con la evangelización del africano dentro de la legalidad y el pensamiento cristiano de la época. Lo hicieron con métodos claros, estableciendo una armónica relación que insertó al africano ente sí, conformando un grupo humano análogo y coherente, a través de normas de convivencia que incluían la formación de familias con descendencia, educación religiosa y enseñanza de oficios, que les permitió a los jesuitas contar con una fidelidad y eficacia en el trabajo que derivó en la dignidad y valoración de sus propias personas a pesar de la condición de esclavos.

En ese contexto laboral se crearon ámbitos arquitectónicos de usos especiales y exclusivos para el africano. Por un lado el lugar de culto en iglesias con marcadas particularidades, por otro lado el hogar para vivir y finalmente el sitio para trabajar. Es decir iglesias, viviendas comunitarias y obrajes que conforman en su conjunto una arquitectura afro-jesuítica.

En una división tipológica de las iglesias jesuíticas diferenciamos los tipos de usuarios que tenían, destacando las construidas en las estancias que eran de uso exclusivo de los africanos y con sus propias características funcionales.

El hogar del africano se conformó como una tipología arquitectónica habitacional, diferente a otras viviendas, que las hace singulares y configuran en primer lugar un antecedente de modelo de vivienda colectiva. No se les permitía que ni al frente ni en el interior colgara ningún elemento que los diferenciara ni indicara distintas jerarquías entre ellos. Eran emplazadas en un solar (cuarto de manzana) o toda la manzana debidamente cercada y sus cuartos –como vimos- se recostaban sobre esos muros, a excepción de Buenos Aires. No siempre estaban ocupados todos los muros sino que quedaban espacios para futuras ampliaciones. El conjunto tenía un único ingreso con zaguán que podía visualizarse desde la residencia de los jesuitas a fin de facilitar la vigilancia. La puerta se cerraba con llave cuando a la noche se tocaba la campana, anunciando que el personal debía retirarse. La llave la tenía un africano de confianza quien incluso oficiaba de sereno.

Finalmente el ámbito de trabajo no difería mayormente del concepto funcional de la época, donde el patio era el ordenador de las habitaciones que se abrían hacia él. Se establecieron prácticamente en todos los colegios y estancias jesuíticas, conservándose el de Alta Gracia, que fue seguramente el edificio más grande de todos los obrajes. Otros no fueron mucho menores, constituyéndose en el peor de los casos, un salón con dependencias anexas, aislado, pero perteneciente al resto del conjunto arquitectónico rural. El de Alta Gracia en cambio se estructuró como núcleo independiente que incluyó la sala para telares y demás labores anexas a la producción textil, añadiéndose una carpintería y capilla, creándose un conjunto funcionalmente original y único.

Estas tres tipologías arquitectónicas contaban con idéntica calidad constructiva. Muros de piedra y ladrillos revocados, con techos de cañizo y tejas, o bien bóvedas para las iglesias,

aunque también las tuvieron viviendas y obrajes. Simples estructuras funcionales igualmente dieron lugar a imponentes morfologías barrocas como en las iglesias, pero también la observamos en el ingreso al conjunto habitacional de la estancia jesuítica de Santa Catalina.

Por tanto hoy identificamos con absoluta claridad estos ámbitos, destacando cada uno de ellos y desarrollado en las estancias jesuíticas. Magníficos monumentos que la historiografía no ha reconocido como corresponde, debido sin lugar a dudas al rechazo sistemático que han tenido los africanos en nuestro medio. Hoy resignificamos esta arquitectura desde la visión de sus propios creadores y usuarios invisibilizados.

Las intervenciones arquitectónicas y restauraciones que se sucedieron en el tiempo hasta la actualidad, nunca tuvieron en cuenta estos ámbitos de afrodescendientes y siempre prevaleció dar valor a las iglesias, lo que marca una clara tendencia intervencionista excluyente, aunque quienes lo hicieron no sabían, mal que les pese, que eran «iglesias de negros». La desidia del Estado y propietarios, como el paso del tiempo, pero sobre todo la negación y exclusión a la raza, convirtieron estas tipologías arquitectónicas, en el mejor de los casos, en restos arqueológicos y no porque fueran de precaria factura. Significan a su vez los testimonios de la presencia africana en la región.

Bibliografía

- ANDRÉS-GALLEGO, J. (2005): «La esclavitud en la monarquía hispánica: un estudio comparativo». En ANDRÉS-GALLEGO, J. (Dir.), en *Tres grandes cuestiones de la historia de Iberoamérica: ensayos y monografías: Afroamérica, la tercera raíz*, Madrid, Fundación MAPFRE Tavera.
- ARECES, N. R. (2002): «La estancia jesuítica de San Miguel del Carcarañá en Santa Fe, Siglo XVIII». *IX Jornadas Internacionais sobre as missões jesuíticas*, São Paulo.
- ASPELL, M. y PAGE, C.A. (Comp.) (2000): *La biblioteca jesuítica de la Universidad Nacional de Córdoba*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- AVANZI, M. I. (1997): «El obraje jesuítico de Alta Gracia». *Primeras jornadas de historia de los pueblos de Paravachasca, Calamuchita y Xanaes*, Museo Casa del Virrey Liniers de Alta Gracia.
- BORJA MEDINA S.J., F. de, «El esclavo: ¿bien mueble o persona? Algunas observaciones sobre la evangelización del negro en las haciendas jesuíticas». En NEGRO TUA, S. y MARZAL SJ, M. M. (coord.) (2005): *Esclavitud, economía y evangelización. Las haciendas jesuíticas en la América virreinal*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CABRERA, P. (1926): *Tesoros del pasado argentino. Tríptico histórico (en Alta Gracia)*, Córdoba, Est. gráf. La Uzeviriana.
- CALVO, L. M. (1993): *La Compañía de Jesús en Santa Fe*, Santa Fe, Ediciones santafesinas, Subsecretaría de Cultura, Fundación Arcien.
- CARBONELL DE MASY S.J., R. (1993): «Formación profesional en las doctrinas de los pueblos guaraníes fundados por los jesuitas (1609-1767)». *Congreso Internacional de Historia. La Compañía de Jesús en América. Evangelización y justicia. Siglos XVII y XVIII. Actas*, Córdoba (España), Compañía de Jesús en España.
- CHEVALIER, F. (1950): *Instrucciones a los hermanos Jesuitas Administradores de Haciendas (Manuscrito Mexicano del siglo XVIII)*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Historia.
- COMPANY, F. (1965): *Breve historia de la parroquia de Alta Gracia*, Córdoba, Ediciones Argentina Cristiana.
- CUSHNER, N. (1983): *Jesuit ranches and the agrarian development of colonial Argentina 1650-1767*, Albany, State University of New York Press.
- DE PAULA, A. S.J. (1997): *Manzana de las Luces. Colegio de San Ignacio*, Buenos Aires, Manrique Zago.
- ENRICH S.J., F. (1891): *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, Tomo 1, Barcelona: Imprenta de Francisco Rosal.

FURLONG S.J., G. (1944): *Historia del Colegio Salvador y de sus irradiaciones culturales y espirituales en la ciudad de Buenos Aires 1617-1943*, T. 1 (1617-1841), Buenos Aires, Colegio del Salvador.

___(1953): *José Cardiel y su carta relación*, Buenos Aires, Librería del Plata.

___(1978): *Las industrias en el Río de la Plata desde la colonización hasta 1778*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.

GRACIA S.J., J. (1940): *Los jesuitas en Córdoba*, Buenos Aires-México, Espasa Calpe Argentina.

GUTIÉRREZ AZOPARDO, I. (s/f): «Las cofradías de negros en la América Hispana, Siglos XVI-XVIII». *Fundación Sur*, Disponible en: <http://www.fundacionsur.com/IMG/pdf/Frater.pdf>.

HARTH-TERRE, E., y MÁRQUEZ ABANTO, A. (1961): «Las bellas artes en el virreinato del Perú-El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña». *Revista del Archivo Nacional del Perú*, (25): 360-430.

HERNÁNDEZ S.J., P. (1913): *Organización social de las doctrinas guaraníicas de la Compañía de Jesús*, Tomo 1, Barcelona, Gustavo Gili editor.

LEONHARDT S.J., C. (1929): *Documentos para la historia argentina. Iglesia. Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús 1615-1637*, T. XX, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras - Peuser.

LUCENA SALMORAL, M. (2005): «Leyes para esclavos. El ordenamiento jurídico sobre la condición, tratamiento, defensa y represión de los esclavos en las colonias de la América española». En ANDRÉS GALLEGO, J. (dir.), *Tres grandes cuestiones de la historia de Iberoamérica: ensayos y monografías: Afroamérica, la tercera raíz*, Madrid, Fundación MAPFRE Tavera.

MAEDER, E. J. A. (2001): *Los bienes de los jesuitas*, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas-Conicet.

MELLAFÉ, R. (1984): *La esclavitud en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

MOCCI, S., y PAGE, C. A. (2005): «Los tratados de arquitectura en la biblioteca de Córdoba». En PAGE, C. A. (ed.), *Educación y evangelización la experiencia de un mundo mejor*, Córdoba, Universidad Católica de Córdoba: 257-268.

MORNER, M. (1970): *La corona española y los foráneos en los pueblos de indios de América*, Estocolmo, Instituto de Estudios Ibero-Americanos.

NÚÑEZ, C. J. (1980): *Estudio histórico e historiográfico de la estancia de Santa Catalina, siglos XVII y XVIII*, Córdoba, Dirección de Historia, Letras y Ciencias.

O'NEILL S.J., C. y DOMÍNGUEZ S.J., J. M. (2001): *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús, Biográfico-Temático*, Tomo 2, Roma-Madrid, Institutum Historicum- Universidad Pontificia Comillas.

PAGE, C. A., (1985): «La estancia de Ministalaló o Santo Domingo», en *La Voz del Interior*, 14 de octubre.

- ___ (1999): *La estancia jesuítica de Alta Gracia*, Córdoba, Eudecor.
- ___ (1998): *La estancia jesuítica de San Ignacio de los Ejercicios, Calamuchita-Córdoba. Reconstrucción histórica del último gran establecimiento rural*. Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba.
- ___ (2011): «Las iglesias para negros en las estancias jesuíticas del Paraguay». En CHAMORRO, G., VIEIRA CAVALCANTE, Thiago Leandro y BARROS GONÇALVES (org) (2011): *Fronteiras e Identidades. Encontros e Desencontros entre Povos Indígenas e Missões Religiosas*, São Bernardo do Campo, Nhanduti Editora: 205-222.
- ___ (2004a): «Los hermanos estancieros de la Compañía de Jesús y su actuación en la antigua provincia del Paraguay». *Investigaciones y Ensayos*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, (54): 177-199.
- ___ (2002): «Los libros de cuentas de las estancias y colegio jesuítico de Córdoba». *Revista de la Junta Provincial de Historia de Córdoba*, (19): 241-250.
- ___ (2008): «Reglamentos para el funcionamiento de las haciendas jesuíticas en la antigua provincia del Paraguay». *Dieciocho*. (31.2), Virginia, The University of Virginia: 283-304.
- ___ (2004b): *El Colegio Máximo de Córdoba según las Cartas Anuas de la Compañía de Jesús*, Córdoba, BR Copias.
- PASTELLS S.J., P. (1912): *Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay (Argentina, Paraguay, Uruguay, Perú, Bolivia y Brasil) según los documentos originales del Archivo General de Indias*. (I), Madrid, Librería General de Victorino Suárez.
- PAUCKE S.J., F. (1999): *Hacia allá y para acá. Una estada entre los indios mocobíes. Años 1749-1767*. (I), Córdoba, Ed. Nis.
- PIRAS, G. (2006): «Martín de Funes (Valladolid 1560-Colle Val d'Esà-Firenze 1611): jesuita rebelde y silenciado». En CASADO ARBORÍES, Manuel (Coord.), *Escrituras silenciadas en la época de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares: 273-282.
- ROBLEDO DE SELASSIE, B. (1976): *Compañía de Jesús. Inventario y tasación de sus bienes en San Miguel de Tucumán al 29 de mayo de 1768 por la Junta Real de Temporalidades*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- RUIZ DE MONTROYA, A. (1989): *La conquista espiritual del Paraguay hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias de Paragay, Paraná, Uruguay y Tape*, Estudios preliminar y notas Ernesto J. A. Maeder, Rosario, Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana.
- SANDOVAL S.J., A. de (1987): *Un tratado sobre la esclavitud, Alonso de Sandoval*, Introducción, transcripción y traducción de Enriqueta Vila Vilar, Madrid, Alianza Universidad.
- SARRÍA, Gustavo (1999): *La Candelaria. Una explotación jesuítica del siglo XVII*, Córdoba, Ed. El Copista.
- SUSTERSIC, B. D. (2010): *Imágenes Guaraní-Jesuíticas. Paraguay, Argentina, Brasil*, Asunción, Centro de Artes visuales/Museo del barro – Servilibro.

TARDIEU, J. P. (2005): «Los inicios del «ministerio de negros» en la provincia jesuitica del Paraguay». *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, (62): 141-160.

TELESCA, I. (2008): «Esclavos y jesuitas: El Colegio de Asunción del Paraguay». *Archivum Historicum Societatis Iesu*, Vol. LXXV, (153): 191-211.

TROISI MELEAN, J. (2004): «Los esclavos de los jesuitas en los Memoriales de la provincia del Paraguay (siglo xvii)». *Anuario del CEH*, (4), A. 4: 96-105.

Sebastián Hurtado de Corcuera: Gobernador de Panamá y de Filipinas¹

Sebastián Hurtado de Corcuera: governor
of Panama and The Philippines

Nuria González Alonso

Centro Internacional de Estudios Superiores del Español (CIESE-Comillas)

Resumen: Sebastián Hurtado de Corcuera perteneció a una influyente familia de la aristocracia española; caballero de la Orden de Alcántara desde 1626, ingresó tempranamente al servicio de la Corona y destacó, de 1632 a 1634, por ser Capitán General de Panamá, cargo para el que fue elegido, por segunda vez, en 1651, y que rechazó. Nombrado Gobernador y Capitán General de las Filipinas, asumió ese cargo el 25 de junio de 1635 y permaneció en el hasta 1644, entre considerables éxitos militares y graves enfrentamientos con el Arzobispo Fernando Guerrero. Posteriormente fue Capitán General y Presidente de la Audiencia de Canarias, viviendo, desde su llegada a las islas, el 4 de diciembre de 1659, en la ciudad de La Laguna, en Santa Cruz de Tenerife, hasta la fecha de su muerte, acaecida el 12 de agosto de 1660.

Palabras clave: Sebastián Hurtado de Corcuera, soldado español, oficial colonial, Gobernador de Panamá y de Filipinas.

Abstract: Sebastian Hurtado de Corcuera belonged to a powerful family of the Spanish aristocracy. He was a knight of the Order of Alcántara from 1626 and quickly began working in the service of the Crown. He was prominent as Captain General of Panama from 1632 to 1634, a position to which he was elected for the second time in 1651 but rejected. He was named Governor and Captain General of the Philippines, assuming this post on June 25, 1635 and remaining until 1644. During this period he achieved significant military successes although he had serious clashes with Archbishop Fernando Guerrero. Later he became Captain General and President of the Audience of the Canary Islands. From his arrival to the archipelago on December 4, 1659, he lived in the city of La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, where he died on August 12, 1660.

Keywords: Sebastian Hurtado de Corcuera, spanish soldier, colonial official, Governor of Panama y the Philippines.

¹ Este artículo es resultado de una estancia postdoctoral realizada, durante los meses de septiembre a diciembre de 2011, en el Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de la Profesora Titular de Historia Moderna, D.^a Gloria Ángeles Franco Rubio.

I. Un linaje vinculado a las armas: los Hurtado de Corcuera

Los Hurtado de Corcuera fueron un importante linaje originario de la actual provincia de Álava. Vinculados a las armas, los miembros de esta familia optaron todos por la carrera militar, en la que alcanzaron grados de reconocido prestigio a lo largo del siglo xvii español. Fuertemente militarizados por el ambiente bélico que se vivió en ese siglo, los Hurtado de Corcuera participaron de toda la azarosa vida española durante los reinados de Felipe III y de Felipe IV.

Como expondré más adelante, varios hombres de esta familia empiezan a prestar servicios a los monarcas Felipe III y Felipe IV a través de cargos militares y también con la concesión, en los primeros años del siglo xvii, de los hábitos militares más notorios y honoríficos de las Cofradías de Caballeros, como eran los de la Orden de Santiago y de Calatrava.

Bien probado queda en los estatutos de la Orden de Santiago, que insisten en que de todas las cualidades requeridas para llevar sobre los hombros el manto blanco y sobre el pecho la cruz roja (Sastre Santos, 1982), la más importante, sin lugar a duda, junto a la aptitud para ser caballero, era la de ser hidalgo o «hijodalgo según costumbre y fuero de España» (Domínguez Ortiz, 1991: 60). Asimismo, la Orden de Calatrava requería que el pretendiente a ingresar en ella probara en sus cuatro apellidos ser «hijodalgo de sangre a fuero de España, y no de privilegio, con escudo de armas, él, su padre, madre, abuelos, abuelas, y sin haber tenido oficios él, ni sus padres, ni abuelos» (O'Callaghan, 1996: 99-124). Los Hurtado de Corcuera probaron con suficiencia los requisitos para ingresar en ambas Órdenes; aparte de que, como se ha dicho, los miembros de esta noble familia estuvieron especialmente inmersos en todo lo relacionado con las funciones militares del tiempo que les tocó vivir.

En efecto, la época de los Hurtado de Corcuera, el siglo xvii, es especialmente relevante en cuestiones bélicas. En la Monarquía Hispánica de ese siglo, guerra y sociedad estaban intrínsecamente vinculadas entre sí: la sociedad como inspiradora de formas de guerra; la guerra como elemento o agente de transformación social, y la guerra como principio de la organización social (Corvisier, 1995). Todos los miembros de esta familia, pero sobre todo uno de los más destacados, don Sebastián Hurtado de Corcuera, se caracterizan por vivir de estos valores sociales y bélicos y por desarrollar una constante participación en la política exterior e interior de los ya citados monarcas Felipe III y Felipe IV.

Los Hurtado de Corcuera estuvieron asentados originariamente, como he dicho, en tierras vascas (Bergüenda, Álava), hasta que en el siglo xvii algunos de sus miembros, por cuestiones militares y políticas, se trasladaron a Italia, Flandes, el Perú, Panamá, las Filipinas, el Principado de Asturias y las Islas Canarias; territorios donde ocuparon importantes cargos políticos y militares.

No es preciso remontarse mucho en los antecedentes familiares; baste decir que el Capitán don Pedro Hurtado de Corcuera, Señor de la Casa y Solar de Corcuera, casó con su prima, María de Corcuera, hija de don Juan Ruiz de Corcuera, Señor de la Casa de Bachicabo, y de este matrimonio nacieron tres hijos: don Pedro Hurtado de Corcuera, don Iñigo Hurtado de Corcuera y don Sebastián Hurtado de Corcuera.

El hijo mayor, don Pedro Hurtado de Corcuera, de igual nombre que su padre, fue caballero de la Orden de Santiago y en el año 1619 ya era el sucesor y Señor de la Casa y Solar de Corcuera; durante muchos años sirvió como Capitán de Infantería y de Caballos, y como Sargento Mayor en Italia y Flandes; contrajo matrimonio con doña Cándida de Otazu, en Vitoria, del que nacieron a su vez tres hijos varones: don Pedro Hurtado de Corcuera, don Francisco Hurtado de Corcuera y don Iñigo Hurtado de Corcuera. Asimismo, el hijo

mediano, don Iñigo Hurtado de Corcuera, fue también Caballero de la Orden de Santiago y sirvió como Capitán en Flandes.

Sin embargo, fue el hijo menor de esta estirpe, don Sebastián Hurtado de Corcuera, quien desempeñó puestos clave en el gobierno de la Monarquía e importantes funciones castrenses. A este personaje y a su vida voy a referirme, para tratar de plasmar, con apoyo en fuentes documentales en gran parte inéditas, el carácter de este militar prototipo de la época que le tocó vivir.

II. Don Sebastián Hurtado de Corcuera

Sus primeros años

Don Sebastián Hurtado de Corcuera nació el 25 de marzo de 1587, en la villa de Bergüenda (Álava). De sus primeros años se sabe que pasó parte de su niñez en Gran Canaria, en compañía de su tío a la sazón Inquisidor de esa Isla (Viera y Clavijo, 1772-1776: 279).

A la edad de 24 años ingresó como militar al servicio de la Corona. La tradición venía de lejos, ya que sus familiares más directos habían desarrollado una intensa actividad castrense. En el año 1611 Felipe III le hizo merced de 8 escudos de «ventaja» al mes, pasando a los Estados de Flandes donde sirvió de soldado simple en el Tercio del Maestre de Campo don Iñigo de Borja, hasta que en el año 1616 se le nombra alférez de una compañía². Un año más tarde, en 1617, obtuvo merced de su Alteza el Señor Archiduque Alberto y entró a formar parte del Tercio del Maestre de Campo don Simón Antúnez, en el que sirvió hasta el año 1623³.

La turbulenta situación por la que atravesaba Europa, sumida en la Guerra de los Treinta Años, llevó a don Sebastián Hurtado de Corcuera a comprometerse decididamente con los intereses españoles cuando en 1621, al expirar la Tregua de los Doce Años y reanudarse la guerra entre España y las Provincias Unidas, la corte de Madrid se ve impulsada a intervenir en el conflicto alemán para mantener la ruta terrestre a los Países Bajos. Hurtado de Corcuera participó en el año 1622 en la toma de Juliers, ciudad asediada durante seis meses por las tropas del general Ambrosio Spínola Doria. En el año 1623, la gobernadora de los Países Bajos, Isabel Clara Eugenia, tía de Felipe IV, le hizo merced de una «Compañía de Lanzas, sirviendo con corazas» hasta el año 1627⁴, en que abandonó los Países Bajos, siendo sustituido en su puesto de Capitán de Caballos por don Esteban de Gamarra y Contreras, el 5 de julio de ese año. Un año antes, en 1626, Felipe IV le había nombrado Caballero de la Orden de Alcántara⁵.

Su paso por las Indias: Gobernador de Panamá

No cabe duda de que el rey Felipe IV debió de valorar la lealtad y eficacia de Sebastián Hurtado de Corcuera dados los importantes empleos que le encomendó en tierras americanas. En el año 1627 emprendió viaje hacia las Indias donde permaneció ocupando diferentes cargos hasta el año 1635.

² B(BIBLIOTECA) N(ACIONAL) DE E(SPAÑA), *Memorial de D. Sebastián Hurtado de Corcuera, hablando de sus servicios en el Perú y Filipinas*. Manuscrito R. 37-346. H-A 10999 2.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ A(RCHIVO) H(ISTÓRICO) N(ACIONAL): OM-CABALLEROS_ALCANTARA,EXP739 y OM-EXPEDIENTILLOS, N.13400.

La primera misión que se le encargó cuando llegó a Nueva España fue la de dar cuenta al monarca español de la situación de una armada de 80 galeones que los holandeses, en compañía del rey de Francia, Luis XIII, estaban fabricando para enviar a las Indias y atacar a los buques españoles. En esta época, este territorio se había convertido en escenario principal de la lucha internacional por adquirir posesiones en América, donde confluyeron franceses, ingleses, holandeses para ocupar territorios deshabitados o para expulsar a los españoles de ellos.

«... Una escuadra pasaría por el Estrecho de Magallanes al Mar del Sur, al Perú, para tomar aquellas costas, y tomar la Plata desde Arica bajar al Callao de Lima, y de allí a Panamá que de ordinario debían de ser de 6 a 7 millones de Barras y Moneda. La otra escuadra, para que corriese las costas de Cartagena de las Indias, La Habana, y Veracruz, hasta el Canal de la Habana, y la tercera, para barloventear entre el Cabo de San Vicente, y el de Cantin, a guardar los galeones de la Plata de V. M., con designio de que si escapasen de la Escuadra del Perú, diese la Plata en la de Barlovento, y a bien librar en esta tercera de las costas de España...»⁶.

Habiendo dado cuenta al monarca y a su valido, el conde duque de Olivares, el Rey se sirvió de mandar, por Real Cédula, que Corcuera pasase al Perú a ser Maestre de Campo del Tercio del Callao y tesorero de la Real Caja de Lima. En este servicio estuvo desde el mes de octubre de 1627 hasta 1633, haciendo oficio también de General de la Caballería, que el conde de Chinchón, virrey de Felipe IV, le ordenó servir. En este último año de 1633, Felipe IV dictaminó que Corcuera pasase a servir a Panamá de Gobernador, Capitán General y Presidente de aquella Audiencia Pretoral, donde estuvo 18 meses. En el año 1651, Hurtado de Corcuera será nombrado de nuevo, Gobernador de Panamá, no aceptando el cargo.

Por esas fechas, Panamá era un importante territorio de paso de productos americanos y metales preciosos con destino a los mercados europeos, a la vez que un importante centro comercial de productos procedentes de Europa con destino a las Indias. En este territorio se celebraban importantes ferias, como la que tenía lugar en Portobelo, ciudad fundada en el año de 1597 por Francisco de Valverde y Mercado, que pronto se convirtió en uno de los mayores puertos americanos por el que transitaban casi dos tercios de las mercancías que circulaban entre España y las Indias, y paso natural hacia el Perú. Además era un enclave mercantil cuya principal función era abastecer de artículos europeos los mercados americanos y enviar con destino a España los metales preciosos procedentes del Perú. San Lorenzo, cerca del pueblo de Chagres, Portobelo y la ciudad de Panamá fueron consideradas las «tres llaves» de América y puntos esenciales del comercio español, puntos desde los cuales todo el Reino se nutría del oro de Nueva España.

Desde que comenzó a gobernar en Panamá, Hurtado de Corcuera puso el máximo empeño en hacer frente al acoso de la piratería; para ello España había establecido un régimen de flotas y un plan de fortificaciones extraordinariamente eficaz, construyendo castillos y baluartes en algunos lugares clave, como la citada Portobelo y Panamá. Su nombramiento como Maestre de Campo y Lugarteniente de Panamá tuvo por finalidad organizar la protección de la ciudad frente a las invasiones y conjurar sus peligros⁷. La primera necesidad

⁶ B.N.E., *Memorial de D. Sebastián...*

⁷ A(RCHIVO) G(ENERAL) de I(NDIAS): *Provisión para la presidencia de Panamá*, Panamá, 2. N. 15, 6-2-1632.

que le surgió a Corcuera fue la de reforzar la ciudad de Panamá que ofrecía menos resistencia al no estar fortificada; no como ocurría con San Lorenzo, que contaba con el Castillo de San Lorenzo Real de Chagres construido en el año 1595 por orden de Felipe II, y con el puerto de Portobelo, que tenía los Castillos de Santiago de la Gloria y de San Felipe. En este sentido, en el año 1634, Felipe IV había expedido una orden a Hurtado de Corcuera al objeto de establecer una guarnición de 318 soldados en esos tres castillos. Doscientos soldados para el Castillo de Santiago, cien para el de San Felipe y dieciocho, con dos artilleros, para el Castillo de San Lorenzo, «...conviene que toda esta gente sirvan con mosquetes porque los arcabuces no alcanzan ni hacen tan buen efecto. La mosquetería tiene veinte pessos y dos reales cada soldado de sueldo la arcabucería diez y seis de a ocho...»⁸.

En el mismo año se dictó una Real Cédula, también con fines defensivos, para proceder a la reparación y fortificación de «Las Casas de las Cruces y los Castillos de Portobelo y Chagres»⁹.

Hurtado de Corcuera igualmente destacó en otras acciones como la exploración y conquista de nuevos territorios y labores de evangelización; como, por ejemplo, la reducción de los indios guaimíes, en Veraguas, donde existían importantes minas de oro, o la evangelización de «vasallos, españoles, negros y mulatos, cuarterones y zambos a dos, cuatro, seis y ocho leguas de las ciudades y lugares...» El Gobernador nos relata en los documentos, que no oían misa, ni se confesaban, ni vivían como cristianos y cómo tuvo que enviar a los Padres de la Compañía de Jesús y otros sacerdotes a administrar los sacramentos, confesando a personas de 7 a 26 años. No en vano publicó un auto ordenando que debieran ir a vivir a lugares de doctrina cristiana y que si no cumplían la ley les quemarían los bujíos o chozos. El auto no fue cumplido y el Gobernador envió una docena de soldados y un cabo para quemar los bujíos donde vivían los negros y los mulatos y se les obligó a recoger los maíces y demás sementeras, y retirarse a poblaciones estables o bien a dos leguas a la orilla de un buen río¹⁰. Ese modo de actuar fue duramente criticado por la Iglesia.

Corcuera al cabo de dos años fue trasladado de Panamá a la Capitanía General de Filipinas.

Su llegada a las Filipinas

En 1634, Felipe IV ordenó que Corcuera pasase a servir a las Filipinas con los mismos cargos que había desempeñado en Panamá, nombrándolo Gobernador de aquellas islas.

Como preparativos de su nuevo destino, Hurtado de Corcuera levantó en Panamá junto a su sobrino, don Pedro Hurtado de Toledo, que había sido Capitán por merced de Felipe IV, en Flandes, y durante 2 años en el Callao (Lima), una compañía de 89 hombres; en el mes de marzo de 1635, Corcuera viaja a México, donde solicitó un buen socorro para las Filipinas y levantó otra compañía de 81 soldados con la licencia del virrey Marqués de Cerralvo. Con ambas compañías Corcuera se trasladó a las islas.

En la víspera de San Juan, en junio de 1635, Corcuera llegó al Puerto de Cavite, en las Filipinas, en las que gobernó durante 9 años. Una de sus primeras disposiciones fue llevar a cabo las órdenes del Visitador, don Francisco de Rojas, que dos años antes había estado en aquellas islas y que consistía en una reforma de sueldos y gastos entre los soldados y marineros, que habían llegado a protagonizar un total de veintisiete motines por falta de

⁸ A. G. I.: Panamá, 19, R. 1, N. 3.

⁹ A. G. I.: Panamá, 19, R. 1, N. 4.

¹⁰ A. G. I.: Panamá, 19, R. 1, N. 8.

pagas¹¹. A lo largo de ese año continuó con la conquista de Mindanao y Joló y tomó la fortaleza de Iligan (Alcázar de, 1895: 129), lo que revelaba gran eficacia, pues antes otros «héroes», referentes incluso de la colonización filipina, no habían obtenido ningún grado efectivo en la conquista de estos territorios¹².

Sus éxitos nos los relata así:

«... parti con trescientos españoles y tres u. indios amigos, en embarcaciones pequeñas de remo, y otras de vela, que llaman champanes, por el mes de Diciembre, y habiendo faltado en tierra por el Puerto de Mindanao con solo setenta españoles, ya que los demas no habian llegado y, algunos de los indios, llevando una pieza de artilleria de dos libras de bala a sus hombres embistieron mis soldados con el pueblo, y lo ganaron luego con el Fuerte de estacada doble y lo asaltaron y mataron un sobrino del rey que defendía y guardaba el puerto, huyeron los moros y en hombros llevaron a su rey el Cerro, que esta a una legua de aqui. En el rio halle mas de trescientas embarcaciones pequeñas y grandes, de su armada y de mercaderes de la jaba. Despues de haber saqueado mis soldados lo que pudieron, con los panes de cera, y tinajas de aceite que recogí, mande embarcar en mis embarcaciones por cuenta de V.M. y con los esclavos, plata labrada y otras cosas que gane en el centro, satisfice en la Caja Real y Almacenes, el gasto que hice en esta jornada de 10 u. pesos. Estaba conmigo el ilustre Martín Marcelo Mastrillo, que despues paso el Japon. En el asalto de este cerro me mataron trece Capitanes reformados, y al Sargento mayor D. Pedro Hurtado, mi sobrino, hirieron mas de otros treinta...»¹³.

A lo largo de ese mismo año, para seguridad de la Fortaleza de Mindanao, Hurtado de Corcuera mandó construir la Fortaleza de Zamboanga, en la que estableció tres presidios militares y dio forma orgánica al ejército filipino con la creación de la caballería (Alcázar de, 1895: 130).

En el año 1636 continua con la expedición de Joló,

«... en dos galeras, y en las mismas embarcaciones pase a Iolo, con solo quinientos españoles, y mas de tres u. indios. El moro de aquel cerro estaba muy prevenido, con lo que no pudimos asaltar tierra. Lo hice a traves de volar algunos baluartes y batiendo sus murallas con dos piezas de artilleria de cuatro libras de bala, que hice poner sobre dos arboles muy altos en unas garitas, que a modo de gavias de navio me hicieron los marineros e iban

¹¹ B.N.E., *Memorial de D. Sevastián...*

¹² Hurtado de Corcuera escribió «...hace treinta y tres años que S.M. había mandado a sus antecesores castigasen los Reyes de Mindanao y Tolo, por los robos y muertes que hacían en los Indios Vasallos de la obediencia. Fueron enviados a Mindanao, el Adelantado Esteban Rodríguez de Figueroa, a quien mataron los moros en saltando a tierra, como mucha parte de sus soldados. Despues de esto, otro Gobernador de mis antecesores, envió al Maestro de Campo Gallinato, soldado tambien practico de Flandes, a la Isla de Iolo y se volvio sin poder hacer faccion, teniendo nuevas ordenes el gobernador D. Juan Niño de Tabora, envio dos veces, uno al General D. Cristobal de Lugo y Montalvo y otra al Maestro de Campo D. Lorenzo de Olaso, con cerca de ochocientos españoles en ambas jornadas, y ambos volvieron descalabrados, sin haber hecho otra cosa que quemar dos pueblos de la Marina y hacer de gasto a la Hacienda de V. M. el Maestro de Campo D. Lorenzo 53 u. pesos, y D. Cristobal, mas de 20 u...» B.N.E., *Memorial de D. Sevastián...*

¹³ B.N.E., *Memorial de D. Sevastián...*

abriendo trincheras cerro arriba. También hice una estacada fuerte con sus garitas por debajo del cerro, para que nadie pudiese entrar, ni salir con bastimentos y al cabo de tres meses faltándoles la comida, llamaron a parlamentar y le rindieron a merced y habiendo bajado del cerro mas de cuatro u. almas, llevándolos a embarcar a las embarcaciones del puerto, una legua, sobrevino un aguacero tan grande, que apagando las cuerdas a los soldados, sino se hubieran valido de los chuzos, los mismos enemigos los hubieran matado. Huyeron a los bosques, dejando en la Campaña toda su hacienda que llevaban cargada y mas de ciento y tantas criaturas, que las treinta y tres de ellas por ser pequeñas, acabandolas de bautizar el Padre Pedro Gutierrez, murieron.

Los demas traje a Manila con muchos prisioneros y mas de cuatrocientos cristianos que estaban esclavos, a quien di libertad y vistiéndolos y libertándolos del tributo por toda su vida, los envie a sus tierras, dejando un fuerte de piedra en la marina y otro de palizada en el cerro, con dos compañías para acabar de sujetar toda la Isla»¹⁴.

A su regreso a Manila le tocó vivir una época en la que se establecieron en esa ciudad un gran número de japoneses huidos de las persecuciones en el Japón cuando se convirtieron al cristianismo (Alcázar de, 1895: 130).

En marzo de 1639 tuvo lugar la sublevación de los mandayas de Cagaupán, que huyeron a los montes después de haber asesinado a veinticinco soldados españoles, y en el mes de agosto de ese mismo año tuvo lugar la insurrección china del Parián y Santa Cruz, durante la cual los insurrectos tomaron las armas en la Provincia de la Laguna de Bay y mataron al Alcalde Mayor, el doctor Luis Arias de Mora, y al cura párroco, provocando graves estragos en San Pedro Macati, Taytay, Antilopo y otros puntos de la zona. Para reprimir esta última sublevación, Hurtado de Corcuera envió a esa provincia al sargento mayor don Juan de Arceo, con trescientos infantes, y al capitán Martín de Aduna, con ochenta caballos, a quien mataron los *chinas*. Ante esta tensa situación el Gobernador se persona en la zona y con seiscientos soldados y quinientos vecinos, junto con el Maestre de Campo don Lorenzo de Olaso, ordenó quemar las casas del Parian¹⁵.

De regreso a Manila, y a lo largo de los últimos años de su gobierno, Corcuera creyó conveniente fortificar la parte más débil de la ciudad; para ello hizo construir baluartes con puentes levadizos, fosos y contrafosos, llegando a trabajar él mismo en las obras de fortificación (Díaz-Trechuelo Spínola, 1984, 261-290). Estas obras fueron en parte destruidas por su sucesor, el gobernador don Diego Fajardo, con quien, como se verá, no mantenía muy buenas relaciones, hasta el punto de que éste llegó a enviar a prisión a Hurtado de Corcuera. De siete fortificaciones que Corcuera había ordenado construir, don Diego de Fajardo dejó en pie sólo tres y las demás las mandó demoler: «... que fue el contrafoso, y la entrada encubierta con 2 cubos de 12 piezas de artillería cada uno. Pareciendole que no tenia bastante gente para guarnecer aquellos puestos, siendo asi que sacando a ellos los soldados y poniendo los vecinos en la muralla vieja, sobraba mucha gente»¹⁶.

Las innovaciones de Hurtado de Corcuera en las Filipinas no se limitaron sólo a lo político y militar, sino que, como hombre de fuertes convicciones religiosas y piadosas,

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

llegaron a ciertas cuestiones que incidían en la organización eclesiástica. La capellanía y administración económica del Hospital Real que dependían de los padres de la orden de San Francisco, pasó a estar administrada por un capellán, mayordomo y empleados seculares. Poco satisfecho de la reforma, Corcuera confió en el año 1640 dicho hospital á los religiosos de San Juan de Dios e impuso a favor del Hospital Real diez pesos de renta, dando orden que cada soldado y marinero, pagase al hospital 2 reales de cada paga, y mediante una cédula real metió en la Caja Real cerca de 8 u. pesos cada año en tributos para dar el vino y aceite a los eclesiásticos¹⁷.

No obstante, el acontecimiento más notable en materia de negocios eclesiásticos fue la fundación de la Capilla Real del tercio de Manila, con objeto de proporcionar a los militares un templo en el que se les administraran los Sacramentos y se les pudiese dar un enterramiento decente:

«... al haber visto en los Libros del Hospital que en un patio se habían enterrado catorce soldados sin decirles una misa... Esta capilla se construyó con los donativos que dieron los capitanes y soldados a lo largo de 18 meses y en la que se empezó todos los jueves a decir ...una misa cantada descubierto el Santísimo Sacramento, por V. M., los lunes por los soldados difuntos, y los sábados a Nuestra Señora por los vivos...»¹⁸.

En honor de Felipe IV fundó el Colegio de San Felipe con 20 becas para premiar con ellas á los hijos de los vecinos más beneméritos. Pero una Real Cédula vino á derribar una obra, que no contaba con rentas suficientes para su mantenimiento.

Las relaciones de Hurtado de Corcuera con la Iglesia de Filipinas

Las crónicas de la época nos cuentan que el Gobernador era un hombre tenaz, celoso de su jurisdicción y «casado con sus dictámenes», que pretendía «gobernar ambos estados» (Díaz, 1890, 326). Dado que era hombre de carácter difícil y violento chocó en varias ocasiones con las congregaciones religiosas y con el arzobispo de Manila, Fray Hernando Guerrero, a quien llegó a desterrar (Díaz-Trechuelo, 2002: 473).

Fray Hernando Guerrero había sido nombrado arzobispo de Manila en el año 1635, al mismo tiempo en que entró a gobernar don Sebastián Hurtado de Corcuera en Filipinas. Los problemas entre ambos surgieron desde el primer momento, ya que el Arzobispo había mantenido diversas contiendas con la Compañía de Jesús de las islas y Corcuera era un apasionado defensor de esta Compañía. El enfrentamiento más violento tuvo lugar cuando el Gobernador hizo sacar de la iglesia de San Agustín de Manila a un reo condenado a muerte por asesinato, ante lo que el arzobispo decretó una serie de censuras contra los que habían intervenido en el asusto y puso en entredicho la ciudad.

El arzobispo se enfrentó también a los jesuitas porque confesaban y predicaban sin licencia del obispo, y les prohibió hacerlo fuera de su iglesia bajo pena de excomuniación, a más de privarles de la parroquia de Santa Cruz. Los jesuitas recurrieron al maestrescuela, enemigo del arzobispo, nombrándole juez conservador de sus privilegios. El Gobernador tomó partido por los jesuitas, ya que Corcuera era devoto de san Ignacio (Sales Colín, 2005: 180), y llegó a embargar los bienes del Arzobispo, que al fin revocó todas las medidas

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

tomadas contra los jesuitas. Hurtado de Corcuera decretó el destierro de Guerrero; medida tomada por Real Acuerdo con la sola presencia de un oidor y un fiscal, y bajo la presidencia de Hurtado de Corcuera. La ejecución del destierro dio lugar a un episodio muy dramático:

«... Entre las 8 y las 9 de la noche, llegó la tropa con armas de fuego y cuerdas encendidas y multitud de soldados, abrieron las puertas quedando muchos soldados en la calle y otros en guardia de las puertas. Subieron muchos donde estaba el arzobispo y entraron dentro a una sala donde estaba el Arzobispo con el Sto. Sacramento.

El gobernador dio orden que lo llevasen a embarcar y que no le diesen agua, ni vino, ni comida, ni cosa alguna y dio orden de que si su Ilma. no se durmiese y le quitasen de las manos el Sto. Sacramento.

También había dado orden de que si los religiosos que acompañaban al arzobispo en la sala no la abandonaban, se les echasen. Como no la abandonaron, los soldados los sacaron por fuerza de la sala, unos «llevándolos en volandas, otros arrastrándolos», sin respeto al Sto. Sacramento.

Primero a quien sacaron fue al Provincial de los Agustinos Descalzos y otros religiosos. Un soldado lo desterró a la fortaleza de Sambuanga, fortaleza nueva y peradero pero donde pueden ir las personas de Manila.

El último de los religiosos que quedó con su Ilma. Fue el guardian de San Francisco y estando solo con su Ilma., entro el que hacía oficio de Secretario de la audiencia que sin leer cosa alguna, mostrando solo un papel, que tenía en la mano izquierda dijo a su Ilma. «por este papel esta usted declarado por incurso, en las penas de la provision, condenado en dos mil ducados y en las temporalidades, y dado por extraño de los reynos, y sin decir mas pidieron las llaves al Arzobispo anduvieron todos los aposentos, abriendo arcas, cajones y escritorios, hicieron inventario de todo lo que tenía, que dificultosamente llegaría a los dos mil ducados y comenzaron por la sala misma de su Ilma. a sacar, y de los aposentos fuera, a un corredor algunas cosas... y quitaron de las manos, el crucero, el guion y baculo que estaba arrimado al altar y lo llevaron con los demás bienes embargados...

Se metió a su Ilma. en una carroza, con el Alguacil mayor de la audiencia y cercado de multitud de soldados, en medio de la última calle se paro la carroza por no poder pasar por las piedras de la obra de Santa Clara, le hicieron ir a pie y sin mas compañía que la de los soldados, hasta la puerta de los almacenes, donde estaba la embarcacion, y quitandose los zapatos y sacudiendo el polvo y levantando una piedra del suelo hacia las casas y embarcada su Ilma. en una chalupa para llevarlo al navio grande, dio orden el sargento mayor al ayudante que le llevaba a cargo que no le diese de comer, ni beber al dicho arzobispo.

No se permitio que se embarcase con el persona alguna, sino un ayudante criado.

Lo llevaron siete leguas por el mar, a la Isla de Mirabeles, una isla des poblada, donde le desembarcaron y le pusieron una casita miserable de cañas y paja, teniendole continuamente cercado por soldados, sin dejarle hablar con persona alguna, ni escribir.

Fueron dos dignidades con licencia del gobernador para que pudiese recibir el arzobispo ropa y criados, ya le habian llegado algunas embarcaciones con regalos, dinero y ropa que algunas personas devotas le habian enviado,

mas el ayudante y soldados no consintieron se desembarcase cosa alguna. Antes pusieron guardas en las dichas embarcaciones y con estos socorro se repararon las necesidades del arzobispo y de los soldados, que no les envío el gobernador mas que un poco de arroz, que es el 'pan de aca'¹⁹.

El cabildo quedó vacante y el monarca nombró al obispo de Nueva Cáceres, fray Diego de Aduarte, gobernador del arzobispado. Al fin, fray Hernando Guerrero cedió en todo y fue repuesto en su cargo.

Por lo que respecta a las congregaciones religiosas, el Gobernador también tuvo con ellas sus altercados. Así, desde muy pronto se enfrentó a los franciscanos que se habían convertido en pioneros de las actividades médicas en las islas, pues administraban el resto de los Hospitales construidos en Filipinas. Corcuera obtuvo numerosas victorias parciales ya que con múltiples tretas logró despojar de la administración de los hospitales de Manila y Cavite a los franciscanos. Pero la desobediencia del Gobernador a las cédulas reales hizo que los franciscanos se volvieron como los vencedores definitivos, pues el rey Felipe IV fortalecía la exclusividad de la administración de los hospitales a los franciscanos (Sales Colín, 2005: 180).

Corcuera también protagonizó algunos graves incidentes con las monjas clarisas de Manila; pues en 1636 se empeñó en edificar en el contiguo Hospital Real una habitación que violaba gravemente la intimidad de las monjas, ya que daba al dormitorio de éstas, y además ingresó en las arcas reales, para financiar sus expediciones contra los moros, un título de préstamo de 80.000 pesos pertenecientes a las mismas monjas y que jamás devolvió (Sánchez, 1994: 378).

Con los agustinos, que por aquellos años tenían en las Filipinas una veintena de conventos y colegios²⁰, también se enfrentó por su pretensión de que el arzobispo Guerrero le consignase cierta casa y quinta que le habían cedido los padres agustinos (Viera Clavijo, 1772-1776: 279).

El cautiverio de Sebastián Hurtado de Corcuera

El 11 de agosto de 1644 tomó posesión como gobernador de Filipinas don Diego Fajardo Chacón, caballero de la Orden de Santiago. A los diecisiete días de que le entregase

¹⁹ B.N.E., *Relación sumaria del destierro del Ilmo. Señor Don Fray Hernando Guerrero, arzobispo de Manila*. Año 1636. Mss. 129341/9.

²⁰ B.N.E., *Colección de documentos referentes a la Historia Eclesiástica y Civil de América española (manuscrito)*. Recopilados por Juan Díez de la Calle, oficial segundo de la Secretaría de Nueva España. En su relación de conventos agustinos en Filipinas nos dice que había en la provincia de Filipinas de los Descalzos de nuestro Señor Agustín los conventos siguientes: «La Ciudad de Manila tiene un convento, su advocación es S. Nicolás y tiene 30 religiosos. En la dicha ciudad extramuros, un colegio a donde se dan artes y teología. Su advocación es S. Juan Bautista. Más a un cuarto de legua de la dicha ciudad, otro convento, dedicado a San Sebastián con 6 religiosos. En el lugar de Cavite, puerto de mar, un convento de San Nicolás de Tolentino con 8 religiosos. En Marivelez, a 7 leguas de Manila, un convento y doctrina de San Nicolás con 3 religiosos. En la Provincia de Zamvalez, 2 conventos. Uno en el Pueblo de Macinglo dedicado a San Nicolás; otro en el lugar de Volinas dedicado a San Andrés, de doctrina ambos. En las Islas de Pintados, principalmente en la Ciudad, un convento de la Concepción de María con 10 religiosos. En las dichas islas hay otro convento y doctrina en el pueblo de Abuecay, dedicado a San Agustín con 3 religiosos. Más en el pueblo de Calacdan, un convento de doctrina a San Guillermo con 3 religiosos. En el pueblo de Caraga, un convento de doctrina que administran los religiosos a indios. Hay un pueblo de españoles de S. M. a San Nicolás, con cuatro religiosos. En el Lugar de Tago, un Convento de doctrina a San Juan de Sahagún con 3 religiosos. En el Lugar de Butuan un Convento de doctrina dedicado a Santa María Magdalena con 3 religiosos. En la Hilaya de Butuan un convento de doctrina con 3 religiosos su advocación es San José. En el Pueblo de Vayu un convento de doctrina bajo la advocación de San Agustín, 3 religiosos. En el Pueblo de Cayán un convento de doctrina dedicado a San José con 3 religiosos. En la Provincia de Calamianes, 2 conventos de doctrina, uno en el lugar de Dagat a San Nicolás con 3 religiosos y otro en la Isla de Romblón a San Juan de Sahagún con 3 religiosos. En la Isla de Linapacan un convento de doctrina dedicado San Agustín con 3 religiosos. Junto al fuerte de Iloilo un convento de doctrina dedicado a Santa María Magdalena con 3 religiosos y en la Isla de Cuyo un convento de doctrina bajo la advocación de San Nicolás con 3 religiosos». Mss. /3048 (h 60-61 v.).

el gobierno su antecesor Hurtado de Corcuera, el nuevo gobernador ordenó arrestarle, y a los treinta días le estrechó prisión en unas cocinas que Corcuera había mandado hacer para aderezar la comida a los soldados, e inició un juicio de residencia embargándole todos los bienes. Al mismo tiempo se formularon contra Hurtado una serie de acusaciones, como la pérdida de Formosa... El juicio se prolongó durante cinco años hasta el punto de Corcuera relató que le tuvieron: «...sin darme alimentos cinco años y siete meses de navegación, hasta que llegue a la Nueva España.... Donde don Diego Fajardo no me deja defenderme».

El juicio se demoró cinco años y durante el mismo hubo algunas acusaciones de las órdenes religiosas. El Consejo Provincial dominico, sin embargo, perdonó los cargos pendientes contra Hurtado y el Consejo de Indias lo declaró inocente al revisar su causa, dándole en compensación por los perjuicios el cargo de gobernador de las Canarias.

El retorno a España: Córdoba

De vuelta a España Hurtado de Corcuera fue propuesto como corregidor de la ciudad de Córdoba.

Por tierras asturianas

Felipe IV lo nombró el 14 de junio de 1652 con el propósito de apagar las revueltas producidas en la ciudad durante el Motín del Pan. Cuando deja el cargo, en octubre de 1653, la crisis ya está resuelta al ordenar Sebastián Hurtado un mejor reparto del trigo de la ciudad y una bajada en el precio de las alcabalas²¹, lo que le enemista con los sectores más poderosos de Córdoba, que son los principales perjudicados con la nueva distribución (Centeno Yáñez, 2003: 122-145).

En Asturias fue gobernador de Armas del Principado y de las Cuatro Villas de la Costa: Santander, San Vicente de la Barquera, Castro Urdiales y Laredo. En el año 1656 fue comisionado por Felipe IV para que reconociese las fortificaciones y armamento de los puertos por temor a un ataque inglés a las costas asturianas y cántabras²².

El fin de su carrera militar: Canarias

En Canarias ejerció como Capitán General y Presidente de la Audiencia. El 4 de diciembre de 1659, llegó a Santa Cruz de Tenerife acompañado del nuevo corregidor, don Alonso Moscoso, y del obispo don fray Juan de Toledo Briceño. Desde el 14 de abril de 1660 nombró por su lugarteniente al capitán don Tomás de Nava Grimón para que en su ausencia y enfermedad gobernase todas las Islas, reservándose la Presidencia de la Audiencia. Sus últimos días los pasó en su casa de La Gorgolana.

Las últimas voluntades de don Sebastián Hurtado de Corcuera

El 7 de agosto de 1660, don Sebastián Hurtado de Corcuera otorgó ante el escribano canario don Luis Román, sus últimas voluntades; interesante documento que ofrece noticias sobre su

²¹ A.H.N.: *Consulta de la Junta de Medios de fecha 11/01/1654 sobre los inconvenientes que se ofrecen en que los corregidores administren en todas partes alcabalas y rentas reales*. Consejos, Leg. 13597.

²² B.N.E., *Noticia de la gente y puertos del Principado de Asturias, cuya defensa y seguridad encargó su Majestad a Sebastián Hurtado de Corcuera, Caballero de Orden de Alcántara, de su supremo Consejo de Guerra, año de 1656* [Manuscrito]. MSS/ 5747.

vida²³. En este testamento el escribano informa sobre el lugar de nacimiento de Hurtado de Corcuera, así como de los nombres de sus padres, a la vez que declara que es Caballero de la Orden de Alcántara, del Consejo Supremo de la Guerra, Gobernador y Capitán General de las Islas Canarias y Presidente de su Real Audiencia.

Don Sebastián Hurtado de Corcuera nunca contrajo matrimonio y tampoco tuvo descendencia alguna. En su testamento, don Sebastián estableció su deseo de que tras su muerte su cuerpo fuese amortajado con el manto de la Orden de Alcántara y sepultado en el Convento de San Agustín de La Laguna, en la Capilla de los Señores Grimón, de la que era patrón don Tomás de Nava y Grimón, su teniente de campo. Hablando de la iglesia del exconvento de San Agustín de La Laguna: «De las antiguas losas sepulcrales solo se conservan tres: la de Jorge Grimón, la de los Mazuelos y la que, bajo el arco que sostiene el coro, marca el sitio donde reposan las cenizas del General Corcuera, muerto en La Gorgolana y sepultado aquí» (Rodríguez Moure, 1933: 163) (fig. 1).



Figura 1. Antigua capilla de los Señores de Grimón (antiguo convento de San Agustín de La Laguna). Lugar donde reposan las cenizas del General Corcuera. Foto cedida por don Lorenzo Santana Rodríguez.

Pidió que el día de su entierro le acompañe todo el Clero Secular y Regular de la ciudad de La Laguna y que se dijese misas rezadas por su alma y se pagasen las limosnas acostumbradas y que al día siguiente de su muerte, cada parroquia y cada convento con sus religiosos hiciesen una misa rezada. También que en el discurso de seis meses después de su muerte, se digan tres mil misas rezadas por las ánimas del purgatorio. Cien en cada una de

²³ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife: Protocolo Notarial 3128. Quiero dar las gracias a Carlos Rodríguez Morales, Archivero del Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife por su amabilidad y facilidades obtenidas en la consulta de las Fuentes Documentales.

las dos parroquias de Los Realejos; doscientas en el Convento de San Agustín; doscientas en el de San Francisco, y el resto en las parroquias y conventos de la Isla de Tenerife. Además del funeral, demandó la celebración del novenario y cabo de año para el cual pedía que acudiese todo el Clero Secular y Regular de la ciudad y que en las parroquias y Convento de Los Realejos se haga en cada una misas rezadas.

Legó la casa de Bergüenda a su sobrino don Rodrigo Hurtado Galeote de Corcuera, marido de doña María Hurtado de Corcuera; las tierras que tenía en la villa de Bergüenda y pueblo de Bachicabo, heredadas de sus padres y abuelos, entraron todas en poder de su hermano, el Mariscal de Campo, don Íñigo Hurtado de Corcuera, y, por su muerte, en su hijo don Pedro Hurtado de Corcuera, y luego a la mujer de éste.

Don Sebastián también dejó estipulado en su testamento que un «niño Jesús de bronce dorado, una cruz de plata de más de tres cuartas de vara de alto, dos fuentes, dos aguamaniles y una fuente dorada con sobrepuestos esmaltados y escudos de oro», que había remitido de Panamá, cuando había sido Capitán General, a su hermano el Mariscal de Campo, don Íñigo Hurtado, debían destinarse a la celebración de los bautismos que aconteciesen en la familia.

La herencia incluía asimismo cuarenta y dos mil reales de plata, en poder del Capitán don Tomás de Nava y Grimón, junto con una donación que le había hecho de dos mil reales para la fundación de un colegio, siete mil reales que ya le había entregado, y en el Puerto de Santa Cruz tenía «un arca que está en el cuarto donde asistía, con setecientos cincuenta ducados cobrados de orden de Su Majestad, de los que más o menos tengo libramiento del Rey, más seis mil novecientos ducados de plata que me debían del sueldo de Asturias y otros gastos de la represalia de bienes de ingleses en estas islas».

El resto del patrimonio que tenía en su casa de Santa Cruz de Tenerife estaba integrado por una palangana; un jarro de plata grande; un tarro con tapadera; un plato grande; dos pares de vinagreras; dos platillos pequeños de plata; un cáliz con su patena dorada; dos hostias de plata; ocho vasos pequeños de plata y cuatro escudillas de plata.

El testamento de don Sebastián Hurtado de Corcuera iba acompañado de un «poder notarial», en el cual otorgaba poderes a don Tomás de Nava Grimón detallándole como debía de actuar con sus bienes. En primer lugar, nombró heredero al Colegio de Infantes Expósitos de la Villa de Bergüenda. Le daba facultad para que pagase las cuentas que tuviese pendientes y vendiese todos los bienes que tenía libres. También que diese la cantidad que considerase oportuna a sus criados, prestando especial atención a su criada doña Catalina de San José.

Nombró por albaceas a don Pedro Domínguez, de la Real Audiencia de Canarias. A don Tomás de Nava Grimón, a don Diego de Alvarado Bracamonte.

En resumen, el apoyo y reconocimiento a Sebastián Hurtado de Corcuera promovió que fuese nombrado caballero de una orden militar y que a largo de los años de su vida desempeñase importantes cargos durante el reinado de Felipe IV.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1.- CÓRDOBA. CONSULTA DE LA JUNTA DE MEDIOS DE FECHA 11/01/1654 SOBRE LOS INCONVENIENTES QUE SE OFRECEN EN QUE LOS CORREGIDORES ADMINISTREN EN TODAS PARTES ALCABALAS Y RENTAS REALES.

Archivo Histórico Nacional. Consejos, leg. 13.597

En virtud de orden de VM se ha visto en la Junta de Medios que se tiene en la posada del presidente del Consejo la consulta inclusa del de Hacienda sobre que las administraciones de alcabalas y demás rentas reales que se administran por aquel Consejo no se encarguen a los corregidores como VM lo tiene mandado y en particular al de la ciudad de Córdoba, por haber bajado considerablemente el valor de las alcabalas en el tiempo que las ha tenido a su cargo don Sebastián Hurtado de Corcuera que acaba de ser corregidor en ella y habiendo discurrido la junta sobre este punto, ha parecido que regularmente son los corregidores los ministros más a propósito para estas ocasiones, así por la mayor autoridad que en ellos reside, como por la especulación y cuidado con que se proponen y consultan para ser elegidos por VM y quando en alguno suceda que con la experiencia se reconozca que no pone en estas rentas el cobro conveniente, se podrá entonces consultándolo a VM, cometer a otra persona, sin que por esto se deba hacer regla general para excluir destas administraciones a los corregidores, pues lo que se dice del de Córdoba del menos valor que en su tiempo han tenido las alcabalas ha podido consistir sin culpa suya en los accidentes notorios que han sucedido en aquella ciudad de hambre, peste y levantamiento del pueblo y el corregidor que está ahora nombrado para Córdoba es don Francisco Enríquez, de quien se tiene mucha satisfacción y en particular de su inteligencia y práctica destas administraciones y por ser lugar de tantas personas poderosas ningún administrador particular podrá dar cobro dellas mejor que el corregidor, en quien reside la mayor jurisdicción, siendo persona de satisfacción y así es de parecer esta Junta que VM puede servirse de responder a la consulta que no se haga novedad en esta materia por ahora.

2.- TESTAMENTO Y PODER DE DON SEBASTIÁN HURTADO DE CORCUERA.

Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Protocolo Notarial 3128. Año 1660. Fols. 274-278.

F. 274 v.

En el nombre de Dios todopoderoso y de la virgen Maria su bendita madre y de los Bien a Benturados mis S^{des} San Benito y San Bernardo, el Patriarca San Joseph y el San Joachin y la Sancta Ana mis abogados y de todos los sanctos y sanctas de la corte de el cielo. Amen sepan quantos esta carta de testam^{to} vienen como nos Don Sebastian Hurtado de Corquera, Cavallero de avito de alcantara deel concejo Supremo de la guerra Governador t Capⁿ General de estas yslas de Canaria y Presidente de la Real aud^a de ellas. Hijo lex^o de los Señores Pedro Hurtado de Corquera y Doña Maria Hurtado de Corquera vs de la villa de Verguenda una de las provincias de Viscaya, entando enfermo deel cuerpo sano de la voluntad en mi memoria juizo y entendim^{to} natural tal qual Dios nuestro S. fue servido darme creyendo como bien y verdaderam^{te} creo en el misterio de la Santissima Trinidad P^{de} hijo y yspitusanto tres personas y un solo Dios verdadero y en todo aquello que tiene cree y confiessa la sancta m^d iglesia de Roma y fiel cristiano de la tener y creer y temiendome de la muerte quees cosa natural y deseando poner mi anima en carrera de salvación por no saver quando saldre de esta triste vida otrogo y conosco que hago y ordeno mi testam^{to} y ultima voluntad en la forma sig^{te}.

Primeramen^{te} encomiendo mi anima a dios nuestro S^r que la crio y redimió por Suprema sangre

F. 274 r.

y el cuerpo mando a la tierra dedo fue formado que a ella sea reducido.

Yten quiero y pido quesí fallecim^{to} de mi acoteciese en esta isla de Then^e sea mi cuerpo sepultado en el Conv^{do} de San Augⁿ de la ciudad de la laguna en la capilla de los senores Grimones de quees patrono Don Thomas de nava y Grimon mi Theniente de p^{te} en la parte y lugar donde seme señalare.

Yten quiero que el dia de mi entierro y horas seme colgan los tres oficios acostumbrados con asistencia y missas de todo el Clero Secular y Regular de la ciudad.

Yten quiero y mando que despues deel dia de las honrras consecutivam^{te} cada parrochia de la dha ciudad con su clereciay cada convento de ella con sus relixiosos vayan por días a dho convento do me mando enterrar y hagan cada uno su oficio con todas las missas resadas q hubiere y se paguen mi mrcd y su limosna y se ponga hacer a necces^a.

Yten que despues de los oficios consecutivam^{te} por los relixiosos de dho conv^{to} de San Augⁿ quiero que por espacio de nueve días se me digaen dho Conv^{to} unos oficios con sus vugilias y lo acostumbrado y con las missas resadas deel Conv^{to} poniendose las ceras y lo demás neccesa^o por mis alvaceas paguese de mis serv.

F. 275 v.

Yten quiero y mando que ademas de las missas arriva mencionadas se me digan en el discurso de seis meses despues de mi fallecimient^o tres mil missas resadas por las animas que estan en penas de purgatorio de las quales se digan por los clérigos de las dos parrochias de los Realejos ciento en cada una y en los dos conventos de San Augⁿ y San Fran^{co} doscientas en cada uno. Y las demas cumplim^{to} a dichas tres mil las repartan mis alvaceas en todas las parrochias y conventos de la isla sigun les pareciere y se pague de mis bienes su limosna.

Yten quiero que al fin deel año se haga mi cavodeano en dho Conv^{to} con asistencia de todo el clero Secular y Regular de la dha ciudad con su oficio y todas las missas resadas que hubiere y asistencia de todos y ademas de lo dho por los relixiosos de dho conv^{to} de San Augⁿ se me diga otro novenario de oficios y todas las missas resadas que tubiere dho Conv^{to} esto al fin de dho año.

Yten quiero y mando que la ofrenda que se a de dar al dho Conv^{to} de San Augⁿ quede y la deyo desde luego a la disposicion de mis alvaceas.

Yten quiero que en las dos parrochias y dos conv^{tos} de los Realejos se me haga en cada parte un oficio con las missas resadas que subieren esto el dia de mi fallecim^{to} o del siguiente e por demas de las missas que en dhas parrochias y Conv^{tos} deyo repartidas paguese de mi serv.

Yten quiero ser enterrado con el manto de

F. 275 r.

Mi relixion de la orden de alcantara

Yten m^{do} a la trinidad Redincion de cautivos casa sancta de Jerusalem y demas mandas forzosas a cada una dos pessos de limosna paguese de mi serv.

Yten quiero se vistan doze pobres los mas necesitados aelecion y disposicion de mis alvaceas y me acompanen con hachas el dia de mi entierro.

Yten declaro soy dueño y sr lex^o de la casa antigua y solar de la villa de verguenda cuias armas deel apellido de Corquera estan en tres que tiene la dha cassa en la puerta principal en que ha subcedido por muerte deel capⁿ Don P^{dr} Hurtado de Corquera mi sobrino, hijo de mi hermano mayor Don P^{dr} Hurtado de Corquera por no haver dejado descendencia alguna q sea y pertenece dho señorío y passa a Don Rodrigo Hurtado Galeote de Corquera descendiente de la misma cassa mi sobrino y m^{rdo} de doña Maria Hurtado de Corquera.

Yten ademas de lo dho tengo por mis d^{rs} la accion y dho q me toca sacar en unas tierras sembradias y otras cossas que por lex^o de mis padres y abuelos me pertenecen en los bienes libres que dejaron en la dha villa de Veguenda y pueblo de Vachicabo. Los quales todos entraran en poder de mi hermano el Ms^c de Campo Don Iñigo Hurtado de Corquera y por su muerte en su hijo Don P^{dr} Hurtado de Corquera y mi sobrino por falta de el qual entraron en su muger

F. 276 v.

Yten declaro q vibo el dho Ms^e de Campo Don Iñigo Hurtado de Corquera mi hermano le remiti de Panama exerciendo yo allí el oficio de capⁿ g^r un niño Jesus de bronce dorado. Una crus de plata de mas de tres quartas de vara de alto y dos fuentes y un aguamanid o dos aguasmanis y una fuente dorada con sobrepuestos esmaltados y escudos de oro para que en los bautismos quese ofreciesen de su cassa se pusiesen y de no haver sucession se me guardasen para ponerle en un aparador deel sanctissimo Sacram^{to} en la dha villa de Veguenda y porque la sucesion de mi hermano a faltado mando se ponga un aparador en servicio del sanctissimo Sacram^{to} en svico lexio de infantes expósitos que por mi orden falta y estando en dha villa a el qual dho Colexio sea agregado casazienda que quedo por la muerte deel capⁿ g^r Don Ju^a Fran^{co} Hurtado de Corquera mi sobrino.

Yten declaro queen esta isla tengo en poder deel Capⁿ Don Thomas de Nava Grimon mi theso^r quarenta y ocho mil Reales de plata = y doze mil Reales mas que Don Thomas dono p la fundación deel dho colexio = y assimesmo siete mil y ~~quinientos~~ Reales que en otra ocasión le entregue = y en el puerto de S^{ta} Crus en una arca que esta en el quarto donde asistia tengo setecientos y sinquenta ducados cobrados de orden de Su Mag^d de los que a lo mas o menos y tengo libram^{to} deel Rey mas de sete milly novecientos ducados de plata que se me devian deel sueldo de Asturias y otros gastos por cobrar de lo procedido

F. 276 r.

de la Represalia de bienes ingleses en estas yslas por cuia quenta e de haver lo que esta en dha arca y lo demas sea de cobrar de los de dha represalia que mando se cobre con efecto.

Yten tengo por mis bins una palangana y un jarro de plata grande y otro jarro con tapadera y un plato grande dos pares de vinageras dos platillos pequenos de plata todo lo dho y un caliz con su patena sobredorada y dos ostearias de plata todo lo qual deyo en mi casa de Sancta Crus y siete vasos pequenos de plata digo ocho = mas quatro escudillas de plata =

Yten declaro tengo por mi el salario que se me deviere y constara por mis rezivos ~~que parece ftar pagado basta.~~

Estando en este estado este testam^{to} su Sr^{ia} dixo hiciesse un poder p servirle a Don Thomas de Nava Grimon su Thent^e

Y lo firmo en La Gorbora de Thenf a dy siete ago^{to} de mille s^{isc} sesenta

Escribano el Lic^{do} Don Luis Roman Reg. de esta ysla el Lic^{do} Don Bentura Perez Don Xpo Valdealbarado Don Ger^{mo} de Talanco y Don Balthasar Vergara todos los quales = que parece estar pagado.

(rúbricas)

F. 277 v.

Visto con los de mas contenidos en el instrumento deatras y lo firmo

Yo Lorenzo Velazquez s^{no} de num^{ro} de la isla de Thenf fui presen^{te} a lo que se contiene en el testam^{to} empessado por persona Don Sebastian Hurtado de Corquera el cual lo mando lo fenesca Don Thomas de Nava Grimon su Then segun doy para ello de todo lo qual doy fe.

(rúbricas)

F. 278 v.

Sepant quantos esta carta viren como nos sscr^{via} el S^r Don Sebastian Hurtado de Corquera Cavallero del avito de alcantara deel consejo supremo de la guerra Governador general de estas yslas de Canarias y presidente de la Real aud^a de ellas y S^r de la cassa de la villa de Verguenda en una de las provincias de Vizcaya digo que por quan estoy gravado de enfermedad por cuia caussa un testam^{to} que empesse por ante el escrib^{no} no pudo acabarlo, doy poder y facultad en forma la que es por poder a Don Thomas de Nava Grimon mi Theniente para que lacave ynstituyendo por heredero como desde luego ynstituyo al colexio de infantes expósitos que por mi orden se fundo en dha villa de Verguenda y le doy facultad para que ajuste por mis papeles las quantas q hubiere pendientes y mande vender todos los bienes libres q tengo muchos y litera y pueda del procedido dar de mis bienes dar a mis criados la cantidad y cantidades que le parezca y en particular tenga attencion con lo que me a servido Doña Cattalina de San Joseph; pagando lo que yo deviera y cobrando lo q se me devia l q en particular lo que de ser le devo ant t^o y nombro por mis alvaceas al S^r Don Domingo y

F. 278 r.

de la Real aud^a de Can^a y Don Thomas de Nava Grimon y Don Diego Dealvarado Bracamonte y a qualquiera dellos a los quales les doy el poder que puedo y revoco qualesquier testam^{to} que antes de este ya di por escrito o en dha man^o como quiera valga lo que tengo dispuesto en dho testam^{to} y lo que ya pusiere el dho Don Thomas de Nava por mi ultima y prosimera voluntad que se ff.

En La Gorbora de Thenf a siete ago^{to} de mille s^{isc} sesenta y el otorg^{te} que yo el no doy fe conosco firmo Don Luis Roman Reg. de esta ysla el Lic^{do} Don Bentura Perez presvitero: Don Geronimo de Talanco y Don Balthasar Vergara y Don Don Xpo Valdealbarado 18² de estas por la misma pagan.

(rúbricas)

Bibliografía

ALCÁZAR DE, J. (1895): *Historia de los dominios españoles en Oceanía: Filipinas*, Fondo Antiguo. Biblioteca Nacional de España. Ed. Kessinger Publishing. Manila.

CENTENO YÁÑEZ, J. (2003): *Sociología política de una élite de poder. La evolución de los jurados de Córdoba en la época moderna*, Tesis Doctoral, Universidad de Córdoba. Córdoba.

CORVISIER, A (1995): *La guerre. Essais historiques*. Ed. Presses Universitaires de France. Paris.

DÍAZ, C. (1890): *Conquista de las Islas Filipinas*, Segunda Parte. Libro II. Ed. Valladolid. Valladolid.

DÍAZ-TRECHUELO SPÍNOLA, L. (1984): «Fortificaciones en las Islas Filipinas (1565-1800)». *Puertos y fortificaciones de América Latina. Actas del Seminario*. Ed. CEDEX. Madrid. (261-280).

DÍAZ-TRECHUELO, L. (2002) «Legislación Municipal para Filipinas en los siglos XVI y XVII. Análisis de un cedulaario de Manila». *Derecho Administración Pública en las Indias Hispánicas*. Vol. 1. (Coordinador, Barrios, F.) Ed. Universidad de Castilla La Mancha. (461-479).

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1991): *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna*, Ed. Universidad de Granada. Granada.

O'CALLAGHAN, J. (1996): «Las definiciones de la Orden de Calatrava, 1383-1418». *La España Medieval*, n.º 19, (99-124) Ed. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. Madrid.

RODRÍGUEZ MOURE, J. (1933): *Guía Histórica de La Laguna*. Ed. Artemisa Ediciones. Tenerife.

SALES COLÍN, O. (2005): «Las actividades médicas en las Filipinas durante la primera mitad del siglo XVII». *Perspectivas Latinoamericanas*, número, 2, (167-186).

SÁNCHEZ, C. (1994): «La orden de Santa Clara en Filipinas y China». *Verdad y Vida*, 52. Ed. Franciscanos Españoles, O.F.M. (370-400).

SASTRE SANTOS, E. (1982): *La Orden de Santiago y su Regla*, Editorial de la Universidad Complutense. Madrid.

VIERA y CLAVIJO, J. de (1772-1776): *Noticias de la historia general de las Islas de Canaria*, Fondo Antiguo. Biblioteca Nacional de España. Ed. Cupsa Editorial. Madrid.

Fuentes documentales

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: *Memorial de D. Sevastián Hurtado de Corcuera, hablando de sus servicios en el Perú y Filipinas. Manuscrito R. 37-346. H-A 10999 2.*

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: OM-CABALLEROS_ALCANTARA, EXP.739 y OM-EXPEDIENTILLOS, N.13400

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS: *Provisión para la presidencia de Panamá, Panamá, 2. N. 15, 6-2-1632.*

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS: Panamá, 19, R. 1, N. 3.

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS: Panamá, 19, R. 1, N. 4.

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS: Panamá, 19, R. 1, N. 8.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: *Relación sumaria del destierro del Ilmo. Señor Don Fray Hernando Guerrero, arzobispo de Manila. Año 1636. Mss. 129341 /9.*

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: *Colección de documentos referentes a la Historia Eclesiástica y Civil de América española (manuscrito). Recopilados por Juan Díez de la Calle, oficial segundo de la Secretaría de Nueva España. Mss. /3048 (h 60-61 v.).*

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: *Consulta de la Junta de Medios de fecha 11/01/1654 sobre los inconvenientes que se ofrecen en que los corregidores administren en todas partes alcabalas y rentas reales. Consejos, Leg. 13597.*

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: *Noticia de la gente y puertos del Principado de Asturias, cuya defensa y seguridad encargó su Majestad a Sebastián Hurtado de Corcuera, Caballero de Orden de Alcántara, de su supremo Consejo de Guerra, año de 1656 [Manuscrito]. MSS/ 5747.*

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE: Protocolo Notarial 3128.

La labor de patronazgo de Miguel Francisco de Gambarte en Navarra

The labour of patronage of Miguel Francisco de Gambarte in Navarra

José María Sánchez

Rafael Macías

Universidad de Sevilla

Resumen: Miguel Francisco de Gambarte fue un navarro establecido en el Virreinato de Nueva España hacia mediados del siglo xviii. Siguiendo la práctica que fue habitual entre los indianos que lograron triunfar en América, remitió a su tierra natal distintos legados de plata labrada y pinturas. Este artículo sintetiza su labor de patronazgo artístico a través de nueva documentación procedente del Archivo General de Indias.

Palabras clave: indiano, patronazgo artístico, plata labrada, comercio indiano.

Abstract: Miguel Francisco de Gambarte was born in Navarre but took up residence in the Viceroyalty of New Spain in the mid-18th century. Following a common practice among the «Indianos» who managed to succeed in America, he sent several legacies of carved silverwork and paintings back to his homeland. This article summarises his work of artistic patronage through new documentation from the Archivo General de Indias.

Keywords: «indiano», artistic patronage, carved silverwork, West Indies trade.

I. Apuntes biográficos

Desde mediados del siglo xvii el apellido Gambarte aparece vinculado con América¹ no obstante, las primeras noticias sobre Miguel Francisco de Gambarte datan de la primera mitad del siglo xviii.

Al parecer, era natural de la localidad Navarra de Puente la Reina, hijo de Jerónimo Gambarte y de Teresa de Erro². Desconocemos el año exacto de su nacimiento, pero debió producirse en las primeras décadas del siglo xviii.

En 1758 ya se encuentra en México gozando de cierto prestigio social, pues este año ostenta el cargo de prefecto de la hermandad de Nuestra Señora de Guadalupe, apareciendo su firma en un ejemplar de las *Nuevas Constituciones y Reglas* de esta Hermandad que se conserva en el Archivo Histórico Nacional³. Posteriormente, en 1773 aparece como administrador del Hospital de Mujeres Dementes de México⁴.

También sabemos que, al menos, tuvo una hermana, Isidra Gambarte, que vivió en Puente la Reina, y que casó con Juan de Osés. De este matrimonio nacerían dos hijos: Martín, que pronto pasaría a México reclamado por su tío para que le ayudase en sus negocios, y Pedro José, que seguiría la carrera eclesiástica y que, años después, sería nombrado capellán perpetuo de una capellanía de misas que don Miguel instituyó en la parroquia de San Pedro de Puente la Reina.

Como ocurrió con muchos otros navarros emigrados a Indias, Miguel Francisco Gambarte, una vez consolidada su situación en ultramar, remitió varias mandas de obras de arte –en concreto plata labrada y pinturas– a distintas instituciones religiosas peninsulares, que, en parte, aún se conservan⁵.

II. Entre la ostentación y la devoción: los legados a Puente la Reina

Su labor de patronazgo se inició en el año 1750 cuando, en el navío Nuestra Señora de Begoña, alias El Vencedor –su maestre Gaspar Díaz Covián– remitió a España: «...dos cajones, marcados y numerados como al margen, que contienen: el uno, diferentes piezas de plata

¹ El primer miembro de la familia presente en el Nuevo Mundo fue Miguel de Gambarte, natural de Pamplona, hijo de Bautista de Gambarte y de Francisca de San Juan, que pasó a Tierra Firme como cargador en el año 1667 (Archivo General de Indias [en adelante AGI], Contratación, 5540A, L1, Fol.44v.). En 1701 consta como vecino de la villa imperial de Potosí donde desarrolla actividades comerciales y goza de una buena posición económica; así se deduce de la petición que le hicieron los navarros de la congregación madrileña de San Fermín de ayuda económica para las obras de la capilla del Santo, al mismo tiempo que lo hacía el Ayuntamiento de Pamplona para que contribuyese a la erección de la capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo (Sagües Azcona, P.: *La real congregación...* Pág. 98; Caro Baroja, J.: *La hora Navarra...* Págs. 433; y Molins Mugueta, J.L.: *La capilla de San Fermín...* Pág.135). Como ocurrió frecuentemente con otros indios, debió reclamar la presencia de su hermano Pedro de Gambarte para que le ayudara en sus negocios, quien también cruzó el Atlántico en 1672 con destino a Tierra Firme (A.G.I. Contratación, 5438, N.116).

² Así consta en el expediente de la fundación de una capellanía que mandó instituir en la capilla de la Virgen de la Nieves de la iglesia de San Pedro de Puente la Reina (Archivo Diocesano de Pamplona. Caja 1666. N.º 5. Fol. s/n.)

³ Archivo Histórico Nacional. Diversos-Colecciones, 28, N.20.

⁴ Solicita se le entreguen las alhajas de dicho Hospital que se encontraban en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús cuando se embargaron sus bienes (Pezzat Arzave, 2006: pp. 85).

⁵ Algunas de las piezas fueron identificadas por primera vez en *El Catálogo Monumental de Navarra*, II*, Merindad de Estella, publicado en 1982; posteriormente, su labor de patronazgo fue ampliada con nuevos datos procedentes del Archivo General de Navarra y del Diocesano de Pamplona recogidos por Pedro Luis Echeverría Goñi en su estudio «Mecenazgo y legados artísticos de indios en Navarra» presentado en el *II Congreso General de Historia de Navarra* en el año 1991; un último trabajo de síntesis es el de María del Carmen Heredia Moreno y otros titulado *Arte Hispanoamericano en Navarra*, editado por el Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura en el año 1992.

labrada quintada con peso de doscientos dieciocho marcos, una y media onzas; y el otro con lienzos de pintura y un mil pesos en plata doble», actuando como cargador José Álvarez Campana⁶.

El navío arribó al puerto de Cádiz el 16 de diciembre de 1750, siendo recogido el envío por Juan Martín de Vergara quien, el 2 de enero de 1751, tras pagar los gastos correspondientes -impuestos reales, travesía y seguros-, inició los trámites burocráticos para asegurar su entrega según los dictámenes del comitente.

Respecto al primer cajón, la partida de registro –poco explícita– sólo indicaba que contenía «plata labrada» con peso de doscientos dieciocho marcos, una y media onzas, es decir, unos 50,5 kilogramos, sin hacer ninguna relación o descripción de los objetos que portaba; no obstante, sí podemos deducir, al menos, que eran objetos de carácter litúrgico remitidos como dádiva a alguna institución religiosa pues, en la papeleta de entrega, se advertía que «no contribuyó al consulado ni sus agregados por pertenecer a obra pía», gracia que solía conceder el rey a aquellos envíos que eran destinados al culto divino. Respecto al segundo cajón, se dice solamente que contenía lienzos de pintura⁷ y los citados 1.000 pesos en plata doble. Tampoco se concretó en dicha papeleta el lugar de destino de ambos cajones, empleándose, en el momento de su retirada de los almacenes reales la expresión genérica: «para cualquier parte de España».

Hoy sabemos con certeza que el lugar de destino de este legado fue la localidad Navarra de Puente la Reina, lugar de nacimiento de su remitente, y más concretamente para la iglesia parroquial de San Pedro, siendo la persona que lo recibió su vicario José Arruazu⁸.

Los 1.000 pesos de plata doble venían destinados para la construcción en dicha iglesia de una capilla dedicada a la Virgen de las Nieves, mientras las restantes mercancías del registro -los 50,5 kilos de plata labrada y los lienzos de pintura que los acompañaban- posiblemente formaran parte de su ajuar litúrgico, en relación con el compromiso de Gambarte de dotar al nuevo ámbito religioso de todo lo necesario para el culto.

La capilla, que comenzó a construirse en julio de 1751, fue erigida en el primer tramo del lado de la Epístola del citado templo, estando comunicada con la nave central mediante un arco cerrado con reja. Originalmente, tuvo planta cuadrada, con un ábside semicircular en el muro sur destinado a acoger un retablo para la imagen de la titular. Su alzado se resolvió mediante sencillos muros lisos articulados en las esquinas con pilastras dóricas rematadas mediante un friso del mismo orden con volada cornisa. Como cubierta se dispuso una media naranja sobre pechinas con linterna, haciéndolo el ábside con bóveda de horno. Finalmente, para dar luz al recinto, la capilla tuvo tres ventanas «la una al lado que mira a la torre, la otra sobre la pared de la sacristía y la tercera en el cerramiento del retablo, en la altura que ha de estar Nuestra Señora...» todas formadas por arcos rebajados con rosca de ladrillo (fig. 1).

Las trazas y condiciones por las que se rigió su construcción aparecen firmadas por el maestro de obras Vicente de Arizu, vecino de la ciudad de Tafalla, con quien finalmente se contrataron las obras por la cantidad de 1.000 pesos, los mismos que aparecen consignados en el registro (Echeverría Goñi, 1991: 171).

⁶ A.G.I. Contratación, 2028. Partida n.º 26. Fol. 34 r/v.

⁷ Entre otros, una imagen de la Virgen de Guadalupe, según testimonió del tasador de la Casa de la Contratación al reconocer el contenido del cajón.

⁸ No era la primera vez que esta parroquia era objeto de la generosidad de un indiano. En 1694, el sargento mayor don José de Jáuregui le remitió desde el Perú en el navío Nuestra Señora de la Mar y San Francisco de Paula «...una custodia, un incensario, naveta y depósito para el santísimo Sacramento»; objetos que nunca llegaron a su destino por el naufragio del barco durante la travesía (A.G.I. Escribanía de Cámara de Justicia, 1046B).

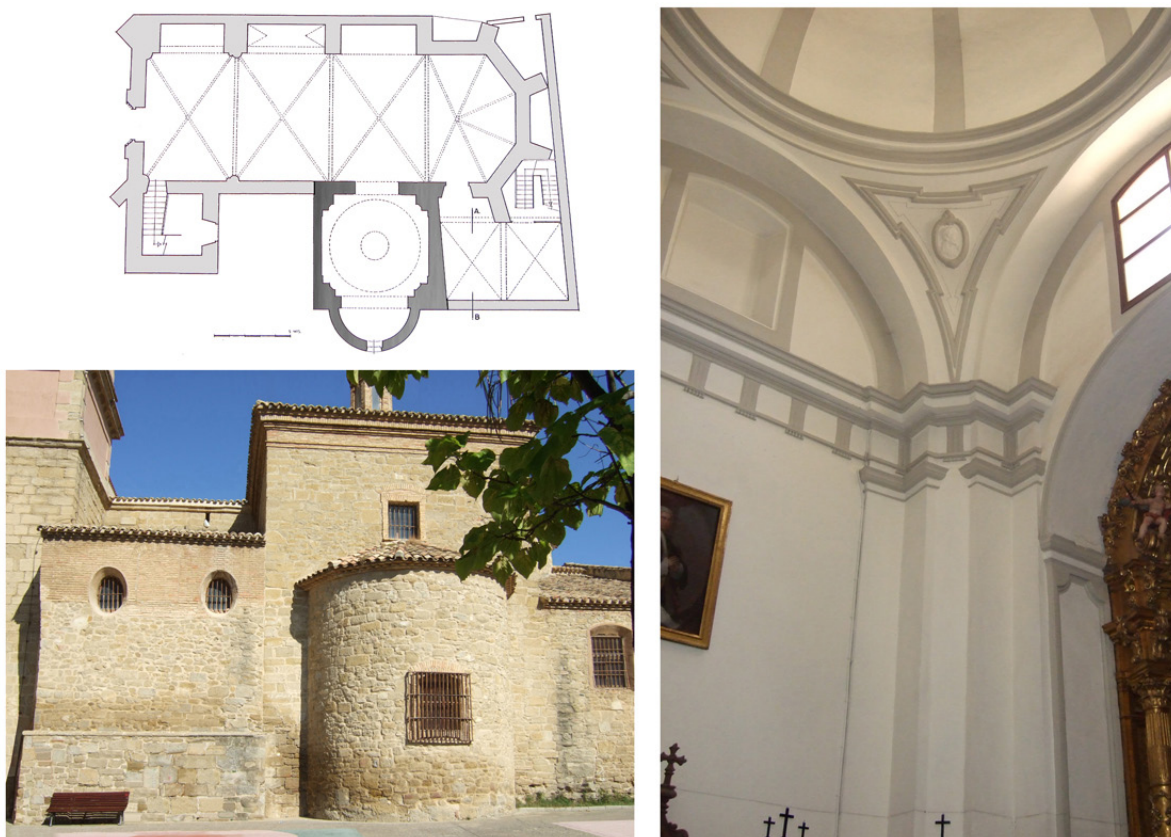


Figura 1. Planta y detalles del exterior e interior de la capilla de la Virgen de las Nieves. Vicente de Arizu, 1751-52.

Terminado el proceso constructivo, el 12 de junio de 1752, el tracista fray Pascual Gálvez y el alarife Manuel de Oloriz, vecino de la ciudad de Pamplona, pasaron a reconocer las obras de la capilla «de la madre de Dios de las Nieves que está en dicha parroquial y se ha hecho y fabricado de nueva fábrica.... a instancias de don Miguel Francisco Gambarte, residente en Indias, con dinero remitido por éste para dicha fábrica...». Éstos la encontraron hecha con toda perfección, «conforme arte», y con arreglo a las trazas y condiciones establecidas, aunque advirtieron la presencia de dos rejas que se habían añadido para mayor seguridad del recinto y cierta profusión en los adornos interiores al «...haberse excedido dicho Arizu en hermosearla en más de lo que era su obligación». Así, pues, dieron por terminada la obra, otorgando el alarife carta de pago por el montante acordado.

Tras su inauguración con una «solemne misa» a la que asistieron los cabildos civil y eclesiástico de la población, patronos perpetuos del templo, se acordó en reconocimiento y acción de gracias «a tan piadoso bienhechor», que se dispusiera en dicha capilla una sepultura para el citado Gambarte y sus sucesores -complaciendo el deseo manifestado por el indiano en un memorial que había acompañado al dinero-, acordando que, «en cuando se pueda se le señale sitio para dicha sepultura en la mencionada capilla, sin perjuicio y sin que pueda por ello atribuirse derecho de patronato, preferencia, propiedad ni singularidad alguna...».

Concluidos los fastos, el 6 de marzo de 1753, el vicario José Arruazu, en presencia del escribano de la villa, reunió en la sacristía del citado templo a los señores «vicarios, beneficiados, alcaldes y regimiento de dicha villa», para efecto de la entrega de las alhajas y pinturas que habían recibido en los dichos dos cajones, describiéndose en este momento su contenido:

- «—Primeramente, un cáliz con su patena y cucharilla de plata sobredorada, que pesaron 2 libras y 6 onzas.
- Más, un copón con su hijuela y cruz sobre él de plata sobredorada, que pesaron 4 libras y 4 onzas.
- Más, un platillo con sus vinajeras y campanilla de plata labrada y sobredorada, que pesaron 2 libras y 8,5 onzas.
- Más, una naveta para el incienso, con su cuchara asidida [sic] en una cadenilla, todo de plata, que pesaron 1 libra y 9,5 onzas.
- Más, un incensario de plata que pesó 2 libras y 3,5 onzas.
- Más, un relicario de plata con diferentes reliquias y la estampa de san Miguel, que pesó 1 libra y 3,5 onzas, y es con su pie a modo de cáliz y remate de rayos y cruz, todo de plata, a excepción de las reliquias y la estampa que incluye y auténtica que estaba dentro, con la que se pesó.
- Más, una lámpara de plata con veinticuatro arbotantes, que pesó 2 arrobas y 29 libras, inclusas las barras de hierro, chapas de cobre y plateado.
- Más, una custodia de plata dorada y que toda ella pesa 21 libras y 6,5 onzas
- Además de un retrato del mismo Gambarte bienhechor.
- más un lienzo en que se halla esculpida o pintada la Santísima Trinidad y San Ignacio y San Francisco Javier hecho a devoción del mismo Gambarte...

Declarando ser para uso, culto y ornato de la dicha imagen de nuestra Señora de las Nieves en su dicha nueva capilla de la iglesia de San Pedro...»⁹.

Una vez reconocidas las alhajas, todos los allí presentes tuvieron por conveniente que aún no quedasen depositadas en la capilla, por no reunir el recinto las medidas de seguridad apropiadas, ni existir un sitio adecuado para su colocación; por ello, quedaron guardadas en la casa de Pedro Berredo varias semanas más hasta su entrega definitiva al sacristán de la iglesia Roque Goicoa.

Entre tanto, Miguel Francisco Gambarte, en relación a su compromiso de dotar a la capilla de todo su ajuar litúrgico, remitió a comienzos de 1753 al factor gaditano Juan Martín de Vergara otros 200 pesos fuertes para que los aplicase «en construir retablo» para colocar en él a la Virgen de las Nieves, especificando además, respecto a su programa iconográfico, que sobre ella se dispusiese el cuadro de la Santísima Trinidad y, como remate del conjunto, al arcángel san Miguel, posiblemente en alusión a su patronazgo¹⁰.

Inmediatamente, comenzó la realización del retablo a cargo del escultor Tomás Martínez Puelles quien dispuso un esquema básico constituido por banco, un cuerpo de tres calles separadas por columnas corintias de fustes retallados con rocallas y cascarón de remate (Echeverría Goñi, 1991: 175) (fig. 2).

⁹ Archivo del Arzobispado de Pamplona-Tudela. Caja 2557. N.º 23. Fol. s/n. Las piezas de plata descritas suman un total de 52 kilos, 710 gramos, existiendo, pues, una diferencia de 2 kilos y 200 gramos aproximadamente con la cantidad reseñada en el registro de entrega, según la comprobación hecha por el fiel contraste de la Casa de la Contratación de Cádiz. Sin duda, este exceso de peso se debe a las barras de hierro y a ciertas chapas de cobre que incluía la lámpara, cuyo peso fue descontado en Cádiz al no tener repercusión fiscal.

¹⁰ «...Me alegró se hallasen ya en Pamplona a disposición de V.M. los 200 pesos que ordené a don Juan Martín de Vergara en los navío que arribaron a Cádiz por enero de este año los aplicaría a construir retablo para colocar en él a Nuestra Madre y Señora de las Nieves en el primer cuerpo, en el segundo el cuadro de la Santísima Trinidad, rematando con el arcángel San Miguel, según mi orden, teniendo hecho el nicho para la custodia y demás alhajas, cuya capilla quedaba ya erigida a satisfacción de peritos, aunque según me dicen nada sobresaliente pero vale que yo habré cumplido según mi promesa...» (Archivo del Arzobispado de Pamplona-Tudela. Caja 2557. Año 1753. Fol. s/n.)



Figura 2. Retablo de la Virgen de la Nieves. Tomás Martínez Puelles. Año 1754. Detalle del lienzo de la Santísima Trinidad vinculado con el estilo del pintor mexicano Miguel Cabrera.

Siguiendo las órdenes del comitente, su calle central estuvo presidida por el camarín, con embocadura oval, para la Virgen de las Nieves, sobre el que se colocó el lienzo con el pasaje de «La aparición de la Trinidad a San Ignacio de Loyola y a San Francisco Javier» que aparece descrito en el envío y, en el remate, una pequeña imagen de San Miguel¹¹.

El cuadro, que viene vinculándose con la producción del pintor novohispano Miguel Cabrera, representa a la Santísima Trinidad de forma antropomorfa, como Tres Personas iguales –Dios Padre, en el centro, con túnica blanca, Dios Hijo, en el lado izquierdo, con túnica azul y la cruz como atributo personal y Dios Espíritu Santo, a la derecha, con túnica carmín y sobre el pecho la paloma–, iconografía heterodoxa que fue desaconsejada por bula de Benedicto XIV de 1745. En su base incluye la leyenda: A DEVOCIÓN/ DE D[ON] MIGUEL FRANCISCO GAMBARTE/ HIJO DE ESTA VILLA.

Finalmente, también se colocó en la capilla un retrato del comitente, Miguel Francisco de Gambarte, donde se le representa en posición de tres cuartos, con las manos unidas y en actitud de oración sobre un fondo de paisaje abierto tras una columna con cortina. Viste rica indumentaria del siglo XVIII compuesta por una casaca de terciopelo con ribetes de oro, camisa con cuello de encajes y puños plisados. En la base incluye una cartela con la inscripción: A DEVOCIÓN DE/ D[ON] MIGUEL FRAN[CIS]CO DE GAMBARTE, HI/JO DE ESTA VILLA, A CUYA DEVOCIÓN SE HIZO ES/TA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES CON/ TODO EL DEMÁS ADORNO QUE TIENE/ PIDE SE LE ENCOMI/ENDE A LA S[SANTÍSI]MA TRINIDAD (fig. 3).

¹¹ En las calles laterales se dispusieron dos hornacinas de medio punto que, en la actualidad, contienen dos esculturas de un obispo y un Santo Papa del siglo XVI trasladadas, sin duda, de otro lugar del templo.



Figura 3. Retrato de Miguel Francisco de Gambarte, capilla de la Virgen de las Nieves, parroquia de San Pedro de Puente la Reina.

Totalmente finalizada la capilla y con todo su ajuar litúrgico, Miguel Francisco de Gambarte, el 22 de junio de 1757 ante Juan Manuel Hidalgo, notario de la ciudad de México,

instituyó en ella una capellanía de misas dotada con 2.000 pesos, nombrando como primer capellán a su sobrino Pedro José de Osés quien tendría obligación de decir doce misas al año por su alma en los días más señalados de la Vida de la Virgen¹².

A pesar de los desvelos de Miguel Francisco Gambarte con su pueblo natal, pronto el agasajo se truncó en ingratitud y el reconocimiento en olvido. Tan sólo diez años después de la inauguración de la capilla, a comienzos de 1762, ésta fue parcialmente desmantelada.

Con la excusa de ampliar el templo para dar mayor cabida a los fieles, los Cabildos secular y eclesiástico de Puente la Reina, patronos del templo, emprendieron dos acciones: primero, eliminar su reja de acceso y ampliar el arco de entrada y, segundo, derribar el muro de la derecha para comunicarla con una nueva capilla dedicada a san Babil que se había construido a continuación, frontera al muro de la torre.

Conocida la noticia, su sobrino Pedro José de Osés, impugnó la decisión, denunciando el hecho al Arzobispado.

El 25 de abril de 1762 el Provisor y Vicario General ordenó al citado patronato que se «abstenga y no proceda de manera alguna a arrancar ni quitar la reja, ni menos alterar la fábrica de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves... antes bien la dejen y pongan en el mismo ser y estado que tenía cuando se construyó, sin hacer novedad alguna...»¹³. Sin embargo, por entonces ya las obras se habían llevado a cabo y los daños nunca fueron subsanados.

La capilla, con el módulo añadido, quedó muy alterada espacialmente, al pasar de planta cuadrada a rectangular y desvirtuarse su primitiva orientación litúrgica con el nuevo eje visual. Al mismo tiempo, el desmonte de su portada de acceso y el deseo de convertir este espacio en una nave lateral del templo, se tradujo en la apertura de un enorme arco apuntado –mal resuelto– que rompió la línea de cornisa y cercenó parte de las pilastras de las esquinas (fig. 4).

No terminaron aquí los despropósitos. Ocho años después, en 1770, de nuevo el Patronato de la iglesia actuaba contra los intereses de Miguel Francisco Gambarte en la capilla. En esta ocasión, decidía unilateralmente trasladar al presbiterio la lámpara de plata que éste había remitido para alumbrar el altar de la Virgen de las Nieves, colocándola junto al altar mayor. El pretexto, en esta ocasión, fue que Gambarte no dotó de aceite a dicha lámpara, por lo cual permanecía todo el tiempo apagada y, por lo tanto, sin el debido uso.

De nuevo, su sobrino Pedro José recusó la decisión, denunciando los hechos al Arzobispado, al tiempo que escribía a su tío el 16 de abril de 1770 comunicándole el suceso.

Profundamente decepcionado, quebrantado en su salud y ánimo, el 27 de julio de 1770, Miguel Francisco Gambarte respondía por carta a su sobrino, manifestando su incompreensión con los acontecimientos acaecidos. En un tono muy afectado y dolorido comentaba la ingratitud de sus paisanos en estos términos:

«Sobrino mío, tu última carta que recibí estos días, su fecha 16 de abril de este año, me ha llegado al alma su contenido, causándome un quebranto competente en la salud, dimanado del movimiento que intentaron hacer con la lámpara que dediqué para la capilla [que] a mi costa se erigió a Nuestra Señora de las Nieves, que a la verdad no sé qué teología corre por ese país pero, lo que más me ha llegado al alma, [es] el quebranto que le causó en la

¹² Fue instituida legalmente en la iglesia de San Pedro el 29 de octubre de 1758 por Alonso Julián de Burutain (Archivo del Arzobispado de Pamplona-Tudela. Caja 1666. N.º 5. Año 1758).

¹³ Archivo del Arzobispado de Pamplona-Tudela. Caja 2557. N.º 23. Año: 1762. Fol. 35.

salud a tu madre y mi pobre hermana dicho movimiento, sobre que refundo todo mi derecho a tu arbitrio [para] que ejecutes lo que mejor te pareciere y te encargo no me hables más del asunto, pues no he experimentado más que pesadumbres cuando debiera esperar gracias».

El 11 de julio de 1788, es decir, dieciocho años después, por orden del Provisor la lámpara fue restituida al lugar para el que fue remitida desde América.

Del resto del legado plata poco sabemos, salvo que, en algún momento, debió ser trasladado a la contigua parroquia de Santiago donde, en la actualidad, sólo se conservan un cáliz y una naveta.

El cáliz, de plata sobredorada, presenta amplia basa de perfil mixtilíneo y planta ochavada con varios cuerpos superpuestos, astil conformado por aristas verticales cóncavas y nudo esferoide muy moldurado y copa dividida en su tercio inferior por un amplio platillo, siendo la subcopa de perfil bulboso y la copa abierta hacia el borde. Está decorado con motivos de querubines y guirnaldas de fundición. Presenta la inscripción: A DEV[OCIÓN] DE D[ON] MIG[UE]L FRAN[CIS]CO DE GAMBARTE HIJO DE ESTA VILLA. MÉX[IC]O Y A[BRI]L 27 DE 1750 y tres marcas prácticamente ilegibles, quizás correspondientes dos de ellas a la ciudad de México y al quinto real.

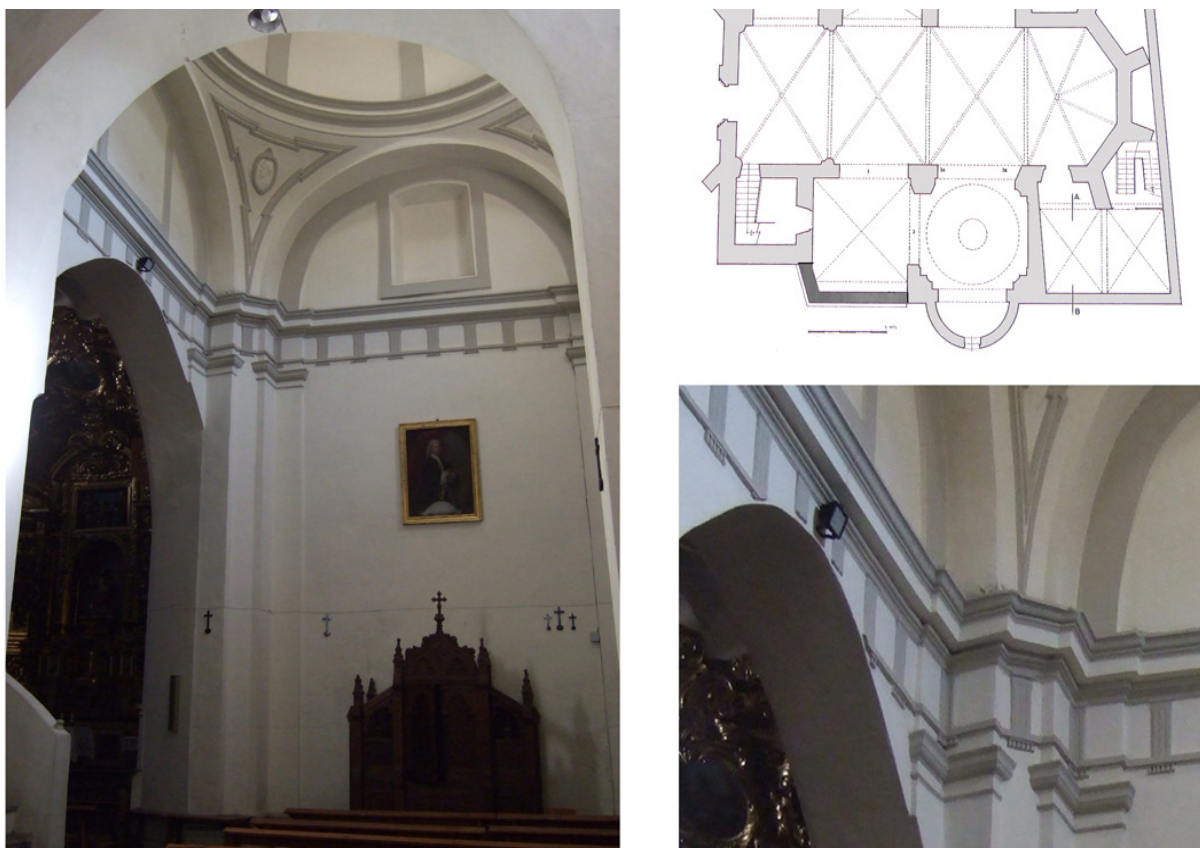


Figura 4. Capilla de la Virgen de las Nieves. Reforma de 1762. Detalle de la pilastra y cornisa rotas por la ampliación del arco de comunicación con la iglesia.

La naveta, de plata en su color, presenta basa circular, astil a modo de nudo periforme y cuerpo en forma de galeón con la popa rematada en un motivo en forma de roleo que le sirve de asidero. Presenta decoración cincelada con motivos florales de perfiles punteados. En el borde la tapa presenta la inscripción: A DEV[OCIÓN] DE D[ON] MIG[UE]L FRAN[CIS]CO DE GAMBARTE

HIJO DE ESTA VILLA. A[BRI]L Y MÉX[I]CO 27 DE 1750 y los punzones O/ARXA, correspondiente al platero Antonio de Rojas, GONZA/LES del ensayador mayor Diego González de la Cueva, más las marcas de la ciudad de México y del pago del quinto real (fig. 5).



Figura 5. Cáliz y naveta de plata del legado remitido por Gambarte de la parroquia de San Pedro de Puente la Reina.

Las restantes piezas debieron perderse con el transcurso de los años: algunas, acaso, refundidas a causa del lógico deterioro por su uso, otras renovadas por los cambios de gusto; otras, quizás, fueron parte de las entregadas en 1794 para costear los gastos de la Guerra con Francia: «unas vinajeras de oro, una custodia, dos cruces, dos copones, dos depósitos de Monumento, un incensario, unas crismeras y una concha de bautizar»¹⁴.

III. Un epílogo accidentado: los envíos a Estella y Tudela

No terminó aquí la labor de patronato de Miguel Francisco Gambarte en Navarra. En 1752 en las bodegas del navío San Francisco de Asís, alias El Soberbio –su maestre Juan Francisco de la Peña–, remitió a Cádiz: «un cajón forrado todo en cuero, marcado y numerado como a el margen, que contiene una custodia, un terno de cáliz, vinajeras, platillo y campanilla y un copón y un incensario con su naveta, todo de plata quintada y sobredorada, con peso de cincuenta y dos marcos, de cuenta y riesgo de don Miguel Francisco de Gambarte, vecino de México, quien lo remite para el uso y servicio del Convento Real de las religiosas de Santa Clara de la ciudad de Estella, Reino de Navarra»¹⁵. El consignatario fue, de nuevo, el comerciante gaditano Juan Martín de Vergara.

La elección de esta institución religiosa para efectuar esta cuantiosa dádiva debió estar motivada por la presencia en el cenobio de su sobrina María Josefa, que había profesado como monja algunos años antes.

¹⁴ Archivo de la iglesia parroquial de Santiago de Puente la Reina. Libro de Cuentas de Fábrica 1791-1816. Fol. 34 r/v.

¹⁵ A.G.I. Contratación, 2533. Partida n.º 105. Año 1752. Fol. 43v/ 44v. Además, el envío se completó con: «...otro cajoncito forrado en crudo y rotulado a don Juan Martín de Vergara, el cual contiene diferentes juguetes de Guadalajara».

El navío partió del puerto de Veracruz hacia España el 7 de noviembre de 1751, alcanzando la bahía gaditana en la madrugada del día 1 de febrero de 1752. Cuando parecía que la travesía concluiría con éxito, un fuerte temporal desvió el buque en dirección sureste, hacia aguas del Estrecho. Navegando sin control, entre las 8 y 9 de la mañana encalló frente a la playa de la Barrosa (Conil) donde su casco «hecho cuarteles» por el envite de las olas se hundió a las pocas horas, perdiéndose todo el cargamento y ahogándose 166 personas¹⁶.

Llegada la noticia a la Casa de Contratación de Cádiz, se adoptaron de inmediato distintas medidas urgentes encaminadas a socorrer a los naufragos que habían logrado sobrevivir, proteger la carga del expolio de los habitantes de las poblaciones vecinas y, muy especialmente, a iniciar las labores de rescate del pecio.

Muchas mercancías fueron recuperadas: unas salvadas por los buzos, otras devueltas por el mar, muchas restituidas por los vecinos de las localidades próximas quienes, advertidos de las penas –terrenales y divinas– que les podían caer por saquear un barco naufragado, optaron por devolverlas bajo secreto de confesión.

Por una vía u otra, finalmente tras los primeros 10 meses de trabajo, del legado remitido por Gambarte lograron rescatarse 45 marcos, 6 onzas y 1 adarme «en varias alhajas conocidas que le pertenecen como interesado en el registro», que fueron entregados a su consignatario Juan Martín de Vergara el 3 de febrero de 1753.

Las piezas que se le adjudicaron, fácilmente identificables, unas por incluir inscripciones con el nombre del donante y otras por su correspondencia estilística, fueron las siguientes:

«—primeramente, una custodia con la imagen de Santa Clara y en su cabeza el viril con treinta y tres piedras de pasta blanca y verdes y en la peana su rótulo «DON MIGUEL FRANCISCO DE GAMBARTE PIDE LE ENCOMIENDEN A DIOS» y una custodia pequeña que la santa tiene en la mano y su báculo y una de las manos despegada, todo de plata sobredorada que pesa veinte y seis marcos una onza y ocho adarmes y sus dos cristales para el viril.

—Ítem, un copón maltratado de plata sobredorada y su hechura y cincelado conviene con el de la custodia dicha sin marca ni lectura y pesa seis marcos y cuatro adarmes.

—Ítem, un cáliz con su patena y cucharita, todo de plata sobredorada, maltratado, que su hechura y cincelado conviene con la custodia y copón y pesa cinco marcos, tres onzas y catorce adarmes.

—Ítem, una vinajera, y una campanilla de plata sobredorada que en su hechura y cincelado conviene con las alhajas antecedentes, sin marca que pesan dos marcos y dos onzas.

—Ítem, un incensario de plata con sus cadenas de lo mismo que pesa cinco marcos, seis onzas y siete adarmes».

Todas ellas, tras ser retiradas de los almacenes reales y debidamente reparadas, fueron remitidas a Estella a principios de mayo de dicho año de 1753.

Hoy en dicho convento de Santa Clara se conservan sólo dos piezas de este rico legado: el copón y el viril de la custodia. El primero, de plata sobredorada, presenta base

¹⁶ Para más información véase: Sánchez, J.M. y Macías, R. (2009): «Incidencias en el comercio artístico entre América y España: El naufragio del navío San Francisco de Asís, alias El Soberbio», en *Congreso Internacional por el Centenario del Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla. Sevilla; y Enríquez Macías, G. y Stapells Johnson, V. (2006): «El Soberbio. Naufragio y rescate de un navío en el siglo XVIII» en *Revista de Historia Naval*, n.º 93. Págs. 33-56. Madrid.

de perfil mixtilíneo muy elevada, astil con nudo de pera y bulbo superior y una gran copa semiesférica con tapadera rematada en cruz de sección romboidal. Se encuentra profusamente decorado con motivos de flores, querubines y símbolos eucarísticos e incluye la inscripción: MIGUEL FRANCISCO GAMBARTE. En su reverso son visibles los punzones del ensayador Diego González -GNZ-, de la ciudad de México y del pago del quinto real (Heredia Moreno, MC., Orbe Sivatte, M. y A., 1992: 92) (fig. 6).



Figura 6. Copón de plata sobredorada del convento de Santa Clara de Estella.

Mientras estos acontecimientos se iban sucediendo, a finales de 1752 Miguel Francisco Gambarte realizaba dos nuevos envíos.

En el navío Nuestra Señora de los Dolores, alias El Triunfante –su maestre Isidro Rodríguez Báez–, registraba: «...un cajón forrado en crudo, rotulado «A don Juan Martín de Vergara, vecino de Cádiz» el cual contiene un lienzo de pintura de la Santísima Trinidad de cuenta y riesgo de don Miguel Francisco Gambarte, vecino de México». Por otra parte, en el navío Nuestra Señora del Rosario, alias El Halcón, -su maestre don Tomás de Apodaca-, registraba «trescientos pesos en plata doble y un cajoncito forrado en crudo, rotulado «A don Juan Martín de Vergara» que contiene un lienzo de la Santísima Trinidad de orden y cuenta de don Miguel Francisco Gambarte, vecino de México».

Tras arribar la flota en Cádiz, el 15 de febrero de 1753 su consignatario, Matías Callejo, se dirigió por carta al Presidente de la Casa de la Contratación para solicitar la exención de impuestos para ambos registros por ser obras para el culto divino, indicando sus destinos «...el uno para el convento de los religiosos Trinitarios Calzados del convento de Puente de la Reina en Navarra y el otro para el convento de Santa Clara en la ciudad de Estella»¹⁷.

Ambos lienzos se conservan en la actualidad: uno en su emplazamiento original, en el sotacoro del citado convento de Santa Clara de Estella; sin embargo, el otro destinado al convento de los Trinitarios, tras quedar abandonado el cenobio con la desamortización de los años treinta del siglo XIX (García Gainza, 1976: 549-550), debió pasar a la colindante parroquia de Santiago, donde hoy se localiza sobre la puerta de entrada a la sacristía.

Los dos presentan un similar formato, tamaño e iconografía. La forma es oval con marco de perfil mixtilíneo, sus medidas 219 x 142 cm e incluyen una representación antropomorfa de la Santísima Trinidad por medio de tres figuras masculinas sólo identificables por sus atributos: el cetro, las llagas de las manos y una paloma respectivamente. A sus pies y sobre sus cabezas un cortejo de querubines sobre nubes indican el ámbito celestial donde se desarrolla la escena. De nuevo, las resonancias murillescas, el sentido pictórico de la composición y tipo de colorido parecen vincular estas obras con la producción del pintor oaxaqueño Miguel Cabrera (Heredia Moreno, MC., Orbe Sivatte, M. y A., 1992: 220-221) (fig. 7).

Una cuarta donación se produjo en el año 1754 cuando en el puerto de Veracruz Matías Callejo registraba en el navío Nuestra Señora del Carmen, alias La Galga, «un cajoncito, marcado y numerado como al margen, que contiene una patena y copón de plata sobredorada y también una custodia y un cáliz de plata sobredorado y todo pesa veinte marcos, de cuenta y riesgo de don Miguel Francisco Gambarte, vecino de México... para el uso servicio del convento de capuchinas de Tudela en Navarra»; además, de incluir 200 pesos en plata doble para el «costo y conducción del mismo cajón».

El 1 de julio de dicho año, el envío fue recogido por los factores de la Compañía Guardia y Vergara, a quien iba remitido, quienes al día siguiente lo remitieron a Tudela, vía Logroño.

En este caso, desconocemos la vinculación de Gambarte con este cenobio y, por tanto, la causa de tan valiosa dádiva. En cualquier caso, hoy de esta manda aún se conservan la custodia y el cáliz.

¹⁷ El lienzo destinado al convento de Santa Clara salió de Cádiz hacia Estella, vía Logroño, en mayo de dicho año de 1753 junto con la alhajas rescatadas del naufragio anteriormente descrito. De ello dejó testimonio el propio Gambarte mediante carta expresando su satisfacción por la feliz conclusión de tan trágico suceso: «...quedo enterado de la noticia que le dio la madre abadesa de Santa Clara de Estella de hallarse en Logroño las preciosas alhajas que remití para dicho convento; padeció equívoco dicha señora porque, según carta del amigo Vergara de 2 de abril de este año, se hallaban todavía en Cádiz acabando de remplazar las pocas que naufragaron, y que por mayo las remitiría a dicha señora con el lienzo de la Santísima Trinidad, las que considero a la fecha de ésta se hallarán en poder de dicha señora y con eso podrán estrenarlas de Nuestra Madre Santa Clara, debiéndose tener a milagro el hallazgo de dichas alhajas (Archivo del Arzobispado de Pamplona-Tudela. Caja 2557. Año 1753. Fol. s/n).



Figura 7. La Santísima Trinidad. Iglesia de Santiago de Puente la Reina y del sotacoro del convento de Santa Clara de Estella.

La custodia es de plata sobredorada y presenta base de perfil mixtilíneo muy elevada, astil con nudo bulboso y sobre él una figura de san Miguel arcángel sosteniendo el viril. Éste presenta rayos biselados de diferentes tamaños y se corona con cruz latina recubierta de pedrería. Incluye la inscripción: PARA EL CONVENTO DE LAS RR MM CAPUCHINAS DE LA CIUDAD DE TUDELA EN EL REINO DE NAVARRA, pero carece de marcas (Heredia Moreno, MC., Orbe Sivatte, M. y A, 1992: 91).

El cáliz, también de plata sobredorada, presenta pie elevado con amplia base mixtilínea, astil con nudo periforme y cuerpo bulboso superpuesto. La copa, abierta hacia el labio, presenta su mitad inferior bulbosa, rematada por crestería vegetal de fundición, y la mitad superior lisa. Toda la pieza está finamente decorada con labores de repujado a base de cabezas de querubines empenachados, floraciones carnosas y capullos (Heredia Moreno, MC., Orbe Sivatte, M. y A, 1992: 90) (fig. 8).

El último legado, hasta ahora conocido, de Francisco Miguel Gambarte con institución es eclesiásticas peninsulares, se produjo en 1755, cuando una vez más el factor Matías Callejo cargaba en el navío nombrado El Asia –su maestre Martín de Espinal–: «un cajoncito, marcado como al margen, que contiene veinticinco marcos, tres onzas de plata labrada que remite de limosna para el culto y servicio divino de las religiosas de la Purísima Concepción descalzas de Nuestro Padre San Francisco de la ciudad de Estella, reino de Navarra».

De este envío se conserva un cáliz de plata sobredorada que presenta pie elevado con amplia base mixtilínea, astil con nudo periforme invertido y cuerpo bulboso superpuesto. La copa, abierta hacia el labio, presenta su mitad inferior bulbosa, rematada por un filete ondulado y crestería vegetal de fundición, y la mitad superior lisa. Toda la pieza

está finamente decorada con labores de repujado a base de rocallas y cabezas de querubines. En la pestaña de la base incluye la inscripción: A DEVOC[I]ON DE D[O]N MIGUEL FRANC[IS]CO DE GAMBARTE PARA EL CONV[EN]TO DE LA CONCEPCION DE LAS MADRES DESCALZAS DE N[UESTRO] P[ADRE] S[AN] FRANCISCO DE LA CIUDAD DE ESTELLA REYNO DE NAVARRA (fig. 9).

Concluía así, lo que fue una práctica muy habitual en muchos indianos que lograron triunfar en ultramar: remitir ricos ajuares artísticos a distintas instituciones religiosas peninsulares. Este hecho, que se repitió incesantemente entre los siglos XVI al XVIII, frecuentemente obedeció tanto a razones de carácter devocional –acto de agradecimiento a Dios por sus fortunas– como también como un simple gesto de prestigio social, es decir, como una simple práctica de exhibicionismo ante sus paisanos, haciendo ostentación de sus bienes. Sin embargo, ya fuera por uno u otro motivo, todos ellos contribuyeron, en buena medida, al engrandecimiento artístico de su patria chica, a la que aún se encontraban unidos por lazos de tipo afectivo¹⁸.



Figura 8. Custodia y cáliz de plata sobredorada del convento de las madres capuchinas de Tudela, remitidos desde México en 1754.

¹⁸ Más información sobre estas prácticas en: Sánchez, JM (2001): «Nuevos casos de mecenazgo artístico indiano en la Sierra de Huelva en el siglo XVI» en *XVI Jornadas de Patrimonio Histórico de la Sierra de Huelva*. Págs. 375-410. La Nava (Huelva).



Figura 9. Cáliz de plata sobredorada del convento de Concepcionistas Recoletas de Estella, remitidos desde México en 1755.

Apéndice documental

Documento n.º 1

Registro del navío nombrado Nuestra Señora de Begoña, maestre Gaspar Díaz Covián, que regresó del puerto de Veracruz con la flota de 1750.

Registró dicho maestre que ha recibido de don José Álvarez Campana dos cajones marcados y numerados como al margen que contienen: el uno diferentes piezas de plata labrada, quintada, con peso de doscientos dieciocho marcos, una y media onzas; y el otro con lienzos de pintura y un mil pesos en plata doble, todo de cuenta de don Miguel de Gambarte, residente en México, para entregar a don Juan Martín de Vergara, vecino de Cádiz, ausente a don Miguel de Lavagui.

Entrega: En 6 de febrero para cualquier parte de España.

Sr contador principal don Carlos Valenciano.

Sírvase V.Md. mandar se dé despacho a don Juan Martín de Vergara para que pueda sacar de los almacenes donde se depositó la carga de la fragata Nuestra Señora de Begoña, alias El Vencedor, del que soy maestre, que últimamente llegó de Veracruz un cajón con doscientos dieciocho marcos, una y media onzas. Cádiz a 2 de enero de 1751. Gaspar Díaz Covián [rúbrica].

Conviene con el registro y se ha de pesar.

Se deben contribuir a S.M. 156 pesos de a diez reales de plata efectivos, 9 reales y 20 maravedíes de la misma por derechos y donativo para guardacostas de los doscientos dieciocho marcos de plata labrada.

Ítem, 1 peso, 7 reales y 14 maravedíes dichos corresponden al Almirantazgo General.

No contribuyó al Consulado ni sus agregados por pertenecer a obra pía según decreto del mismo Consulado.

Entrega: En 10 de febrero se dio despacho para el reino.

Sr contador principal don Carlos Valenciano.

Sírvase V.Md. mandar se de despacho a don Juan Martín de Vergara para que pueda sacar de los almacenes donde se depositó la carga de la fragata Nuestra Señora de Begoña, alias el Vencedor, del que soy maestre, que últimamente llegó de Veracruz un cajón con una imagen de Nuestra Señora. Cádiz a 2 de enero de 1751. Gaspar Díaz Covián [rúbrica].

Conviene con el registro y se ha de reconocer.

Incluye el cajón una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe en lienzo.

(Archivo General de Indias. Contratación, 2028. Año 1750. Partida n.º 26. Fol. 34r/v).

Documento n.º 2

Reconocimiento de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves a su finalización y carta de pago a su alarife Vicente Arizu. Año 1752.

En la villa de Puente la Reina a 12 de junio de 1752, ante mí el escribano y testigos parecieron presentes el ilustrísimo padre fray Pascual Galve y Manuel de Oloriz, maestros de obras y el último vecino de la ciudad de Pamplona, y dijeron que de conformidad de el señor don José Arruazu, vicario de la parroquial de San Pedro de esta villa, y de Vicente Arizu, maestro de obras, vecino de la ciudad de Tafalla, y de su instancia, han sido nombrados visto y reconocido con todo cuidado y reflexión la obra de cantería y albañilería de la capilla de la Madre de Dios de las Nieves que está en dicha parroquial y se ha hecho y fabricado de nueva fábrica por dicho Vicente Arizu y encargada por dicho señor vicario con mandato de don Miguel Francisco Gambarte, residente en las Indias, con dinero remitido por éste para dicha fábrica para efecto de su entrega y con vista de las condiciones, traza y escritura que hay en poder de dicha fábrica, enterados de dichas condiciones y traza han comparecido a hacer declaración sobre la entrega y para hacerla con la justificación correspondiente y mediante juramento que voluntariamente había hecho en forma de derecho, en manos de mí el escribano que doy fe, dijeron y declararon que toda la referida fábrica la han visto y reconocido con todo cuidado y que en lo correspondiente a la cantería, albañilería y carpintería se halla hecha y efectuada bien y perfectamente conforme arte y con arreglo a la dicha traza, condiciones y escrituras, como también en lo que toca a las vidrieras, redes, barras y más herrajes que ha puesto y asentado dicho Arizu como obligado que estaba también a ponerlo y suplirlo y sin que en este herraje se comprendan dos rejas que de su cuenta ha puesto y suplido en dicha capilla dicho señor vicario para su mayor seguridad y resguardo las que también contemplan han sido y son precisas en dicha fábrica las que están también asentadas conforme arte con lo que la dan dicha fábrica de capilla por entregada, y aunque en los adornos interiores de dicha capilla hayan exceso a lo correspondiente a la dicha traza y haberse excedido dicho Arizu en hermosearla en más que era su obligación está conforme dicho Arizu con dicho señor vicario en no intentar el pedir mejora alguna y que esto es lo que pueden declarar bajo el juramento que llevan asuelto en que se afirman según lo que Dios Nuestro Señor le ha dado a entender en sus artes y profesiones y firmaron conmigo el escribano en fe de ello.

Pascual Galve [rúbrica].

Manuel de Oloriz [rúbrica].

Ante mí Juan Antonio Antón y Montoya [rúbrica].

Carta de pago por terminación de obra:

En la villa de Puente la Reina a 12 de junio de 1752, yo el escribano real infrascrito leí e hice notoria la declaración de entrega anterior a don José Arruazu, vicario de la parroquial de San Pedro de ella, y Vicente Arizu, maestro albañil de obra, vecino de Pamplona, para que les conste; y, comprendida, dijeron ambos que quedan enterados de dicha declaración y de su entrega y que se conforman en ella y, en siguiente, el dicho don Vicente Arizu dijo que confiesa haber tomado y recibido de manos y poder del dicho señor don José Arruazu, vicario, los mil pesos de a ocho reales cada uno que se escrituraron y obligó a pagarme por la fábrica de [la] capilla que menciona dicha declaración antes de otorgarse este auto y porque de ante no parece la paga de ellos y aunque dice es cierta y verdadera, para no pedirlos más, renuncia la capción de la nom numerata pecunia, paga, dolo y mal engaño y da carta de pago a favor de dicho vicario de dichos mil pesos con obligación que hace de no volverlos a pedir más en tiempo alguno pena de costas y daños, y para que conste da esta carta de pago de dicha cantidad a favor de dicho vicario que la acepta y de ello fue testigo el señor don Miguel Francisco de Olondriz, vecino de dicha villa, y firmaron conmigo el escribano en fe de ello. Don Bernardo Chavarri firmó como testigo.

D. José de Arruazu, vicario de San Pedro [rúbrica]

D. Miguel Francisco de Olondriz [rúbrica].

Bernardo de Chavarri [rúbrica].

Vicente de Arizu [rúbrica]

Ante mi Juan Antonio Antón y Montoya [rúbrica].

(Archivo General de Navarra. Protocolos. Lodosa. Protocolos de Juan Antonio Antón y Montoya. Año 1752. Fol. 140 r/v.)

Documento n.º 3 (Extractado)

Entrega de las alhajas y lienzos de pintura remitidos por don Francisco Miguel Gambarte para la capilla de la Virgen de las Nieves de la iglesia parroquial de San Pedro de Puente de la Reina. Año 1753.

En la iglesia parroquial de San Pedro de la villa de la Puente, sacristía de ella, a 6 de marzo de 1753, se juntaron por testimonio de mí el escribano, los señores de ambos cabildos, eclesiástico y secular de esta villa, patronos de las iglesias de ella, que son los señores vicarios, beneficiados, alcaldes y regimiento de dicha villa, para efecto de recibir las alhajas que remitió don Miguel Francisco de Gambarte, natural de esta villa y residente en la ciudad de México de la Nueva España, en poder del señor don José Arruazu, vicario de esta dicha iglesia de San Pedro, para Nuestra Señora de las Nieves, imagen que se venera en la misma iglesia, a cuyo culto se ha erigido nueva capilla a expensas del dicho Gambarte, según lo ha representado a dicho patronato el mismo señor Arruazu en memorial que presentó en capítulo, y hallándose dicho señores patronos dispuestos a recibir dichas alhajas hizo entrega de ellas dicho señor Arruazu en la forma siguiente:

—Primeramente, un cáliz con su patena y cucharilla de plata sobredorada, que pesaron 2 libras y 6 onzas.

—Más, un copón con su hijuela y cruz sobre él de plata sobredorada, que pesaron 4 libras y 4 onzas.

—Más, un platillo con sus vinajeras y campanilla de plata labrada y sobredorada, que pesaron 2 libras y 8,5 onzas.

—Más, una naveta para el incienso, con su cuchara asidida [sic] en una cadenilla, todo de plata, que pesaron 1 libra y 9,5 onzas.

—Más, un incensario de plata que pesó 2 libras y 3,5 onzas.

—Más, un relicario de plata con diferentes reliquias y la estampa de san Miguel, que pesó 1 libra y 3,5 onzas, y es con su pie a modo de cáliz y remate de rayos y cruz, todo de plata, a excepción de las reliquias y la estampa que incluye y auténtica que estaba dentro, con la que se pesó.

—Más, una lámpara de plata con veinticuatro arbotantes, que pesó 2 arrobas y 29 libras, inclusas las barras de hierro, chapas de cobre y plateado.

—Más, una custodia de plata dorada y que toda ella pesa 21 libras y 6,5 onzas.

—Además de un retrato del mismo Gambarte bienhechor.

—Más un lienzo en que se halla esculpida o pintada la Santísima Trinidad y San Ignacio y San Francisco Javier hecho a devoción del mismo Gambarte.

Y de todas las dichas cosas y alhajas hizo entrega dicho señor Vicario en nombre del susodicho, declarando ser para uso, culto y ornato de la dicha imagen de nuestra Señora de las Nieves en su dicha nueva capilla de la iglesia de San Pedro...

(Archivo del Arzobispado de Pamplona-Tudela. Caja 2557. N.º 23. Fol. s/n.)

Documento n.º 4

Carta remitida por el Patronato de las iglesias parroquiales de Puente la Reina a don Miguel Francisco de Gambarte justificando la reforma de la Capilla de la Virgen de las Nieves. Año 1762.

Muy señor mío: porque al tiempo de construirse a devoción de vuestra merced la nueva capilla de Nuestra Señora de las Nieves en esta mi parroquia de San Pedro, tuve el pensamiento de abrir otra semejante a su lado, rompiendo para ello el consiguiente macizo a simetría para que comunicándose libremente una y otra por sus claros y arcadas se consiguiese el mayor buque o ensanche posible a la conveniencia pública y concurso popular en las fundaciones de esta iglesia tan reducida como vuestra merced sabe, pues de otro modo quedaba la imagen y altar escondido en su centro, sin poderse ver a menos que se pasase a buscar la frente por el arco de dicha capilla, ni oír misa en ella a menos que fuese el concurso por esto pues y con esta mira se procuró que la formación del arco de aquélla quedase como se dejó al quitar sin más material que una como perspectiva de medio ladrillo para que cuando los efectos primiciales prestasen alguna disposición para gastos se pusiese en ejecución este proyecto y derecho, habiéndose construido una capilla para altar de San Babil con limosnas de devotos, y dado con ésta y otra a su lado mayor ensanche a la iglesia, me pusieron estas nuevas fábricas en el empeño de hacer las de dicha nueva capilla pegante a la de la Virgen, y como por consiguiente había de quedar una y otra comunicables con arqueados y sin embarazo del macizo o pared que las promedia e impedía la vista de su altar e imagen; en igual conformidad se reconoció inútil la reja que la cerraba, puesto que el fin que se tuvo para ponerla fue únicamente temor que manifestó el sacristán para encargarse del cuidado de la lámpara y adornos, que cesó por la nueva causa de fábricas insinuadas y otras con que se ocurrió a cerrar o condenar parajes por donde podía recelarse alguna comunicación y así no tuve que dudar para poner en práctica todo lo dicho, que a su vista se ha logrado la mayor hermosura, ensanche y luces de la iglesia con comunicación y aprobación de parroquianos y vecinos que han manifestado toda complacencia; y lejos de creer que no hubiese sucedido lo mismo a su sobrino de vuestra merced el señor don Pedro José de Osés pasó a hacer recurso de inhibición en tendiendo, al parecer, ser de su obligación mirar por la existencia de dicho enrejado, sin haberse hecho cargo que yo, usando de mi derecho y de único patronato en dicha iglesia y todas capillas, fui y soy árbitro para resolver fábricas y toda modificación o alteración, reparos y providencias que me parezcan conducentes, séase con novedad o sin ella, porque con esta reservada franquicia y única acción, precaución mando que en lo sucesivo no se atribuyese a vuestra merced y los suyos derecho ninguno, ni menos preferencia ni otra especie alusiva al patronato de dicha capilla permitir quedase satisfecha la pía de tan memorable bienhechor como vuestra merced en la construcción de aquélla a mayor obsequio y culto de Nuestra Madre la Virgen de las Nieves, pero tengo el gusto de haber calmado todo movimiento de su sobrino, porque bien informado y enterado del asunto tampoco ha tenido que dudar para hacer como ha hecho judicial apartamiento de dicho recurso, para que según lo tengo acordado se perfeccione lo comenzado quedando

con estas nuevas fábricas manifiesta y comunicable esta capilla con la otra, sin algún embarazo de macizo o pared y reja con que se cerraba, lo que he celebrado porque así quedo con la satisfacción de haber procedido según y conforme a la que me persuado ha de ser de vuestra merced que deseo le guarde Dios muchos años. De mi sala capitular de Puente La Reina veinte y dos de abril de mil setecientos sesenta y dos. Besa la mano de vuestra merced su mayor servidor el patronato de las iglesias parroquiales de la villa de Puente, y en su nombre los vicarios beneficiados, alcaldes y regimiento de ella. Don Manuel de Berenguer, vicario de Santiago, don Pardo Ybarrola, don Francisco Antonio de Arrieta, don Francisco Lisazo, don Fermín de Arano y Daoiz, don José de Echayde y Ursúa, Juan Tomás Alegría, Antonio Ataun, con su acuerdo Juan José Antón y Montoya, escribano. Señor don Miguel Francisco Gambarte. Por traslado Juan José Antón y Montoya, escribano.

(Archivo del Arzobispado de Pamplona-Tudela. Caja 2557. n.º 23. Fol. 34v/36v)

Documento n.º 5

Denuncia presentada por don Pedro José de Oses, capellán de la de la capellanía fundada por don Miguel Francisco de Gambarte en la iglesia de San Pedro de Puente la Reina por el traslado ilegal de una lámpara de plata propiedad de la capilla al retablo mayor de la iglesia.

Ilustrísimo señor:

Manuel del Villar, procurador de los cabildos eclesiástico y secular de la villa de Puente la Reina, patronos únicos de sus parroquiales unidas, como de derecho mejor proceda, digo que por don Pedro José de Oses, presbítero y capellán de la capellanía colativa fundada en la iglesia de San Pedro una de las de dicha villa, por don Miguel Francisco Gambarte, su tío, se acudió ante vuestra merced el día 20 del corriente, exponiendo que entre varias alhajas remitidas por dicho Gambarte para ornato y decencia de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves que edificó a propias expensas, fue una lámpara de plata de dos arrobas y veintinueve libras, que verificada la entrega de ella y demás alhajas el año de cincuenta y tres se colocó en la expresada capilla y que en la misma ha subsistido hasta como unos ocho días en que por orden de mis partes se trasladó al altar mayor sin mayor necesidad, no habiéndolo podido hacer legítimamente, ya por ser opuesto a las intenciones del bienhechor que la destinó únicamente para el esplendor de dicha capilla y ya también por ser una especie de ingratitud contra el favor recibido del que la franqueó, capaz de retraer la voluntad de otros en ejercitarse en iguales obras de piedad; y con estas e iguales reflexiones solicito se libre mandamiento absoluto para la reposición de dicha lámpara en la anunciada capilla a expensas propias de los particulares, y habiéndose deferido por vuestra merced a sus intenciones mandándose ejecute pena de excomunión mayor dentro de tercer día siguiente al de la notificación, se ven precisados a representar que aunque verdaderamente se mostró liberal el citado Gambarte en la construcción de dicha capilla y en el alargo de las alhajas y entre ellas la lámpara, no fue con la mira de adquirir derecho alguno de patronato ni otro que lo pudiera autorizar para el manejo y dirección de las mismas, antes se explicó todo lo contrario al tiempo o después que ejerció esos actos de piedad, reconociendo que en el patronato, mi parte, residían absolutas las mismas facultades que antes, ni éste hubiera aceptado esas dádivas de otro modo, a costa de la disminución de sus regalías que privativamente ha conservado de tiempo inmemorial a esta parte, portándose con absoluta independencia en el gobierno y traslación de lámparas y otras alhajas de un puesto a otro conforme lo ha exigido la necesidad y así que no puede pretender persuadir don Pedro José de Oses que en la traslación de la lámpara le ha hecho perjuicio el patronato cuando ni él ni el bienhechor adquirieron derecho alguno a la capilla ni a cosa alguna de las donadas, y prácticamente lo experimentó el año mil setecientos sesenta y dos, en que de resulta de haberse acordado el patronato en vida del bienhechor se quitase el enrejado que a sus expensas había puesto en la citada capilla obtuvo dicho Oses igual mandamiento absoluto para la reposición; pero cuando observó que aquel estaba determinado a salir en defensa de sus

regalías se vio en el estrecho de reconocer su ligereza consintiendo en que se levantase la inhibición, y confesando que ni él ni el bienhechor tenían acción de oponerse a las resoluciones tomadas por el patronato de no haber adquirido con dicha construcción de la capilla derecho alguno a ella ni otra voz alusiva a preferencia, propiedad, ni título, porque el patronato de la citada capilla y sus iglesias reside en mis partes, y aunque a vista de tan claro y sensible reconocimiento no cabe la más ligera duda de que en la traslación de la lámpara no ha hecho otra cosa el patronato que usar de su derecho sin agravio del bienhechor y de nadie, no quiere tampoco incurrir en la nota de ingrato con que le moteja dicho Osés y a ese fin (en medio de no ser conducente) no deja de prevenir que el motivo que tuvo para determinar la remoción de dicha lámpara al altar mayor fue la de verla ociosa en dicha capilla sin el logro de las intenciones del bienhechor, pues de resulta de estar indotada se halla continuamente apagada al paso que encendida en dicho altar mayor ha de servir de continua memoria del bienhechor porque no hay nadie que ignore ser alhaja donada por el mismo a la iglesia, y esto es lo que hace muchos años estaba [...] el enunciado Osés, como se deduce del hecho de haberlo manifestado así a diferentes sacerdotes, que siendo necesario depondrán in continenti en cuyos términos no sólo al parecer hay motivos suficientes para levantar desde luego el mandamiento absoluto y reducirlo a simple citación que es lo que por ahora desea el patronato sin despojarle, sin ser oído ni haber conocimiento y causa de una de sus principales regalías en el manejo y dirección de la capilla y sus ornatos del mismo modo que lo demás de la iglesia, sino también a que se desprecie como vicioso aquél empeño que sólo puede servir de causa de romper la armonía correspondiente y producir fatales resultas. En cuyos términos:

A vuestra merced suplico por contrario imperio falta de relación verdadera o en la vía y forma que más haya lugar sobreseer y reformar el citado mandamiento absoluto expedido en veinte del corriente, reduciéndolo a simple citación, admitiendo siendo necesario aprueba sobre lo deducido en este escrito que así procede de derecho y justicia que pido.

Licenciado Dolarea y Nieva [Rúbrica].

(Archivo del Arzobispado de Pamplona-Tudela. Caja 2557. n.º 23. Fol. s/n)

Documento n.º 6

Registro del navío nombrado San Francisco de Asís, alias El Soberbio, su maestre don Juan Francisco de Peña, que regresó de Veracruz el año de 1752.

Registró dicho maestre que ha recibido de don Matías Callejo un cajón forrado todo en cuero, marcado y numerado como al margen que contiene una custodia, un terno de cáliz, vinajeras, platillo y campanilla y un copón y un incensario con su naveta, todo de plata quintada y sobredorada, con peso de cincuenta y dos marcos, de cuenta y riesgo de don Miguel Francisco de Gambarte, vecino de México, quien lo remite para el uso y servicio del Convento Real de las religiosas de Santa Clara de la ciudad de Estella, Reino de Navarra.

– Ítem otro cajoncito forrado en crudo y rotulado a don Juan Martín de Vergara, el cual contiene diferentes juguetes de Guadalajara, de cuenta y riesgo del dicho don Francisco de Gambarte, para entregar éste y el cajón antecedente a don Juan Manuel de Vergara, ausente a don Miguel de Lauzqui, ambos vecinos de Cádiz.

Entrega:

Sr. Presidente: Juan Martín de Vergara, ante V. S. con la mayor veneración. Dice que en el registro de Veracruz nombrado el Soberbio, su maestre don Juan Francisco de Peña, que naufragó en la playa de la Barrosa, consta la partida 105 y del conocimiento del maestre que manifiesta se cargaron en Veracruz por don Matías Callejo de cuenta y riesgo de don Miguel Francisco de Gambarte, vecino de México, para el uso y servicio del Convento Real de las religiosas de Santa Clara de la ciudad de Estella, Reino de Navarra, un cajón de plata labrada que contiene una custodia, un terno de cáliz, vinajeras, platillo y campanilla y un copón y un incensario con su naveta, todo quintada y sobredorada, con peso de cincuenta y dos marcos, como se comprueba por carta que le escribe dicho Gambarte que también manifiesta con fecha de 17 de junio de 752, por lo cual teniendo entendido que las alhajas depositadas en esta ciudad, salvadas del naufragio de dicho navío se hallan sin adjudicación hasta saber sus legítimos dueños, y que entre ellas hay algunas de las expresadas para el nominado convento. Suplica a V. S. se sirva mandar que por el fiel contraste de esta ciudad, o por quien usted gustare, se reconozcan todas y se me entreguen las que pertenezcan pagando los reales derechos y demás gastos, y en caso necesario otorgara al suplicante obligación de responsabilidad suficiente, cuyo favor espera de la equidad de V. S. para beneficio de dicho real convento.

Cádiz 25 de enero de 1753. Reconózcense por el fiel contraste de esta ciudad las alhajas de plata que refiere el suplicante para que en su virtud se pueda dar la providencia que convenga.

Certifico he reconocido y pesado las alhajas siguientes:

– primeramente una custodia con la imagen de Santa Clara y en su cabeza el viril con treinta y tres piedras de pasta blanca y verdes y en la peana su rótulo DON MIGUEL FRANCISCO DE GAMBARTE PIDE LE ENCOMIENDEN A DIOS

y una custodia pequeña que la santa tiene en la mano y su báculo y una de las manos despegada, todo de plata sobredorada que pesa veinte y seis marcos una onza y ocho adarmes y sus dos cristales para el viril.

– Ítem un copón maltratado de plata sobredorada y su hechura y cincelado conviene con el de la custodia dicha sin marca ni lectura y pesa seis marcos y cuatro adarmes.

– Ítem un cáliz con su patena y cucharita, todo de plata sobredorada, maltratado, que su hechura y cincelado conviene con la custodia y copón y pesa cinco marcos, tres onzas y catorce adarmes.

– Ítem una vinajera, y una campanilla de plata sobredorada que en su hechura y cincelado conviene con las alhajas antecedentes, sin marca que pesan dos marcos y dos onzas.

– Ítem un incensario de plata con sus cadenas de lo mismo que pesa cinco marcos, seis onzas y siete adarmes. Cádiz y enero 27 de 1753.

Cádiz 27 de enero de 1753. Informe el Consulado en vista de este expediente lo que se le ofreciere y pareciere.

Cádiz 29 de enero de 1753. El Consulado propuso a V. S. en papel del 21 del antecedente mes que las alhajas de plata y oro que por marca o señal justificasen específico dueño, sería conveniente se entregasen como lo demás salvado del registro del navío nombrado el Soberbio. En esta consecuencia y en vista de la pretensión antecedente, con certificación de las alhajas reconocidas por el fiel contraste y constándonos ser cierta la carta de don Miguel Francisco de Gambarte que las refiere específicamente, parece es suficiente justificación para que se le entreguen y V. S. podrá determinar lo que tuviere por conveniente.

Cádiz 31 de enero de 1753. Mediante lo que resulta del reconocimiento e informe antecedente del Consulado. Por la Contaduría Principal de Contratación se dará el correspondiente despacho de las alhajas de plata que se mencionan en este expediente, precedida la contribución de los reales derechos, libre de Consulado.

Señor Contador Mayor D. Carlos Valenciano.

En 3 de febrero para Cádiz.

Sírvase V. S. dar despacho a don Juan Martín de Vergara para que del almacén en que se depositó la carga salvada del navío nombrado San Francisco (alias el Soberbio), su maestro difunto Don Juan Francisco de la Peña, del que lo soy yo actualmente por habilitación del Señor Presidente, pueda sacar, en virtud de su decreto una custodia con la imagen de Santa Clara y en su cabeza el viril otra custodia pequeña que tiene en la mano y en la otra un baculito, un copón, un cáliz con patena y cucharita, una vinajera, y una campanilla todo de plata sobredorada con peso de treinta y nueve marcos, siete onzas y diez adarmes. Asimismo un incensario de plata sin sobredorar con el de cinco marcos, seis onzas y siete adarmes, que cargó en Veracruz don Matías Callejo por cuenta y riesgo de don Miguel Francisco de Gambarte, para entregar al

dicho don Juan en un cajón con la del margen que debía tener cincuenta y dos marcos. Cádiz 1 de febrero de 1753.

CONVIENE CON EL REGISTRO y prorrateo, el que expresa el todo de las alhajas y peso, pero si hubiera alguna falta se ha de pesar y son para el uso y servicio del convento de religiosas de Santa Clara en la ciudad de Estella, en Navarra.

Se deben contribuir a su Majestad 32 pesos fuertes 9 reales, 18 maravedíes de la plata efectiva, por derechos y guardacostas de los cincuenta y cinco marcos y seis onzas de plata labrada que a la vuelta se mencionan, habilitado por el Señor Presidente e informe del Consulado como parece del decreto que acompaña, que con este pasa a la Contaduría Principal.

Ítem 3 reales y 22 maravedíes dichos corresponden al Almirantazgo.

Cádiz 3 de febrero de 1753.

(Archivo General de Indias. Contratación, 2533. Año 1752. Partida n.º 105. Fol. 43v/44v.)

Documento n.º 7

Registro del navío nombrado Nuestra Señora de los Dolores, alias El Triunfante, maestro Isidro Rodríguez Báez, que regresó de Veracruz con la flota de 1753.

Registró dicho maestro que ha recibido de don Matías Callejo un cajón forrado en crudo, rotulado «A don Juan Martín de Vergara, vecino de Cádiz», el cual contiene un lienzo de pintura de la Santísima Trinidad, de cuenta y riego de don Miguel Francisco Gambarte, vecino de México, para entregar al dicho don Juan Martín de Vergara, ausente a su poder:

Entrega: En 15 de febrero para Madrid.

Señor Contador Principal don Carlos Valenciano.

Sírvase V.S. mandar se forme despacho a don Juan Martín de Vergara para que pueda sacar de los almacenes en donde está depositada la carga del navío nombrado Nuestra Señora de los Dolores y Señor San José, alias El Triunfante, del que soy maestro, que últimamente arribó a este puerto del de Veracruz un cajoncito que contiene un lienzo de pintura. Cádiz y enero 22 de 1753.

Firmado Isidro Rodríguez Báez [rúbrica].

Conviene con el registro y se ha de reconocer.

El cajoncillo incluye el lienzo que arriba se expresa.

Cádiz, 10 de febrero de 1753.

(Archivo General de Indias. Contratación, 2534. Año 1753. Partida n.º 53. Fol. 61r/v.)

Documento n.º 8

Registro del navío nombrado Nuestra Señora del Rosario, alias El Halcón, maestre don Tomás de Apodaca, que regresó de Veracruz con la flota de 1753.

Registró dicho maestre que ha recibido de don Matías Callejo trescientos pesos en plata doble y un cajoncito forrado en crudo, rotulado «A don Juan Martín de Vergara, que contiene un lienzo de la Santísima Trinidad, de orden, cuenta y riego de don Miguel Francisco Gambarte, vecino de México, para entregar al dicho don Juan Martín de Vergara, ausente a su poder:

Entrega: En 15 de febrero para Madrid.

Señor Contador Principal don Carlos Valenciano.

Sírvase V.S. mandar se forme despacho a don Juan Martín de Vergara para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo, alias El Halcón, del que soy maestre, que llegó últimamente de la Veracruz pueda sacar un cajoncito rotulado a dicho Vergara que contiene un lienzo de pintura de la Santísima Trinidad que cargó don Matías Callejo, de cuenta y riesgo de don Miguel Francisco Gambarte.

Cádiz 30 de enero de 1753. Firmado Tomás de Apodaca [rúbrica].

Conviene con el registro y se ha de reconocer.

El cajoncillo incluye el lienzo de la Santísima Trinidad.

Cádiz, 14 de febrero de 1753.

Libre de derechos en virtud de decreto....

Petición:

Sr. Presidente.

Don Juan Martín de Vergara, ante V.S. con la mayor atención dice: que en los navíos nombrados El Triunfante, su maestre don Isidro Rodríguez Báez, y El Halcón, su maestre don Tomás de Apodaca, que últimamente llegaron con registros de Veracruz, le remite de México don Miguel Francisco de Gambarte, dos cajoncitos con dos lienzos de la Santísima Trinidad, como se comprueba en el registro ejecutado en los almacenes de Indias por don Domingo Lozano, el uno para el convento de los religiosos Trinitarios Calzados del convento de Puente la Reina en Navarra y el otro para el convento de Santa Clara en la ciudad de Estella; y siendo destinados para el culto divino..

SUPLICICO a Vuestra Señoría

se sirva declarar por su decreto no contribuyan derechos. Cuya merced espera de la justicia y Benignidad de V.S.

Cádiz 15 de febrero de 1753.

Auto:

Dense a esta parte por la contaduría principal de Contratación los despachos que solicita de los dos lienzos de pintura que expresa sin contribución alguna.

(Archivo General de Indias. Contratación, 2539. Año 1753. Partida n.º 155. Fol. 113r/v.)

Documento n.º 9

Registro del navío nombrado Nuestra Señora del Carmen, alias La Galga, su maestre don José Belzua, que regresó de Veracruz con la flota de 1754.

Registró dicho maestre que ha recibido de don Matías Callejo un cajoncito, marcado y numerado como al margen, que contiene una patena y copón de plata sobredorada y también una custodia y un cáliz de plata sobredorado y todo pesa veinte marcos, de cuenta y riesgo de don Miguel Francisco Gambarte, vecino de México, para entregar en Cádiz a los señores Guardia y Vergara, para el uso servicio del convento de capuchinas de Tudela en Navarra; con más doscientos pesos en plata doble de la misma cuenta para el costo y conducción de dicho cajón.

Entrega:

Señor Contador de la Real Casa de la Contratación.

En 2 de julio para Logroño.

Sírvase V.S. mandar se forme despacho a los señores Guardia Vergara y Compañía para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado Nuestra Señora del Carmen, de que soy maestre y llegó últimamente del puerto de Veracruz con registros de plata y frutos, pueda sacar y conducir a donde convenga doscientos pesos en plata doble y asimismo un cajón de plata labrada con varias piezas que contiene veinte marcos que cargó en dicho puerto don Matías Callejo de cuenta y riesgo de don Miguel Gambarte. Cádiz 29 de mayo de 1754. Firmado José de Belsunza [rúbrica].

Conviene con el registro y la plata labrada son alhajas inmediatas al culto divino y se han de pesar.

Incluye el cajoncito los mismos veinte marcos en plata sobredorada en un cáliz, copón y una custodia.

Cádiz y julio 1 de 1754.

Debe contribuir a S.M. 32 pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, 4 reales y [-] maravedíes de la misma especie, por derechos reglados en conformidad del real proyecto de la cantidad que líquidamente resulta de esta partida.

Ítem, al Almirantazgo General 3 reales y 20 maravedíes de la propia moneda.

Pagó al Consulado 2 reales.

Prestamistas a 1/2 % de a 16 reales de vellón, 1 real.

Para la obra de la Santa Iglesia, [-].

(Archivo General de Indias. Contratación, 2544. Año 1754. Partida n.º 13. Fol. 48v/ 49r.)

Documento n.º 10

Registro del navío nombrado El Asia, maestre Martín de Espinal, parte de cuyas mercancías fueron traspasadas en el puerto de San Juan de Ulúa al navío La Castilla, que regresó con la flota de 1755.

Registró dicho maestre que ha recibido de don Matías Callejo veintiún mil novecientos diez pesos de plata doble del cuño nuevo mejicano y tres cajones de plata labrada que embarca de orden, cuenta y riesgo de las personas siguientes:

De orden de don Miguel Francisco Gambarte, vecino de México, las partidas numeradas siguientes a saber:

—ochocientos noventa y un pesos y dos reales de cuenta de don Pedro Antonio Alvarado, don Gregorio Jacinto del Rosal y don Jerónimo de la Maza Alvarado, para entregar a éste último, ausente a su poder, mitad del líquido de un mil setecientos ochenta y dos pesos, cuatro reales.

—doscientos setenta y nueve pesos y cuatro reales de cuenta de don Francisco de la Calle Bodegas, vecino de Cádiz, para entregarle, ausente a su poder, mitad de quinientos cincuenta y nueve pesos.

—ciento y cincuenta pesos de cuenta del padre Miguel Vicente Palomo, de la Compañía de Jesús, para entregar a don Vicente de Ibarra, vecino del Puerto de Santa María, ausente a su poder, mitad de trescientos pesos.

—ochocientos cincuenta y cuatro pesos y dos reales de cuenta del dicho don Miguel Francisco Gambarte para entregar a la compañía de la Guardia y Vergara, vecinos de Cádiz, mitad de un mil setecientos ocho pesos y cuatro reales.

—un cajoncito, marcado como al margen, que contiene veinticinco marcos tres onzas de plata labrada que remite de limosna par el culto y servicio divino de las religiosas de la Purísima Concepción descalzas de Nuestro Padre San Francisco de la ciudad de Estella, reino de Navarra, para entregar a la dicha compañía de la Guardia y Vergara.

Entrega:

Señor Contador de la Real Casa de la Contratación.

En 19 de julio para San Sebastián.

Sírvase V.S. mandar se forme despacho a los señores Guardia Vergara y Compañía para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado La Castilla de que soy maestre, y llegó últimamente del puerto de Veracruz pueda sacar y conducir a donde convenga un cajón con la del margen y veinticinco marcos, tres onzas de plata labrada que cargó en dicho puerto don Matías Callejo de cuenta y riesgo de [-]. Cádiz a 17 de julio de 1755. Firmado Martín de Espinal [rúbrica].

Conviene con el registro y se han de reconocer y pesar.

Expresa el registro ser de limosna para el culto y servicio divino de las religiosas descalzas de Señor San Francisco de la ciudad de Estella en Navarra.

Debe contribuir a S.M. incluso el flete veintidós pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, [-] reales y [-] maravedíes de la misma especie, por

derechos reglados en conformidad del real proyecto, que líquidamente resulta de esta partida.

Ítem, al Almirantazgo General dos reales de la propia moneda.

Pagó al Consulado el 1%, [-].

Prestamistas a medio % de a 16 reales de vellón, [-].

Para la obra de la Santa Iglesia, [-].

(Archivo General de Indias. Contratación, 2032AB- 2033AB. Año 1755. Partida n.º 44. Fol. 55r.)

Documento n.º 11

Registro de los navíos El Fuerte, formado en Veracruz, y La Europa, formado en La Habana, maestre Martín de Espinal, que regresaron con la flota de 1755.

Registró dicho maestre que ha recibido de don José Antonio Elorga las partidas de plata siguiente:

- Primeramente, ocho mil quinientos veinticinco pesos, cinco y un cuartillo reales de cuenta de la testamentaria del difunto don Félix del Duque, a entregar a su heredero don Dionisio del Duque, ausente a don José del Duque, y por la de ambos a don Pedro Hendaix, cuya remisión hace el cargador como albacea.
- Ítem, ochenta pesos a cuenta de doña María Brígida de Zubiaurre, por disposición del R.P. fray José de San Ignacio, a entregar al cargador, ausente a su poder.
- Ítem, doscientos pesos en doblones de cordoncillo por cuenta de las reverendas madres Josefa Teresa de Jesús María y María Bautista de San Agustín, religiosas carmelitas descalzas en el convento de San José de la villa de Zumaya, provincia de Guipúzcoa, a entregar al cargador, ausente a su poder.
- Ítem, un cajoncito forrado en crudo y marcado con la del margen, por cuenta y riesgo de don Miguel Francisco Gambarte, vecino de México, que contiene diversas piezas de oro labrado con cuatrocientos ochenta y seis castellanos, a entregar al cargador, ausente a don Miguel de Lavagui.

Entrega: En 29 de julio para Madrid.

Señor Contador Principal de la Real Casa de la Contratación.

Sírvase V.S. mandar se forme despacho a don José Antonio de Elorga para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado La Europa de que soy maestre, y llegó últimamente del puerto de Veracruz pueda sacar y conducir a donde convenga un cajón de oro labrado con cuatrocientos ochenta y seis castellanos que cargó en dicho puerto don José Antonio de Elorga de cuenta y riesgo de [-]. Cádiz a 23 de julio de 1755. Firmado en virtud de poder Laureano de Cuadros [rúbrica].

Conviene con el registro y se han de reconocer y pesar.

Debe contribuir a S.M. incluso el flete 54 pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, 3 reales y 5 maravedíes de la misma especie, por derechos reglados en conformidad del real proyecto, que líquidamente resulta de esta partida.

Ítem, al Almirantazgo General 1 peso, un real y 14 maravedíes de la propia moneda.

Pagó al Consulado el 1%, 5 reales y 7 maravedíes.

Prestamistas a medio % de a 16 reales de vellón, 5 reales y 6 maravedíes.

Para la obra de la Santa Iglesia, [-].

Don Juan Antonio Pastor, ensayador por su Majestad, que Dios guarde, de plata y oro, en todos sus reinos y señoríos, y fiel contraste de la Real Casa de la Contratación de las Indias, certifico he reconocido y pesado las alhajas que contiene el cajoncito que son ocho cajas y trece cadenas, todo de oro y pesan los mismos cuatrocientos y ochenta y seis castellanos. Cádiz y julio 23 de 1755.

Juan Antonio Pastor [rúbrica].

(Archivo General de Indias. Legajos 2034-35A-B. Año 1755. Partida n.º 362. F. 370v/ 371v.)

Documento n.º 12 (Extractado)

Registro del navío nombrado La Europa, maestro Bernardo de Goicoa, que regresó de Veracruz con la flota de 1757.

Registró dicho maestro que ha recibido de don Matías Callejo diecinueve mil quinientos ochenta pesos y cuatro reales en plata doble del cuño nuevo mexicano y un cajoncito de plata labrada que embarca de orden, cuenta y riesgo de las personas siguientes:

- ítem, de orden del expresado don Miguel Francisco Gambarte y de su cuenta y riesgo un cajoncito de la marca del margen, abrigado de cuero, que contiene platillo, vinajera, campanilla, incensario y naveta todo de plata, con peso de trece marcos y cinco onzas que dicho Miguel remite de limosna a las madres capuchinas de la ciudad de Tudela, para el culto divino de su iglesia, para entregar a los señores Guardia Vergara y Compañía, vecinos de Cádiz.

Entrega: En 30 de enero para Tudela.

Señor Contador Principal de la Real Casa de Contratación.

Sírvase V.S. mandar se forme despacho a los señores Guardia Vergara y Compañía para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado La Europa de que soy maestro, y llegó últimamente del puerto de Veracruz pueda sacar y conducir a donde convenga un cajón que contiene platillo, vinajeras, campanilla, incensario y naveta todo de plata con peso de trece marcos, cinco onzas con la marca del margen que cargó en dicho puerto don Matías Callejo de cuenta y riesgo de don Miguel Francisco Gambarte. Cádiz a [-] de [-] de 1758. Firmado Bernardo de Goicoa [rúbrica].

CONVIENE CON EL REGISTRO el que no expresa el peso y sólo sí que viene para las capuchinas de Tudela, por lo que se ha de reconocer, pesar y evaluar. No debe consulado.

Debe contribuir a S.M. incluso el flete 11 pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, 4 reales y 13 maravedíes de la misma especie, por derechos reglados en conformidad del real proyecto, que líquidamente resulta de esta partida.

Ítem, al Almirantazgo General 1 real y 1 maravedíes de la propia moneda.

Pagó al Consulado el 1%, [-].

Para la obra de la Santa Iglesia, [-].

(Archivo General de Indias. Contratación, 2037-38. Año 1757. Partida n.º 2. Fol. 22r/ 26v.

Documento n.º 13

Registro del navío nombrado La Europa, maestre Bernardo de Goicoa que regresó de Veracruz con la flota de 1757.

Registró dicho maestre que ha recibido de don Matías Callejo un cajón rotulado como al margen, número dos, que contiene un platillo, vinajeras, campanilla, incensario y naveta, todo de plata con trece marcos, de cuenta y riesgo de don Miguel Francisco Gambarte, vecino de México, que lo remite de limosna para el convento de las reverendas madres del convento de la Concepción, franciscanas descalzas de la ciudad de Estella, reino de Navarra, para entregar en Cádiz a los señores Guardia Vergara y Compañía, vecinos de Cádiz.

- Ítem, de orden del dicho Miguel Francisco Gambarte, vecino de México, doscientos pesos en plata doble del cuño nuevo mexicano, de cuenta y riesgo de don Fermín Félix de Subiza, vecino de Durango, en este reino, para entregar a los señores Guardia Vergara y Compañía, vecinos de Cádiz.

Entrega: En 30 de enero para Estella en Navarra.

Señor Contador Principal de la Real Casa de Contratación.

Sírvase V.S. mandar se forme despacho a los señores Guardia Vergara y Compañía para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado La Europa de que soy maestre, y llegó últimamente del puerto de Veracruz pueda sacar y conducir a donde convenga un cajoncito de plata labrada tosco, rotulado como al margen [Callejo] que contiene trece marcos, que cargó en dicho puerto don Matías Callejo de cuenta y riesgo de don Miguel Francisco Gambarte. Cádiz a 7 de enero de 1758. Firmado Bernardo de Goicoa [rúbrica].

CONVIENE CON EL REGISTRO el que expresa ser para las religiosas franciscanas descalzas de Estella en Navarra y se ha de reconocer, pesar y evaluar.

No debe consulado.

Debe contribuir a S.M. incluso el flete 11 pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, 4 reales y 13 maravedíes de la misma especie, por derechos reglados en conformidad del real proyecto, que líquidamente resulta de esta partida.

Ítem, al Almirantazgo General 1 real y 1 maravedíes de la propia moneda.

Pagó al Consulado el 1%, [-].

Para la obra de la Santa Iglesia, [-].

(Archivo General de Indias. Contratación, 2037-38. Año 1757. Partida n.º 374. Fol. 313v/ 314r.)

Documento n.º 14

Registro del navío El Fernando, capitana de la flota, que regresó de Veracruz con la flota de 1758.

Registró dicho apoderado que ha recibido de don Matías Callejo, dos mil y cincuenta pesos contados en plata doble del cuño nuevo mexicano y dos cajones, el uno mediano, ambos marcados y numerado como al margen, el primero enguanchado, cabeceado de cuero, contiene distintas alhajas de plata para servicio de iglesia, con peso de veinticinco marcos, seis y media onzas; y el segundo en los mismos términos, también con alhajas de plata de iglesia que pesan seis marcos y seis onzas, cuyo embarque hace el cargador de orden, cuenta y riesgo de don Miguel Francisco Gambarte, vecino de México, para entregar en Cádiz a los señores de Guardia Vergara y Compañía

Entrega: En 20 de septiembre para San Sebastián.

Señor Contador Principal de la Real Casa de Contratación.

Sírvase V.S. mandar se forme despacho a los señores Guardia Vergara y Compañía para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado El Fernando de que soy maestro, y llegó últimamente del puerto de Veracruz pueda sacar y conducir a donde convenga dos cajones, marcados y numerados como al margen, con treinta y dos marcos, cuatro y media onzas de plata labrada que cargó en dicho puerto don Matías Callejo de cuenta y riesgo de Manuel Francisco Gambarte. Cádiz a [-] de [-] de 1758. Firmado Juan José de Goicoa [rúbrica].

CONVIENE CON EL REGISTRO el que expresa ser plata para el culto divino y se ha de reconocer y pesar.

No debe Consulado.

Debe contribuir a S.M. incluso el flete 28 pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, 1 reales y 20 maravedíes de la misma especie, por derechos reglados en conformidad del real proyecto, que líquidamente resulta de esta partida.

Ítem, al Almirantazgo General 2 reales y 19 maravedíes de la propia moneda. Pagó al Consulado el 1%, [-].

Para la obra de la Santa Iglesia, [-].

(Archivo General de Indias. Contratación, 2039; 2041AB, 2042AB. Año 1758. Partida n.º 131. Fol. 147v/ 148r.)

Documento n.º 15 (Extractado)

Registro del navío nombrado La Castilla, capitana de la flota, su capitán Francisco María Espínola, que regresó de Veracruz con la flota de 1763.

Registró dicho maestre que ha recibido de don Ignacio Muñoz las partidas de plata doble siguientes:

Primeramente, de orden del teniente coronel don Agustín de Iglesias Cotillo, vecino de México, y de cuenta y riesgo del coronel don José de Escandón, un mil y quinientos pesos, mitad de tres mil, para entregar en primer lugar a don Jerónimo de la Maza Alvarado, en segundo a don Antonio Gutiérrez de la Huerta y en tercero a don Fausto Gutiérrez Gayen, vecinos de Cádiz.

—ítem, de orden de don Miguel Francisco de Gambarte, vecino de México, y de cuenta y riesgo de don Gregorio Pérez, vecino de Guadalajara, trescientos pesos para entregar en Cádiz a don Francisco de la Guardia, ausente a su poder.

—ítem, de la misma orden y de cuenta y riesgo de dicho Gambarte, doscientos pesos y un cajoncito enguanchado, liado y cabeceado de cuero, marcado y numerado como al margen que contiene tres acetres con sus manos de plata y peso de treinta y tres marcos, para entregar en Cádiz a don Francisco de la Guardia, ausente a su poder.

Entrega: En 30 de septiembre para Cádiz.

Señor Contador Principal de la Real Casa de Contratación.

Sírvase V.S. mandar se forme despacho a don [-] para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado La Castilla, de que soy maestre, y llegó últimamente del puerto de Veracruz pueda sacar y conducir a donde convenga un cajón, marca y número del margen, con treinta y tres marcos de plata labrada que cargó en dicho puerto don Ignacio Muñoz de cuenta y riesgo de don Miguel Francisco Gambarte. Cádiz a 3 de agosto de 1763. Firmado Julián Fuertes [rúbrica].

CONVIENE CON EL REGISTRO y se ha de reconocer y pesar.

Debe contribuir a S.M. incluso el flete 29 pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, [-] reales y 13 maravedíes de la misma especie, por derechos reglados en conformidad del real proyecto, que líquidamente resulta de esta partida.

Ítem, al Almirantazgo General 2 reales y 21 maravedíes de la propia moneda. Cádiz 27 de septiembre de 1763.

Recibí en 29 de dichos de 1763.

Pagó al Consulado el 1%, 2 reales y 6 maravedíes.

Para la obra de la Santa Iglesia, [-].

Para los Toribios de Sevilla, [-].

(Archivo General de Indias. Contratación, 2055-56-57. Año 1763. Partida n.º 1. Fol. 23r/24r.)

Documento n.º 16

Registro del navío nombrado El Dragón, maestre Gaspar Díaz Covián que regresó de Veracruz con la flota de 1765.

Registró dicho maestre que ha recibido de don Ignacio Muñoz un cajón enguanchado y liado de cuero, marcado y numerado como al margen, que incluye un taller de plata sobredorada, labrada y una lámina con la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe con sus cantoneras de plata, todo quintado, con peso de treinta y cuatro marcos, cinco onzas, de orden de don Miguel Francisco de Gambarte, vecino de México, y de cuenta y riesgo del licenciado don José López Gil Lansiego, canónigo de Valladolid, y para entregar en Cádiz a don Francisco de la Guardia, ausente a su poder.

Entrega: en 14 de septiembre para su casa.

Señor Contador Principal de la Real Casa de Contratación.

Sírvase V.S. mandar se forme despacho a don Francisco de la Guardia para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado El Dragón, de que soy maestre, y llegó últimamente del puerto de Veracruz pueda sacar y conducir a donde convenga un cajoncito de plata labrada sobredorada y quintada con peso de treinta y cuatro marcos y cinco onzas que cargó en dicho puerto don Ignacio Muñoz de cuenta y riesgo del licenciado don José López Gil Lanciego. Cádiz a [-] de [-] de 1765. Firmado Gaspar Díaz Covián [rúbrica].

CONVIENE CON EL REGISTRO y se ha de reconocer y pesar.

Debe contribuir a S.M. incluso el flete 30 pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, 4 reales y 23 maravedíes de la misma especie, por derechos reglados en conformidad del real proyecto, que líquidamente resulta de esta partida.

Ítem, al Almirantazgo General 2 reales y 26 maravedíes de la propia moneda.

Cádiz 7 de septiembre de 1765.

Recibí en 13 de dicho de 1765.

Pagó al Consulado el 1%, 2 reales y 7 maravedíes.

Para la obra de la Santa Iglesia, [-].

Para los Toribios de Sevilla, [-].

(Archivo General de Indias. Contratación, 2064A-2065A-B. Año 1765. Partida n.º 296. Fol. 404r/v.)

Bibliografía

ARAMBURU ZUDAIRE, M. A. (1999): *Vida y fortuna del emigrante navarro en Indias (siglos XVI-XVII)*. Pamplona. Gobierno de Navarra.

CARO BAROJA, J. (1969): *La hora Navarra. Pamplona*. Gobierno de Navarra.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (1991): «Mecenazgo y legados artísticos de Indianos en Navarra». *II Congreso General de Historia de Navarra*, pp. 157-192.

ENRÍQUEZ MACÍAS, G y STAPELLS JOHNSON, V. (2006): «El Soberbio. Naufragio y rescate de un navío en el siglo XVIII». *Revista de Historia Naval*, n.º 93, pp. 33-56. Madrid.

GARCÍA GAINZA *el allii* (1976): *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo I: Merindad de Tudela*. Pamplona.

___(1976): *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II*: Merindad de Estella*. Pamplona.

___(1976): *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo V**: Merindad de Pamplona Imoz-Zugarramurdi*. Pamplona.

HEREDIA MORENO, M. C. (1989): «Ejemplos de mecenazgo indiano en la capilla de San Fermín de Pamplona». *Anuario de Estudios americanos*, tomo XLVI, pp. 409-421. Sevilla.

___(1991): «Platería Hispanoamericana en Navarra». *Príncipe de Viana*, (ANEJO 13): 201-216, 5.

___(2008): «Arte Hispanoamericano en Navarra». *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n.º 3, pp. 341-376.

HEREDIA MORENO, M.C.; ORBE SIVATTE, M. y A. (1992): *Arte hispanoamericano en Navarra*. Estella. Gobierno de Navarra.

DÍEZ Y DÍAZ, A. (1976): «Puente de la Reina. Arte e historia». *Navarra: temas de cultura popular*. T. 247. Pamplona.

MOLINS MUGUETA, J. L. (1974): *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*. Pamplona: D.F.N. Ayuntamiento de Pamplona, 1974.

PEZZAT ARZAVE, D. (2006): *Catálogo de documentos de arte 31. Archivo General de la Nación. México. Temporalidades*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. México.

SAGÜES AZCONA, P. [s.a.]: *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid: 1683-1961. Estudio histórico*. Madrid.

SÁNCHEZ, J. M. (2001): «Nuevos casos de mecenazgo artístico indiano en la Sierra de Huelva en el siglo XVI». *XVI Jornadas de Patrimonio Histórico de la Sierra de Huelva*, pp. 375-410. La Nava (Huelva).

SÁNCHEZ, J. M., y MACÍAS, R. (2009): «Incidencias en el comercio artístico entre América y España: El naufragio del navío San Francisco de Asís, alias El Soberbio». *Congreso Internacional por el Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. Tomo I, pp. 531-546. Universidad de Sevilla. Sevilla.

Caminos transísmicos y ferias de Panamá, siglos XVII-XVIII

Transisthmian roads and fairs of Panama, 16-18th century

Jesús Sanjurjo Ramos

Universidad de Oviedo

Resumen: En este trabajo se analiza el proceso histórico de configuración del istmo de Panamá, como enclave imprescindible de paso e intercambio mercantil entre el ámbito de producción minero sudamericano y la Península Ibérica. Concentrándose en este punto en la morfología y significación de los caminos transísmicos que conectaban los océanos Pacífico y Atlántico. Asimismo, se advierte que la conservación de los caminos como patrimonio histórico resulta en la actualidad deficiente, haciéndose preciso un trabajo sistemático de rehabilitación material de los mismos y una labor de concienciación ciudadana acerca de su importancia que involucre a la población panameña.

Palabras clave: Panamá, Portobelo, Nombre de Dios, caminos transísmicos, ferias, Chagres, siglos XVI-XVIII.

Abstract: This paper analyses the historical process which describes the Isthmus of Panama becoming an essential route and trading post between mining areas of South America and the Iberian Peninsula. The work focuses on the morphology and significance of the transisthmian roads that connected the Atlantic and Pacific Oceans. The paper also states that the preservation of these paths and roads as elements of cultural heritage is currently of a poor standard, thus requiring systematic rehabilitation work as well as a public awareness campaign among the Panamanian population.

Keywords: Panama, Portobelo, Nombre de Dios, transisthmian roads, fairs, Chagres, 16th-18th centuries.

I. Introducción

El estudio del contexto ístmico panameño, a la hora de abordar estudios históricos del periodo moderno, resulta absolutamente esencial; pues no cabe analizar los modelos de relación económicos hispano-coloniales, sin aceptar el istmo de Panamá como puente y ruptura, nexo y frontera de océanos, continentes y sociedades. Panamá se convirtió, en pleno siglo XVI, en punto central de un eje transoceánico, que constituyó un modelo mercantil de carácter global con pretensiones de monopolio.

Se hace preciso actualizar y reconocer el papel histórico de primer orden, que el istmo americano jugó durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Tres rutas comunicaban la costa caribeña con la pacífica y permitían el transporte de las mercancías importadas o exportadas en las Ferias de Panamá, Nombre de Dios o más tardíamente, Portobelo.

Este trabajo pretende clarificar y revalorizar la trascendencia de Panamá como punto de encuentro y fractura, al mismo tiempo, de las relaciones económicas en el contexto hispanoamericano. Se analizan, en este sentido, los caminos transísmicos, elemento vertebrador del territorio panameño, sus aspectos plenamente formales, al igual que su importancia económica y política. Así como el concepto de *Feria*, punto de partida y estación término de estas rutas y al mismo tiempo, realidad comercial que condicionó el nacimiento, la vida y la desaparición del Camino Real, el Camino de Cruces y el Camino de Chagres.

Este trabajo se nutre esencialmente de fuentes bibliográficas, tanto del periodo moderno como contemporáneo. Ha sido fundamental para su elaboración el estudio de las obras *Historia general y Natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo y *Relación histórica del viaje a la América Meridional* de Jorge Juan y Antonio de Ulloa. Dentro de las obras actuales cabe destacar *El Panamá Hispano (1501-1821)* de Celestino Arauz y Patricia Pizzurno (1991), quienes realizan un exhaustivo análisis de los caminos transísmicos, así como del contexto socioeconómico de las Ferias panameñas.

No obstante, ha sido imprescindible para esta investigación el trabajo de campo realizado en el año 2008, al participar como becario en la Ruta Quetzal BBVA, cuyo programa académico coordina y dirige la Universidad Complutense de Madrid. La estancia en Panamá, durante un mes, me permitió profundizar y definir con mayor precisión los aspectos antes señalados, así como conocer, *in situ*, el estado actual de los caminos transísmicos y las principales poblaciones que acogieron las Ferias.

A este respecto, la conservación de los caminos como patrimonio histórico resulta en la actualidad deficiente. Tras la observación, se hace preciso un trabajo sistemático de rehabilitación material de los mismos, así como una labor de concienciación ciudadana acerca de su importancia, que involucre a las poblaciones locales. La musealización de los principales restos arqueológicos conservados y su inserción en la vida social constituiría un atractivo espacio cultural, al tiempo que favorecería el interés por su estudio y conservación.

II. Castilla de Oro, centro neurálgico de paso

Tras la creación del Virreinato de Perú, el 20 de Noviembre de 1542, por Real Cédula de Carlos I, el istmo de Panamá se convirtió en el núcleo principal de las comunicaciones y del sistema comercial entre el Perú y España. Con el auge del complejo Ferial Panamá-Nombre de Dios (posteriormente Portobelo), sustituye la inicial conformación minera de Castilla de Oro, por un centro neurálgico de paso y de transacciones que será esencial para la Corona española.

La población esclava negra estaba dedicada al servicio doméstico, la agricultura y la ganadería; además, los negros trabajaban como arrieros de las recuas de mulas que transitaban el Camino Real y el Camino de Cruces, de buceadores o en los aserraderos. Principalmente, vivían en los barrios suburbanos de Malambo y Pierdevidas.

Al igual que en Nombre de Dios o Portobelo, en Panamá las condiciones climáticas y las características del terreno eran adversas. Las enfermedades tropicales diezaban la población, lo que motivó que, en 1531, el gobernador Antonio de la Gama intentase el traslado de la población a un lugar más saludable. Pero lo costoso de la operación hizo que fracasase.

Panamá, apenas contaba con una agricultura de subsistencia, que producía principalmente maíz y frijoles y en menor medida arroz. Sin embargo, se caracterizó por una próspera ganadería (80.000 cabezas de ganado vacuno en el Istmo a finales del siglo xvi) y la abundancia de pescado.

En 1671, el pirata inglés Morgan destruyó la ciudad. Es entonces cuando se determina su traslado a una pequeña península situada a pocos kilómetros. La nueva Panamá se caracterizó por una clara intención defensiva, erigiéndose una gran muralla y un foso (fig. 2).



Figura 2. Nueva planificación y construcción de la Plaza y Ciudad de Panamá. 1729. (AGUILERA, et al., 1973).

Originalmente el puerto de la ciudad de Panamá fue La Tasca, situado en la desembocadura del río Gallinero. Hasta este puerto llegaban las naves cargadas de metales preciosos procedentes del Perú, pues era el más significativo en la costa occidental del Istmo. El acrecentamiento del tráfico marítimo con el Perú y el consecuente aumento del tamaño de las naves, sumado al progresivo cegamiento de la bocana del puerto de La Taca, hizo que a mediados del siglo xvi se comenzase a utilizar la isla Perico, puerto situado a dos leguas de Panamá. Este nuevo puerto sobrevivirá a la supresión de las Ferias en 1739.

Los barcos menores con los tesoros y mercancías desembarcaban en Peña Prieta, que se halla aproximadamente a diez kilómetros de Panamá. Un trayecto que se hacía a lomo de mulas, por la orilla del mar, y a unos cuatro o cinco kilómetros de la nueva ciudad fundada en 1673.

Este interés comercial potenció la creación de ferias, que desde 1544 hasta 1596 tuvieron lugar en Nombre de Dios, y desde 1597 hasta 1739 en Portobelo. Durante estos 195 años se registraron 95 ferias siendo las más significativas las celebradas entre los años 1582 y 1589.

Hasta 1596 las ferias tuvieron lugar en Nombre de Dios y por lo tanto esta villa concentraba toda la actividad comercial transísmica. Pero lejos de ser un gran puerto, Nombre de Dios no era más que una playa descampada, a merced de todos los vientos y tempestades, sin apenas sistemas defensivos. El terreno pantanoso, impidió el desarrollo positivo de una economía agraria, siendo esta escasa y deficitaria. Según señaló López de Velasco: «Es pueblo muy enfermo [...] muy caluroso y húmedo y de muchas aguas, truenos y relámpagos, y así muere mucha gente en él.» (ARAÚZ, 1997: 65) (fig. 3). A pesar de que la villa contaba con 200 casas, en la década de 1570 la población permanente no superaba las 50 personas, pues la mayor parte de las viviendas sólo se ocupaban durante la Feria, permaneciendo deshabitadas los diez meses restantes del año. Así, la práctica totalidad de la población se dedicaba a actividades comerciales (hasta 1545 había entre 15 y 20 negociantes dedicados a la venta al por mayor) y el resto se empleaba en servicios vinculados a la actividad ferial.



Figura 3. Bahía de Nombre de Dios. Fotografía tomada por el autor, 2008.

Nombre de Dios dependía de la Audiencia de Panamá, que designaba a un Alcalde Mayor. En cuanto a la estructura eclesiástica dependía de la diócesis de Panamá, nombrando el Obispo a un cura y a un vicario. En 1596 el pirata Francis Drake la asaltó, sin apenas oposición, y tras cometer toda clase de abusos y tropelías, la destruyó continuando hacia el oeste con la intención de asaltar la Ciudad de Panamá pero, en el cerro de Capirilla, un pequeño número de soldados frenó su avance y les obligó a huir. En su retirada, saqueó Portobelo, falleciendo poco después por enfermedad.

Francisco Valverde y Mercado, fundó San Felipe de Portobelo, en honor de Felipe II, el 20 de marzo de 1597, y el ingeniero Juan Bautista Antonelli configuró su sistema defensivo. La destrucción de Nombre de Dios motivó el traslado de la feria a esta villa que ciertamente suponía una mejora sustancial respecto a Nombre de Dios, pues el nuevo emplazamiento contaba con un puerto natural mucho más adecuado, mejor protegido y más cercano al Río Chagres y Panamá; sin embargo, el clima era igual de inadecuado (fig. 4).

El plano de la ciudad tenía forma rectangular y estaba rodeada por murallas. En el centro se encontraba la Plaza Mayor a la que llegaban las cuatro calles principales. El recinto estaba defendido por las baterías de San Jerónimo, San Felipe, Santiago y San Fernando. La villa, como Nombre de Dios, solo tenía actividad en tiempo de ferias, el resto del año permanecía casi deshabitada. Portobelo contaba, hacia 1620, con 150 casas de maderas construidas sobre pilares, debido a que el terreno era muy fangoso, una iglesia parroquial y un pequeño convento. Varios cronistas describen lo inhóspito del lugar y entre otras cuestiones la amenaza que suponían los ataques de animales salvajes o las dificultades para conseguir alimentos; pues, prácticamente, todos los víveres se traían de otras villas, como Cartagena de Indias, Panamá o Nicaragua.



Figura 4. (Fragmento) Mapa Geográfico del Reyno de Tierra Firme y sus Provincias de Veragua y Darién, 1802. Sig: R.9927 Mr/2 Tierra Firme (Reino). Mapas generales. Biblioteca Nacional, Sala Goya.

Las Ferias ístmicas

Las Ferias buscaban abastecer de artículos europeos los mercados americanos al tiempo que enviaban a España los metales preciosos extraídos en el Perú. La importancia de las Ferias panameñas es indudable. Entre mediados de los siglos xvi y xvii, el 60% de todo el oro que llegaba a España había cruzado el Istmo de Panamá y el comercio Nombre de Dios-Portobelo superó sustancialmente al de Veracruz en Nueva España. (ARAÚZ, 1997: 64).

Por lo general, duraban 40 o 50 días, aunque otras, en cambio, no se extendían más allá de 15 o 20; esto último, debido al clima insalubre, lo incomodo del terreno, la falta de existencias, incluso al miedo a los ataques de corsarios o piratas. Conjunto de circunstancias favorables para que la estafa y el fraude se hicieran más que habituales; en lo fundamental, la evasión del pago del almojarifazgo a la Hacienda Real. El método más simple y empleado era la declaración de un volumen de mercancías inferior al real. También era habitual el soborno a funcionarios.

Las Ferias marcaban el ritmo vital de la población. Así, el poblado que había permanecido aletargado durante diez largos meses, reanudaba su actividad a un ritmo frenético. La ciudad recibía miles de comerciantes, soldados, oficiales reales y artesanos. Las mercancías se descargaban de los barcos sin que los oficiales pudiesen ejercer apenas ningún control, lo que favorecía la evasión de impuestos y el fraude. Este incremento exponencial de la población provocaba que los alojamientos, las instalaciones e incluso los alimentos se hicieran insuficientes. Los precios se disparaban y los costes por alquilar lugares de almacenaje se multiplicaban.

Las mercancías con las que se comerciaba eran muy variadas. Desde España hacía América llegaban todo tipo de productos, no solo españoles sino también ingleses y franceses. Desde alimentos hasta tejidos, pasando por sombreros, lencería, medicinas, hierro, armas, vidrio o jabón. Por otro lado, las mercancías exportadas desde América eran fundamentalmente oro y plata peruanos y productos colorantes como el añil (*Indigofera tictoria*) o la grana cochinilla (*Dactylopius coccus*).

III. Desde el Virreinato del Perú hasta las Ferias atlánticas

Con el descubrimiento, en 1545, de las minas de Potosí, Huancavelica y Oruro, se establece el punto de partida de la ruta de transporte de metales preciosos más importante del Imperio Español.

Una vez que el Virrey del Perú recibía la noticia de la celebración, en Panamá, de una Feria, daba la orden a Potosí de enviar enormes cantidades de oro y plata hasta el puerto de Arica, inicialmente, o hasta el puerto de Callao, con posterioridad. Desde allí partía la Armada del Sur, con destino a Panamá. La ruta marítima se practicaba generalmente por la costa. Los navíos favorecidos por las corrientes y los vientos del sur no tardaban nunca más de 30 días en llegar hasta el puerto de Panamá. Muy diferente era el regreso que se extendía hasta cuatro meses, por lo que habitualmente se optaba por un itinerario mixto, es decir, marítimo hasta la villa de Paita y terrestre hasta el puerto de Callao.

Con el fin de coordinar las Ferias con el transporte del oro y la plata peruanos, los barcos provenientes del Perú arribaban a Panamá en los meses de mayo y junio, con el fin de partir antes de la llegada del invierno. Esta ruta de transporte experimentó un crecimiento progresivo, permaneciendo muy activo hasta el siglo xviii, a pesar del deterioro de la Feria de Portobelo.

Rutas transísmicas: Camino Real, Camino de Cruces y Camino de Chagres

Desde el descubrimiento del Mar del Sur, en 1513, Panamá se convirtió en el eslabón de dos mares, de dos mundos. Este hecho motivó la aparición de itinerarios transísmicos que comunicasen la ciudad de Panamá con las Ferias atlánticas.

La necesidad de comunicar ambos océanos llevó a la Corte Española, a ordenar el estudio para la construcción de un canal a través del istmo. El primero en plantear esta iniciativa fue Álvaro de Saavedra Cerón, en 1529. Poco después, en 1533, Gaspar de Espinosa informó a Carlos V de que la obra era totalmente viable «a un costo muy bajo» y señaló: «un canal para la navegación puede ser escavado» (ARAÚZ, 1997: 76). Estas informaciones motivaron que la corona ahondase en los estudios, pero los nuevos resultados no fueron satisfactorios.

Carlos V solicitó la valoración de Pascual de Andagoya, gobernador de Tierra Firme, quien manifestó, en 1534, «que todo el oro del mundo no bastaba para llevarlo a feliz término» (ARAÚZ, 1997: 77) y propuso fomentar la reparación del Camino Real, así como la creación de una ruta fluvial. Si bien, en 1535, fray Tomás de Bergala insiste en la posibilidad de crear un canal transísmico.

Se proyectaron otras rutas comerciales transoceánicas como fue la diseñada por Francisco de Montejo, en 1536, que planteaba comunicar el puerto de Callao con el Puerto Fonseca, por mar, y desde allí hasta Puerto Caballos por tierra. Así como la propuesta a través de Nicaragua, empleando el río San Juan, o en Nueva Granada por el río Magdalena. Pero todos estos proyectos fracasaron cuando, en 1580, el ingeniero Juan Baptista Antonelli determinó sobre el terreno, a instancias de la corte, que la ruta transísmica panameña era la más adecuada.

El Camino Real y un camino terreo-fluvial, constituido por el Camino de Cruces (terrestre) y el Camino de Chagres (fluvial), fueron las dos rutas fundamentales de transporte de mercancías. En ambas, circulaban recuas de mulas cargadas con metales preciosos y otros productos comerciales. El parque mular era en 1592 de 1.200 animales, agrupados en recuas de 50 mulas. A pesar de su importancia, ambas vías eran tremendamente arduas de transitar (fig.5).

La existencia del Camino Real es anterior a la aparición de la Feria de Nombre de Dios. Esta vía comienza a construirse bajo el gobierno de Pedrarias, si bien, su importancia se debe a su vinculación con las Ferias atlánticas.

El Camino Real no estaba pavimentado y se abría paso a través de una espesa vegetación. Esto hacía imposible su tránsito en época de lluvias, pues el terreno empapado se convertía en un barrizal. Comenzaba en la plaza mayor de Panamá, atravesaba el puente de Rey y emprendía rumbo hacia el atlántico. El trayecto desde Panamá hasta Portobelo se extendía, aproximadamente, durante cuatro días. Tras cruzar una calzada, continuaba por el valle de Algarroba hasta la confluencia de los ríos Chagres y Pequení. Allí el terreno era elevado pero descendía hasta la cabecera del río Chilibrillo, que en época de lluvias se convertía en una ciénaga. A continuación se cruzaba un puente natural sobre el río Caimitillo al que el cronista Fernández de Oviedo llama «Puente Admirable». Poco después se cruza el río Chagres, y se atraviesan los pueblos indígenas de San Juan y Boquerón, lugares escabrosos y quebrados, de difícil paso. En el caso de Nombre de Dios, continuaba hacia el sureste hasta llegar a la villa. Para llegar a Portobelo ascendía el paso de Cuperilla y se superaba el río Mauro. El camino continuaba a través de las montañas de Capira o Santa Clara y descendía hasta el valle de Cascajal, atravesaba el barrio de esclavos de Guinea antes de llegar a la Plaza Mayor.



Figura 5. Itinerario de las rutas transísmicas. (ARAÚZ, 1997: 65).

El Camino de Cruces y Camino de Chagres componían la segunda ruta de comunicación con las ferias atlánticas. En 1536, la municipalidad de Panamá construye un almacén en el poblado de Cruces, junto al río Chagres. Este almacén contaba con 47 cámaras y su custodia le correspondía al alcalde de Panamá.

El pequeño pueblo de Cruces apenas contaba con 70 casas de las que 20 estaban ocupadas por esclavos negros encargados del transporte de mercancías por el río. El Camino de Cruces comenzaba en la ciudad de Panamá y, tras cruzar el Puente de Paita, continuaba por el litoral aprovechando una ruta que se dirigía a Perico. Tras atravesar el río Curundú giraba hacia el norte hasta ascender al cerro de Tabernilla, descendía por el valle de Castaño llegando así hasta Cruces. Se tardaba alrededor de siete horas en recorrerlo, ya que la práctica totalidad del camino estaba pavimentado. En el siglo XVI alrededor de 500 recuas de mulas lo recorrían habitualmente.

Las mercancías se descargaban y se embarcaban en bongos o chatas, barcas de madera de cedro con gran capacidad de carga, impulsadas por unos veinte esclavos, bajo

las órdenes de un patrón. Desde Cruces se navegaba hasta la desembocadura del Chagres, valiéndose de remos y palancas, o bien se desembarcaba en la confluencia del Río Trinidad y se continuaba a pie hasta la desembocadura. Desde allí, por mar hasta Portobelo o Nombre de Dios. La navegación por el Chagres era ardua y peligrosa pues eran habituales las fuertes corrientes, los trocos, las saqueras. El río transcurría a lo largo de una tupida selva y en el abundaban los cocodrilos. Se tardaba entre una semana y hasta dos en recorrer su curso, dependiendo del sentido en que se navegara.

Con el fin de proteger el comercio del Chagres de los ataques de bucaneros y piratas, en 1588, Juan Bautista Antonelli proyectó la construcción, en su desembocadura, del fuerte de San Lorenzo, declarado en la IV sesión de la UNESCO, en 1980, Patrimonio de la Humanidad, junto con la fortificación de Portobelo.

Los altos costes del transporte transísmico

El transporte de mercancías a través del istmo conllevaba altísimos costes de distinto tipo. En primer lugar, los precios de los fletes eran muy altos, en particular: el flete por kilómetro entre Portobelo y Panamá era 13 veces más caro que entre Huancavelica y Potosí; de 11 a 16 veces más que entre Mendoza a Santiago de Chile; 10 a 17 veces mayor que entre Punta Arenas a Cartago, en Costa Rica; y, 44 veces más que en la de Acapulco a Veracruz (TORRES, 2000: 351). En segundo lugar, la limitada capacidad de carga de las mulas y el alto coste que suponía la confección de los embalajes. Por último, hay que sumar los impuestos que gravaban todas las mercancías que cruzaban el istmo y que llegaron a ser nueve distintos en el siglo xviii.

El progresivo declive del comercio transísmico se inicia a finales del siglo xvi (HAMILTON, 1975: 46), pero será a principios del siglo xviii cuando las ferias en el istmo tocan a su fin. Este proceso está derivado de una profunda crisis económica, del aumento de la presión ejercida por piratas y corsarios, del malestar de la burguesía criolla y del desentendimiento por parte de los monarcas españoles.

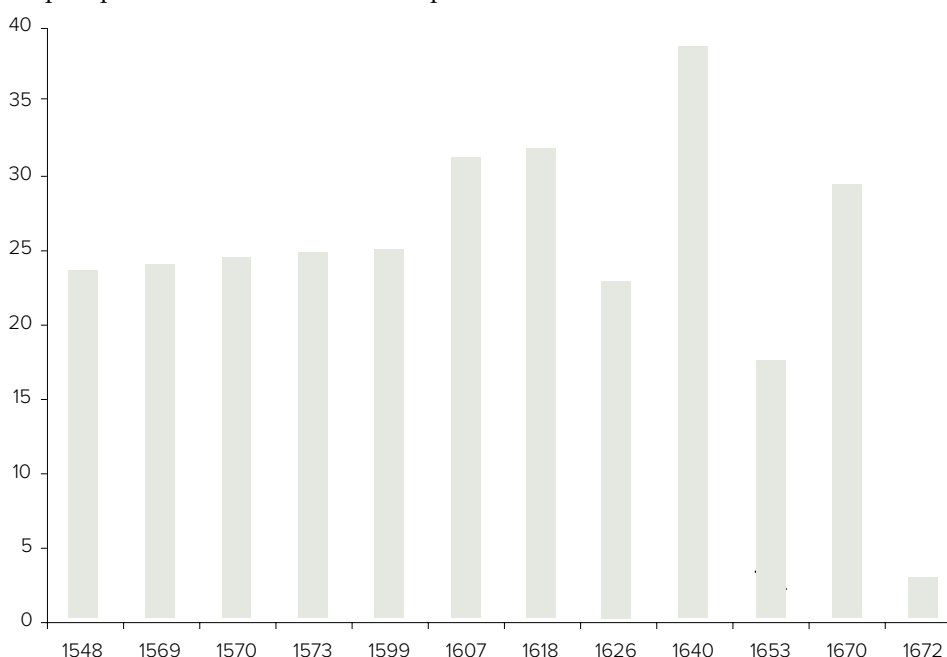


Figura 6. Tráfico de embarcaciones vinculadas al comercio ferial que navegaron por el río Chagres entre 1548 y 1672. Elaboración propia, a partir de lo aportado por CASTILLERO, 1967.

En 1739, el Almirante Edgar Vernon ataca los asentamientos de Portobelo y Chagres, dejando en jaque la ya debilitada economía ístmica (fig. 6). En 1737, 1756 y 1781 la ciudad de Panamá sufre tres terribles incendios que destruyen casi por completo la ciudad. A lo largo de la tercera década del siglo xviii tienen lugar movimientos de carácter liberal, protagonizados por la burguesía criolla; este segmento de la población reclamaba la reducción de impuestos y el establecimiento de aduanas que frenasen el contrabando de mercancías inglesas y holandesas, que saturaban el mercado. Estos movimientos, incluso cuando fueron aplacados por parte de las autoridades, ponen de relieve el malestar de la burguesía panameña, que veía como el comercio transísmico era cada vez menos rentable.

Carlos III, procuró establecer y fortalecer los vínculos comerciales y económicos con las colonias, pero este hecho apenas tuvo repercusión en Panamá, pues el Istmo no entraba en los objetivos reformistas borbónicos. Así, poco a poco, las Ferias panameñas fueron perdiendo relevancia hasta que, en 1739, desaparecen definitivamente.

IV. Conclusiones

El estudio del contexto ístmico aporta informaciones irrenunciables a la hora de comprender el modelo económico hispanoamericano para los siglos xvi, xvii y xviii. Con dos elementos esenciales: la Feria, punto de encuentro comercial y económico de primer orden, y las rutas transísmicas, elementos vertebradores del territorio, la actividad económica y la realidad sociopolítica.

Dos aspectos que no solo organizan y definen la realidad panameña, sino que son el eje esencial de un modelo de relaciones mercantiles globalizado, sin el que no cabe entender, la historia moderna europea y americana.

Su estudio completa el análisis del modelo de relaciones económicas y sociales entre la Corona Hispánica y sus colonias americanas y presenta una realidad económica profundamente compleja, plagada de singularidades y fluctuaciones, y ante un modelo de sociedad muy dinámico y cambiante, al albur de las circunstancias puntuales, que nos previene, en definitiva de análisis reduccionistas o simplificador.

Asimismo, el reconocimiento y valoración adecuados de la gran importación histórica de los caminos transísmicos y las Ferias panameñas constituye un activo cultural incuestionable que debe ser reivindicado como tal y atendido socialmente. Ello no sólo repercutirá en beneficio del estudio científico sino que hará más partícipe de su importancia a quienes hoy viven en los escenarios de esta historia.

Bibliografía

AGUILERA, J. *et al.* (1973): *Urbanismo español en América*. Editora Nacional. Madrid.

ÁLVAREZ, P. (1964): *Pedrarias Dávila*. CSIC, Madrid.

ARAUZ A. A., y PIZZURNO, P. (1991): *El Panamá Hispánico 1508-1821*. Panamá. Diario de Panamá.

CASTILLERO, A. (1967): *Estructuras sociales y económicas de Veragua desde sus orígenes históricos: siglos XVI y XVII*. Editorial Panamá, Panamá.

CELESTINO, A., y PIZZURNO, P. (1997): *El Panamá Hispano (1501-1821)*. Diario *La Prensa*, Panamá.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. (1952): *Historia general y Natural de las India*. Real Academia de la Historia. Madrid.

HAMILTON, E. (1975): *El tesoro americano y la revolución de los precios en España (1501-1650)*. Ariel. Barcelona.

LUCENA, M. (coord.) (2002): *Historia de Iberoamérica*. Cátedra. Barcelona.

MENA, M. C. (2004): *Un linaje de conversos en tierras americanas*. Universidad de León. León.

PARRY, P. (1970): *El Imperio Español de ultramar*. Editorial Aguilar. Madrid.

TORRES, J. E. (2000): *Población, economía y sociedad en Panamá: contribución a la crítica de la historiografía panameña*. Editorial Universitaria «Carlos Manuel Gasteazoro» (EUPAN). Panamá.

ULLOA, J. J. A. (1748): *Relación histórica del viaje a la América Meridional*. Real Academia de la Historia. Madrid.

ZURRO, D. S. *et al.* (1999): *Castilla y León en América*. Junta de Castilla y León. Valladolid.

La ciudad de Buenos Aires en las acuarelas de Carlos Enrique Pellegrini

The city of Buenos Aires in the watercolours of Carlos Enrique Pellegrini

Patricia Viviana Corsani

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Instituto de Teoría del Arte Julio E. Payró

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

Resumen: El ingeniero Carlos Enrique Pellegrini llega a Buenos Aires en 1828. De formación europea, es contratado por el gobierno de Bernardino Rivadavia para trabajar en obras públicas. Sus vistas urbanas y su producción retratística lo convierten en uno de los precursores del arte en Argentina. Al poco tiempo de arribar a la ciudad de rasgos hispánicos, ésta se transforma en su objeto de estudio y documenta, en sus acuarelas, las transformaciones urbanas que muy lentamente la convertirán en una ciudad moderna.

Palabras clave: paisaje, ciudad, plazas, viajeros, acuarelas, documentos

Abstract: The engineer Carlos Enrique Pellegrini arrived in Buenos Aires in 1828. Trained in Europe, he was hired by the government of Bernardino Rivadavia to work on public projects. His cityscapes and portraiture production made him one of the pioneers of Argentine art. Shortly after arriving in 'the city of Hispanic features', it became his object of study and he documented, in his watercolours, the urban transformations that very slowly made it a modern city.

Keywords: landscape, city, squares, travellers, watercolours, documents.

I. Introducción

En la historia del arte en Argentina, Carlos Enrique Pellegrini (Charles Henry) (Chambery, capital del ducado de Saboya, 28 de julio de 1800 - Buenos Aires, 12 de octubre de 1875) ocupa un lugar destacado entre los precursores del arte nacional. Considerado un historiador gráfico de las primeras décadas del siglo XIX, documentó fielmente la ciudad de Buenos Aires, que en el momento de su llegada en 1828, era una modesta aldea. En sus paisajes urbanos pintó a la acuarela los edificios que rodeaban la Plaza Mayor: el Cabildo, la Catedral, las recovas, el Fuerte, la Casa de policía, los Altos. También le interesaron las iglesias y sus interiores e incluyó ceremonias religiosas y fiestas cívicas, todas escenas cotidianas desarrolladas en el espacio público o en elegantes salones porteños.

Si bien en Buenos Aires trabajó el género del retrato de manera profusa como una forma de subsistencia, sus paisajes urbanos -únicos e irremplazables- se convirtieron en documentos de la ciudad que décadas después desaparecerá, fruto de la modernización según el gusto francés. Las vistas de Carlos E. Pellegrini -acuarelas, aguadas y litografías- son una fuente de estudio sumamente valiosa para reconstruir la ciudad de las primeras décadas del siglo XIX y marcan la evolución edilicia y urbana por esos años. Sin embargo, sus acuarelas son más que la mera presentación de un lugar, pues muestran también un momento de ruptura en la década del 20. Su obra es la bisagra entre la aldea colonial con construcciones de corte hispánico y la Buenos Aires que se reformaba pausadamente, cambios que llegarán a su clímax a partir de 1883 cuando Torcuato de Alvear asuma la Intendencia Municipal. Un nuevo trazado en la ciudad y la demolición de algunas construcciones paradigmáticas de la colonia, en los años 80, sepultarán aquellos rincones dibujados por el artista en pos del tan ansiado progreso material.

Criado en el seno de una familia de profesionales, su padre Bernardo, arquitecto, y sus hermanos mayores Jean Claude y Gaetan, ingenieros, Carlos Enrique Pellegrini, viajó a Buenos Aires para trabajar en obras públicas durante la presidencia de Bernardino Rivadavia. Se había formado profesionalmente en la *Ecole Polytechnique* de París, institución en la que obtiene el título de ingeniero en Puentes y Caminos en 1825. Llegó a Buenos Aires el 12 de noviembre de 1828 para trabajar como ingeniero hidráulico, tarea que -por causas ajenas a él- no pudo concretar en su totalidad. Hijo adoptivo del país con una formación cultural íntegramente europea, con sus estudios en la Universidad de Turín primero, y en París entre 1820 y 1827, llevaría a Buenos Aires un bagaje cultural interesante basado en las ideas progresistas que circulaban en el viejo continente.

En el marco de las reformas de Bernardino Rivadavia como Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores de la provincia de Buenos Aires durante la gestión del General Martín Rodríguez (1821-1824) y posteriormente como Presidente de la República (1826-1827), su representante diplomático en Francia, Juan Larrea, inició gestiones en Europa para llevar, a aquellas tierras lejanas, a «comerciantes, labradores, artistas y todo hombre industrioso que deseara establecerse en el país» (NOEL, 1949: 17-18). Pellegrini llegará a la ciudad poco después de la caída del mencionado gobernante, quedando suspendidos sus proyectos en el Departamento de Ingenieros, para cuya concreción había viajado.

Si bien las reformas de la década del 20 tienen antecedentes en aquellas del virrey Vértiz de 1783 en relación a problemas de funcionamiento de la ciudad, Rivadavia formula una nueva política urbana, en la que habrá, algunos aspectos de la colonia que continuarán presentes, como también rupturas que se relacionan con los cambios sociales y políticos (Aliata, 1997: 189). Recordemos que Buenos Aires, según datos de 1822, tenía 70.000 habitantes que la habitaban (Ragucci, 1997: 23). Había una clara tendencia a querer

eliminar los rastros que mostraran el dominio español para definitivamente, comenzar la transformación física de la ciudad.

Entre 1821 y 1822 se instituyeron los cuerpos técnicos necesarios para llevar adelante esta transformación y para esto se organizaron los trabajos de la siguiente manera: para el desarrollo de la infraestructura quedaba establecido el Departamento de Ingenieros Hidráulicos, dirigido por el ingeniero inglés Santiago Bevans; para la reestructuración edilicia, se creó en 1825 el Departamento de Ingenieros Arquitectos. También en ese mismo año comenzó a funcionar el Departamento Topográfico.

Ya siendo Ministro de Gobierno, Rivadavia lee un discurso en mayo de 1822 en la Sala de Representantes en el que expresaba la importancia de: «[...] equipar la ciudad con servicios y edificios públicos para que a través de ellos se difunda y se distribuya sistemáticamente la presencia de la autoridad y de las instituciones, y hacer transparentes los espacios urbanos [...] para su vigilancia y control» (Aliata, 2006: 40). Evidentemente los cambios se iniciaron con cierta celeridad para reorganizar el espacio urbano, jerarquizar las vías de circulación, pavimentar calles, reubicar la línea de edificación, eliminar las carretas y el comercio disperso. Además planean distintos métodos para resolver el problema del abastecimiento del agua, sobre dónde y cómo perforar los pozos, proyectar la distribución, proyecto que había iniciado Bevans para mejorar la calidad del agua del río, contaminada y maloliente¹. Tantos son los cambios que el periódico «El Argos», en agosto de 1822, publicaba que: «Buenos Aires sigue en orden y progresando. Las obras públicas no paran: a un mismo tiempo se destruye y se construye de nuevo» (Aliata, 2006: 39-40).

Si bien los trabajos de Carlos E. Pellegrini contribuyen al recuerdo y ayudan a conservar en la memoria la vieja ciudad reformada que ya no está, estos describen con detalle la ciudad primitiva, simple, precaria, criolla, un espacio urbano que se define por lo urbanístico, su arquitectura y también por la cotidianeidad.

Desde esta perspectiva surgen algunas preguntas respecto a la Buenos Aires que nos presenta. Se trata de saber qué representan sus vistas, en particular aquellas de la Plaza de la Victoria, realizadas para su familia. Consideramos que Pellegrini no solamente presenta la aldea colonial, sino también que en esos paisajes urbanos, se pueden identificar ciertos cambios que nos hace pensar en el proyecto de ciudad que se había iniciado por impulso del gobierno de Rivadavia y que, en la intención del artista, se podían cumplir en el futuro.

II. Llegada a Buenos Aires

Ahora bien, en 1827 Juan Larrea lo contrató en París con una función específica: proyectar y construir un servicio de aguas corrientes domiciliarias para Buenos Aires. El gobierno de Rivadavia prefería ingenieros o ingenieros-arquitectos que se relacionaban con el cuerpo de *Batiments Civils* o *Ponts et Chaussées* franceses formados, por ejemplo, en la *Ecole Polytechnique* o instituciones similares, pues estos profesionales entendían las ciudades según un trazado regular y el suelo urbano como una extensión que debía ser nivelada y uniformada. Tenían un método para relevarla y rediseñarla y para delimitar sus espacios (Aliata, 1995).

¹ Los que acercaban el agua a la ciudad eran los «aguateros» o «aguadores» quienes trasladaban en carros el agua a las casas de la ciudad, haciendo varios viajes durante el día.

Santiago Bevans (1777-1832), ingeniero inglés que llegó al país en 1822. Fue contratado por Rivadavia, quien creó de inmediato el Departamento de Ingenieros Hidráulicos y lo puso a cargo del mismo. Quedó todo suspendido con la guerra con el Brasil y la caída de Rivadavia. Bevans fue el primero que usa el gas de alumbrado, adornando con 350 mecheros la Pirámide y la Plaza de la Victoria en mayo de 1823. Datos en: VV. AA. (1975). *La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880)*: (132) Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires-Universidad Nacional de Buenos Aires, (*Cuadernos de Buenos Aires*, XLI).

Larrea buscaba especialmente a un ingeniero hidráulico con experiencia y toma contacto con Jean Claude Pellegrini, hermano de Carlos Enrique, que tenía un trabajo interesante como inspector del *Corp Impèrial des Ponts et Chaussées* en Moissac pero, por motivos personales, no viajará (MARANI, 1988: 14). Así Carlos Pellegrini que era más joven y soltero, se ofreció para cumplir con esa misión. Y en enero de 1828, partirá a bordo del barco «Adele», desde El Havre hacia Buenos Aires. Llegó en abril a Montevideo, donde tuvo que desembarcar a causa del bloqueo impuesto por Brasil, y donde permaneció durante algunos meses debido a los acontecimientos políticos que acontecían en Buenos Aires. Cuando terminó el conflicto entre las Provincias Unidas y Brasil, finalmente pudo llegar a su destino el 12 de noviembre de 1828.

Pellegrini mantendrá un intercambio epistolar fluido con su hermano y su madre, algunas de cuyas cartas se conservan. En éstas el joven relata no solo sus sensaciones y proyectos, sino también describía lugares, costumbres y envía, en 1829, sus impresiones de la ciudad de Buenos Aires adjuntando, las mencionadas acuarelas de los cuatro frentes de la Plaza de la Victoria. Según Alejo B. González Garaño estas vistas se recuperaron años después:

«Volvieron al país algunas de las que envió el artista al extranjero: su hijo, el doctor Carlos Pellegrini, consiguió repatriar –mediante los buenos oficios de familiares en Francia- las que reflejan cuatro frentes de la Plaza de la Victoria, pintadas hacia 1829; yo tuve la suerte de adquirir en Londres, en 1919, once acuarelas y tres litografías, hasta entonces inéditas» (GONZÁLEZ GARAÑO, 1946: 20).

Así «Plaza de la Victoria (Costado Oeste)», «Plaza de la Victoria (Costado Sur)», «Plaza de la Victoria (Costado Este)», «Plaza de la Victoria (Costado Norte)», son los primeros paisajes que llevó a cabo por iniciativa propia y, con un único objetivo que era mostrar la ciudad a la que había arribado². En estos describe minuciosamente la arquitectura y el espacio público en un afán por relevar cada detalle con precisión, como las distintas edificaciones que definían la plaza. Después trabajará en otras vistas como «Interior de la Catedral de Buenos Aires» (1830); «Interior de la Iglesia del Pilar» (1830), «Recova vieja y gran arco» (1830), «Vista de Buenos Aires» (1834). «Antigua Iglesia de San José de Flores», «Santo Domingo. Procesión de Nuestra Señora del Rosario» (1830). De su puño y letra escribía:

«[...] Mi opúsculo, nacido de un ocio forzado (por las dilaciones seguramente inevitables de la autoridad en resolver un asunto que tengo pendiente de la H. Cámara de Representantes) en lugar de argüir alguna habilidad de su autor, sólo prueba su intención de hacerse útil a este país como lo puede ser tal vez una obra destinada a llevar, a países extraños, un cuadro exacto de lo grandioso è imponente de esta capital, como de los usos y costumbres de sus habitantes» (Marani, 1988, 28).

² Las vistas serán conservadas por su hijo Carlos después de recuperarlas de la casa de sus familiares en Francia. Se expusieron por primera vez al público en 1900. Actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (en adelante: MNBA). *Catálogo de la exposición de Retratos, Paisajes y otros grabados ejecutados por el ingeniero Carlos E. Pellegrini reunidos con ocasión de su centenario* (1900): (58-59). Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco. Para más datos de la exposición de 1900 en los Salones del Ateneo, véase mi investigación en: Saavedra, María Inés (dir.) (2009) (95-135).

III. La ciudad de Carlos Enrique

Pellegrini no fue el primero en pintar o dibujar la ciudad de Buenos Aires, pues otros viajeros extranjeros habían relevado su silueta desde el río, algunos caminos o, incluso, a sus habitantes. La primitiva iconografía no fue obra de ningún artista nativo sino de europeos que, estando de paso por la ciudad y con distintas profesiones –marinos, naturalistas, científicos–, se interesaron por dejar testimonio en Europa de su paso por esos territorios como era habitual por aquellos años.

Según Alejo González Garaño, los documentos gráficos más antiguos de Buenos Aires que se conocen seguían pautas preestablecidas, que se repetían cualquiera fuera la ciudad basándose, en muchos casos, en grabados, algunos imaginarios, otros tomados del natural (González Garaño, 1943: 56). El cartógrafo holandés Johannes Vingboons, del siglo XVII, pintó una acuarela, fechada en 1628 (fig. 1), convirtiéndose en la vista desde el río más antigua de la ciudad en la que representa un aspecto general de Buenos Aires protegida por un pequeño fuerte defensivo de tierra rodeado por un foso, con 400 casas la mayoría construída en barro, caña y paja.



Figura 1. «Desde el río» de Juan Vingboons (c. 1628, acuarela, 42,3 x 57,3 cm. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma). Bonifacio del Carril (1964): *Monumenta Iconographica*.

En 1794 las dos aguadas del italiano Fernando Brambila son las más fieles en la representación de Buenos Aires. Brambila formó parte de la expedición científica del marino español Alejandro Malaspina como dibujante³. La «Vista de Buenos Ayres desde el Río» fue

³ Fernando Brambila se unió a la expedición en Acapulco en 1791 y había sido contratado en Milán como pintor dibujante. Malaspina viaja a América del Sur entre 1789 y 1794..

tomada desde el amarradero, mientras que la segunda, «Vista de Buenos Ayres desde el camino de las carretas», desde el sudeste.

En 1817, un año después de la declaración de la Independencia, Emeric Essex Vidal, marino inglés aficionado, comienza a trabajar con acuarela -desde una visión muy cercana- escenas, paisajes y lo que lo sorprende a cada paso como los vendedores y pobladores de la aldea. Posteriormente esos trabajos serán trasladados a la técnica del grabado y editados en Londres en 1820 con el título de *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte-Video* (fig. 2).



Figura 2. «El mercado» de Emeric Essex Vidal (1817, 20,3 x 29 cm, Colección privada). Bonifacio del Carril (1964): *Monumenta Iconographica*.

Las vistas topográficas de las ciudades poco conocidas en Europa, eran fundamentales a la hora de informar a los futuros visitantes que viajarían a aquellas tierras. En 1829 Carlos Enrique Pellegrini envía a su hermano una carta donde comunica sus impresiones de Buenos Aires y, como mencionamos anteriormente, adjunta cuatro acuarelas que muestran cada uno de los costados de la plaza de la Victoria⁴, obras que actualmente forman parte del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Conviene aclarar que, desde 1802, con la construcción de la recova, la Plaza Mayor se dividió, hacia el oeste, en la

⁴ El Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires inicia la colección de obras de Carlos E. Pellegrini a través del corpus que ingresa a la institución en 1920 por el legado de la hija menor del artista, Ana Pellegrini de Galeano, fallecida ese mismo año. A ésta se le sumarán otras donaciones de coleccionistas porteños, como María Ayerza de González Garaño, Herminia González Rubio, la familia Guerrico, entre otras. Actualmente hay 79 obras de Pellegrini.

llamada «Plaza Grande», conocida luego como «de la Victoria» por el triunfo sobre los ingleses en 1806. Desde 1810 el sector este -junto al Fuerte- la «Plaza de armas» o «del Mercado», pasó a llamarse «25 de Mayo». Fue en 1888 con la demolición de la Recova vieja que las dos partes de la plaza se unificaron y toda su extensión comenzó a denominarse «Plaza de Mayo», nombre con el que se la conoce hasta la actualidad (Gutiérrez, Berjman, 1995: 21).

El ingeniero devenido en pintor, presenta una manera distinta de mirar la ciudad, que lo hace particular en relación a sus predecesores extranjeros. Ya instalado en Buenos Aires las imágenes de Pellegrini, reflejan su método a partir de la observación directa del lugar. Se trasluce la mirada científica en las arquitecturas y en la construcción del espacio urbano según proporciones matemáticas. Sin embargo, también incluye en pequeña escala a personajes de la vida cotidiana: sacerdotes, soldados, policías, vendedores ambulantes, damas y caballeros, carretas y coches elegantes.

En «Plaza de la Victoria (Costado Oeste)»⁵ (fig. 3), acuarela de 1829 el artista nos introduce en la Plaza de la Victoria, espacio que está limitada por el Cabildo y la Casa de Policía por el oeste, la Catedral por el norte y la Recova nueva por el sur. En la plaza de la Victoria, tenía lugar toda la actividad de la aldea, se ubicaban los comercios más importantes, las tiendas, joyerías, restaurantes, cafés, peluquerías, pero también las residencias de las familias más importantes de la ciudad.



Figura 3. *Plaza de la Victoria (Costado Oeste)* de Carlos Enrique Pellegrini (1829, acuarela, 31,2 x 42,7 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). Foto Matías Iesari.

⁵ «Plaza de la Victoria (Costado Oeste)» (1829), acuarela, 44,5 x 55 cm. Inventario 3129, MNBA.

La plaza es un espacio que incluye a los edificios más representativos en lo religioso, como la Catedral, lo político, el Cabildo, y en lo civil, la recova, que, junto a la recova nueva, la cercaban por sus cuatro lados. Incorporarlos en este paisaje era exaltar el prestigio de la ciudad, presentar no solo la ciudad que habitaba sino también el lugar donde el pueblo se manifestó en pos de su libertad cuestionando a la autoridad Real en aquel 25 de mayo de 1810.

Como lugar público se nos presenta como un lugar para el encuentro tanto de los niños con los adultos, de los soldados con los aguateros, gente de a pie o a caballo, medios de transportes como las carretas, diligencias, carros. En el centro observamos la Pirámide de Mayo, el primer monumento conmemorativo que, inaugurada el 25 de mayo de 1811, recordaba el primer año de la Revolución de Mayo de 1810. El alarife Francisco Cañete la construyó en poco tiempo, y, con forma de un obelisco de 14,95 metros de altura. Aquí luce sus primitivas particularidades: altura baja, coronada con una esfera, una reja que la rodea, los faroles de aceite que la alumbran y la sencillez de sus líneas.

El Cabildo –con sus cinco arcos de cada lado– tiene sobre su lateral izquierdo los «altos», aquellas casas que tenían un primer piso donde vivía la familia, mientras las plantas bajas –los «bajos»– se alquilaban para negocios. Realización iniciada por el jesuita Juan Bautista Prímoli, el Cabildo fue modificado posteriormente en distintas oportunidades. Junto a éste ubica la Jefatura de Policía, que también fue Seminario y Residencia de obispos.

Pese a la minuciosidad descriptiva de la arquitectura, el dibujante no deja de mostrarnos numerosos elementos anecdóticos: el señor de sombrero alto que se asoma desde el balcón del Cabildo, los bueyes que esperan frente a la seccional de Policía, el conductor de la carreta que descansa sobre uno de los pértigos. Así a las visiones generales trabajadas con rigurosidad técnica se les suman los detalles mínimos e imperdibles que constituyen escenas de la vida cotidiana. Situado en un lugar alto, el punto de vista elevado le permite dar amplitud a la escena.

Cuando Carlos E. Pellegrini llegó a Buenos Aires la Recova Nueva, que había proyectado Francisco Cañete en 1817, ya existía cerrando el lateral sur de la plaza de la Victoria. En «Plaza de la Victoria (Costado Sur)»⁶ (fig. 4) el eje que forma el viejo mercado con los altos y la iglesia, nos muestra una dirección destacada que permitía una circulación más ágil por la ciudad. Al final de la misma están los Altos de Escalada con su balcón corrido en esquina que mira hacia la plaza.

Esta zona intermedia de construcciones nos lleva directamente a la fachada de la Iglesia de San Francisco que deja ver, por detrás, su importante cúpula. Las calles eran parte del paisaje urbano y su corte recto reforzado por las sombras pintadas, profundizan esa direccionalidad. A la izquierda se impone la silueta de la Recova Vieja mandada a construir –entre 1802 y 1803– por el Virrey del Pino. Fue el viejo mercado, la primera galería comercial de la ciudad, cuya construcción dividía la plaza en dos partes que se comunicaban entre sí a través de sus arcadas (12 arcos a cada lado del gran arco central). Pellegrini nos vuelve a ubicar en la Plaza de la Victoria. En las acuarelas de la plaza transmite un clima de serenidad, de vida bucólica ciertamente provinciana y son las líneas de horizonte bajas, las que dejan ver los cielos espléndidos y celestes, que acompañan a la ciudad y a su gente en su actividad diaria.

En una litografía posterior, «Bailando el minué en casa de Escalada» (1841) (fig. 5), Pellegrini muestra uno de los salones de la casa de los Escalada. Este retrato colectivo presenta un momento de sociabilidad de las clases pudientes de Buenos Aires. Allí aparecen Toribia Escalada y Antonio de los Reyes Marín, Mercedes Demaría de Demaría, Dolores Reynoso

⁶ «Plaza de la Victoria (Costado Sud)» (1829), acuarela, 31 x 41 cm. Inventario 3139, MNBA.

de Pacheco, Indalecia Oromí de Escalada, Encarnación Demaría de Lawson, Tomasa de la Quintana de Escalada, Luisa Demaría de Mármol, Inocencio de Escalada, Petrona Demaría de Arana, el futuro Obispo Mariano José de Escalada y por último, el primero a la derecha, el mismo Carlos Enrique Pellegrini⁷. El baile de la pareja en el centro de la escena, sirve de centro a una serie de personajes que asisten, mirando al espectador y se ubican a su alrededor. Dialogan en un ámbito decorado con delicadeza, tapizados de damasco amarillo, cortinados con flecos dorados, cuadros, trajes y peinetones, todo formaba parte de la elegancia propia de esta vivienda porteña destacada de la ciudad.



Figura 4. *Plaza de la Victoria (Costado Sud)* de Carlos E. Pellegrini (1829, acuarela s/ papel, 31 x 41 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). Foto Matías Iesari.

En «Plaza de la Victoria (Costado Este)»⁸ (fig. 6), y al terminar el recorrido visual a través de las arcadas de la recovas observamos el único teatro que tenía Buenos Aires: el Coliseo Provisional; a la izquierda se encontraba la casa de Miguel de Azcuénaga, donde se había alojado el artista-ingeniero a su llegada y con el que mantenía una amistad desde su estancia en Montevideo. Desde la azotea de la vivienda analizó con gran detenimiento la construcción de la recova con sus arcos de medio punto y la presentó en todo su esplendor en varias oportunidades.

⁷ Esta litografía pertenece al Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. En el seno de la familia Escalada nació en 1797, María de los Remedios de Escalada, futura esposa del General José de San Martín.

⁸ «Plaza de la Victoria (Costado Este)» (1829), acuarela, 44,2 x 55,5 cm. Inventario 3127, MNBA.



Figura 5. «Bailando el minué en casa de Escalada» de Carlos E. Pellegrini (1841, litografía, 26 x 32 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires). Alejo B. González Garaño (1946): C. H. Pellegrini. *Su obra, su vida, su tiempo*.

Esta vista de «Plaza de la Victoria (Costado Este)» nos deja ver hacia el fondo la bandera del Fuerte (llamado Real Fortaleza de San Juan de Austria), hacia cuya dirección avanzan las tropas en formación que acarrear los cañones. El punto de vista alto permite observar la línea de horizonte, que se deja ver por encima de la recova, nos permite observar el río y en detalle los distintos barcos lejos de la costa.

La gente, en torno a la Pirámide y la Recova, son vendedores, paseantes, un peón que enlaza a su animal, todos aparecen empequeñecidos ante la magnitud de la arquitectura que es un punto focal en sus vistas. La recova era una construcción de cemento y ladrillo, una arquitectura que se impone ante las pequeñas figuras a través de los cuales señala los planos y la profundidad y cuentan historias.

En «Plaza de la Victoria (Costado Norte)»⁹ (fig. 7) la fachada de la Catedral en 1829 se nos presenta austera, de corte neoclásico, pues no posee aún los relieves en el tímpano que realizara el escultor francés Joseph Dubourdieu, bajo la dirección de Carlos E. Pellegrini, entre 1860 y 1863. En cambio, Pellegrini se adelanta a colocar los capiteles y las bases de bronce sin concluir pero que estaban en el proyecto de Prospero Catelin y que se había suspendido en 1827 (Aliata, 2006: 201, 216).

En la acuarela que nos ocupa, la iglesia tiene un lugar destacado en la composición. Es el centro de la misma y en torno a ésta parece organizarse el resto de la arquitectura de la aldea marcando una escala distinta al resto de las construcciones cercanas. Catelin se inspira en la fachada de la Madeleine de París, que se había comenzado a construir en 1807 (sobre

⁹ «Plaza de la Victoria (Costado Norte)» (1829), acuarela, 44,5 x 55 cm. Inventario 3142, MNBA.

una estructura del 1761), aunque para la iglesia debía ser un monumento conmemorativo de la independencia, con una finalidad completamente laica (Munilla La Casa, 1999: 122-123).



Figura 6. «Plaza de la Victoria (Costado Este)» de Carlos E. Pellegrini (1829, acuarela, 31,8 x 42,7 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). Foto Matías Iesari.

El muro aledaño a la Catedral por el lado este, cubre el cementerio de la ciudad que funcionara en este paraje hasta 1822 y se observa la arboleda. En un segundo plano la cúpula de otra iglesia de los padres mercedarios rodeada de arboledas.

Del otro lado y calle por medio –con gran circulación de personas– los distintos «altos»: los de Riglos y los de Urioste, casas de las familias de estos apellidos reconocidos en la ciudad. Pellegrini a través de las sombras que proyecta la iglesia y algunas viviendas se detiene en remarcar la línea direccional hacia el norte. El punto de fuga desviado hacia la izquierda permite ampliar la visión de la plaza. Cada acuarela presenta detalles arquitectónicos que, en algunos casos y con el tiempo, sirvieron para recuperar –en el siglo xx– algunas construcciones al estilo original y para conocer la historia de las construcciones de la ciudad. Así como se detiene en la Catedral, que domina el espacio urbano, presenta en otras obras, iglesias como San Francisco, Santo Domingo o San José de Flores, cuyos atrios que permitían la realización de ceremonias, procesiones, música, dar lectura a los «bandos y pregoneros». Hay que aclarar que el neoclasicismo llega tardíamente a Buenos Aires y en estas vistas, es clara la convivencia de la arquitectura colonial con las de corte francés.



Figura 7. «Plaza de la Victoria (Costado Norte)» de Carlos E. Pellegrini (1829, acuarela, 32,7 x 45,7 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). Foto Matías Iesari.

No es la única vez que trabajó la Catedral en sus obras, pues ésta fue el telón de fondo también en las populares «Fiestas Mayas», donde se percibe toda la ornamentación propia de aquellas celebraciones (guirnaldas, cintas, banderas). También nos presenta «Interior de la Catedral de Buenos Aires» (c. 1830) (foto 8) en un instante de recogimiento de las damas en ese ámbito privado reservado a la oración¹⁰.

Un viajero inglés que arriba a la ciudad en los años 20, escribía sobre la Catedral:

«Se está construyendo ahora una nueva fachada que mira a la Plaza, pero las obras son tan caras que avanzan con suma lentitud. El interior es amplio y majestuoso; (...) La profusión de flores naturales y artificiales y las reliquias, informan al extranjero de que se halla en una tierra donde el catolicismo poseyó, alguna vez, su pristina grandeza. Estos emblemas pacíficos de los altares son oscurecidos por las insignias guerreras ubicadas en la parte superior de la nave. Penden del techo cerca de veinte banderas capturadas a los españoles en varias ocasiones: Montevideo, Maipú, etc. El nombre de Fernando VII está inscripto en casi todas. El altar mayor está adornado con piedras preciosas de gran valor: cuando se encienden las velas el efecto es soberbio»¹¹.

¹⁰ «Interior de la Catedral de Buenos Aires» (c. 1830), acuarela, 39,5 x 28 cm. Inventario 3147, MNBA.

¹¹ *Cinco años en Buenos Aires 1820-1825 por «Un Inglés»* (1942): (28-29). Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar.



Figura 8. «Interior de la Catedral de Buenos Aires (c. 1830, acuarela, lápiz y témpera, 40,5 x 28,9 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). Foto Matías Iesari.

Pellegrini incluyó un número considerable de banderas, algunas de las cuales pueden ser identificadas, lo que otorga más verosimilitud a la escena. Cercanas al altar están las cuatro banderas capturadas por el general Lavalle cuando interceptó al ejército en el Paso de Prestes, en febrero de 1827¹². Las otras, las que están sobre la nave central, son banderas blancas de los ejércitos de la monarquía española: sencillas y coronelas. Coronelas, las principales, pertenecen al primer batallón del regimiento, con el escudo de las armas reales en el centro. Las sencillas o «batallonas», lucen las aspas de Borgoña en rojo. Unas y otras mostraban la lucha del pueblo argentino en tiempos de guerra por lograr la paz, durante los gobiernos de Rivadavia y Dorrego. Así la de la rendición de Montevideo, las de las batallas de Pasco, Maipú, Tucumán, Salta, Chacabuco y Suipacha. También se incluye la banderola de una gaita, del Regimiento 71, inglés, que había sido tomada por Juan Martín de Pueyrredón en la Plaza de Miserere, de seda bordada¹³. Pellegrini hacía referencia en la «Revista del Plata», que él mismo fundó y dirigió, a sus puntos de vista sobre arquitectura, tecnología, agricultura, ganadería, industria, economía, cultura¹⁴. En dicha publicación, en la que también dibujaba, escribía lo que leemos a continuación:

«Cuando en las festividades cívicas sus pilares se visten de seda; que su misterioso altar mayor ostenta, a través de nubes embalsamadas, las exquisitas flores que la piedad del sexo porteño tributa al protector de la patria; cuando un orador vehemente, señalando las banderas cautivas, invoca el sagrado nombre de nuestra independencia, entonces la Catedral no es solamente un magnífico tabernáculo, es a la vez un templo consagrado al honor y la libertad» (Aliata, 2006: 22).

Los trazos del lápiz para definir la nave central, con la perspectiva central que lleva directamente al altar, se evidencian debajo de la acuarela. Es importante destacar que Carlos E. Pellegrini dibujó y pintó sus vistas de la ciudad y sus retratos (de hombres ilustrados, damas criollas, religiosos, comerciantes, científicos, funcionarios) con los lápices que había traído de Europa y que se traslucen bajo los colores de la acuarela. Él mismo escribía a su hermano mayor el 8 de septiembre de 1831:

«Esta ocupación no tiene por único resultado obtener riqueza, placer y consideración. Me reserva, también, para el porvenir, reputación en un campo más vasto que Buenos Aires, pues mi vocación, demostrada de singular manera a fuerza de estudiar la naturaleza y profundizarla matemáticamente, muy bien podría sorprender a los señores de *maniéresclasiques*. Siempre, se sobren-

¹² Estas banderas forman parte del patrimonio del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires (en adelante: MHN) desde 1892, por donación de la curia eclesiástica. Las banderas brasileñas son: 1) un estandarte de gro del 3º de caballería, 1,36 m x 0,87 m; 2) una bandera del 18 de cazadores de primera línea, de seda, 1,79 m x 1,28 cm, con un letrero que dice: B. de C. de 1º L. número 18; 3) dos banderas de seda del 3º de cazadores de primera línea, una de 1,79 m x 1,28 m, con la letra C. y un número 3, la otra de 1,82 m x 1,24 m, con letrero: B. de C. de 1.º L. do Exto. Se las catalogó como de Ituzaingó. Datos extraídos de: Fregeiro, C. L. (1921): *Estudios históricos. Banderas Imperiales del Brasil existentes en el Museo Histórico Nacional*: (22-23, 68-69). Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora «Coni» (Separata, De Humanidades, Tomo II: 95-168).

¹³ Esta banderola, de 715 x 450 cm, se encuentra hoy en el MHN. Véase: *Catálogo de documentos del Museo Histórico Nacional* (1952): Buenos Aires, Museo Histórico Nacional, Tomo I: (135, 286-291).

¹⁴ La «Revista del Plata – Periódico consagrado a los intereses materiales del Río de la Plata, Redactado é ilustrado por el Ingeniero Carlos E. Pellegrini» tuvo una 1.ª época desde septiembre 1853 a septiembre de 1854 y a ésta le siguió la 2.ª época desde noviembre de 1860 a 1861. Era una revista de permanente estímulo para el progreso. En la revista publica varios de sus proyectos como los del Puerto para Buenos Aires, canalización de vías navegables, diseños de postas y capillas de campaña, mercados, infraestructura urbana y el Teatro Colón. También su objetivo era difundir en el extranjero las posibilidades comerciales, agrícolas y ganaderas del país.

tiende, en mi modesta esfera de retratista... ¡ Ah, mi amigo ! ¡Qué escasez de lápices ingleses y de papel velin cuadrado ! Tengo un lápiz con el cual he terminado más de veinte retratos y me veo obligado a economizar el resto como si fuese el resto de mi sangre. Es el resultado de las largas distancias» (González Garaño, 1946: 25).

La escena –solemne, piadosa, íntima– se complementa con las figuras de las damas porteñas que se arrodillan en la iglesia para rezar sobre alfombras, dada todavía la inexistencia de asientos de madera en las iglesias. Los viajeros como el francés J. B. Douville, en Buenos Aires en esos años, escribe este testimonio sobre las devotas, que «van todos los días a misa; van por las calles siempre en fila las unas y las otras, se hacen seguir por una o dos esclavas que llevan la alfombra de la que deben servirse para ponerse en cuclillas o sentarse en el suelo con las piernas cruzadas» (Douville, 1984: 129).

IV. A modo de cierre

Estas palabras escritas por Carlos Enrique Pellegrini a su familia, anticipan un futuro promisorio del ingeniero en Argentina, país que adoptará como propio y en el que permanecerá hasta el final de sus días, pues nunca retornará a Europa: «parto con felices auspicios y una buena dosis de coraje para soportar los más grandes infortunios, si el cielo me los reserva. Tened confianza en mí y considerad ya alcanzados los éxitos que este nuevo porvenir me prepara» (González Garaño, 1946: 14). El historiador argentino José Luis Romero escribió sobre los contrastes con los que se encontraban los viajeros al llegar a estas lejanas ciudades americanas tan diferentes al de sus lugares de procedencia:

«[...] Su trazado y su arquitectura eran predominantemente coloniales, pero las sociedades urbanas eran criollas y estaban en plena ebullición. Raramente el recién llegado podía percibir la intensidad del cambio que se estaba operando en la vida de las ciudades. [...] Pero en cambio fijaban en su memoria, o en el dibujo, la perdurable imagen del conjunto urbanístico y arquitectónico» (Romero, 1976: 218).

Buenos Aires fue el objeto de estudio de Pellegrini, allí estaba instalado, la describía y observaba de manera minuciosa. A través de las obras que analizamos se pone de manifiesto el interés por documentar las construcciones de la ciudad y registrar sus transformaciones. Incluye en un contexto urbano de rasgos hispánicos, las modificaciones que se estaban produciendo en pos de una ciudad organizada y planificada, mejorar su aspecto y funcionalidad, regularizarla, reordenarla y hacerla más habitable.

Pellegrini destaca la arquitectura en sus vistas, ésta marca los límites de la plaza y se impone ante el resto de las edificaciones, así se plasma la riqueza simbólica de Plaza de la Victoria, un espacio fundamental que era sinónimo de la revolución de la patria republicana. La ciudad en plena actividad podía recorrerse y habitarse y las calles desembocaban en este espacio clave en el que se concentraba la vida de la aldea. De este modo exalta el plan de reformas de Rivadavia y de un buen gobierno que proyectaba obras públicas, y, a pesar de no poder trabajar para ese programa urbanístico, admiraba a su gestor.

Si bien en las vistas estudiadas aquí, Buenos Aires, ciudad que naciera de una cuadrícula, con trazados rectos, no es ajena a lo anecdótico. La costumbre europea desde el siglo XVI de los artistas de grabar estampas para venderlas, obsequiar a destacadas personalidades,

o, difundir esos paisajes urbanos que mostraran sus edificios emblemáticos, en este caso: el cabildo, catedral, las recovas y el fuerte. En 1831 el artista había regalado al Cónsul inglés en Buenos Aires Mr. Parish el *Tableau Pittoresque de Buenos Ayres dédié a Mr. Woodbine Parish Consul Général et Chargé d' Affaires de S. M. B.*, que constaba de un conjunto de ilustraciones: 19 acuarelas y un mapa. También incursionará, dado su interés, en la técnica litográfica editando estampas donde incluyó distintos lugares de la ciudad y la campaña.

Bibliografía

ALIATA, Fernando (1995): «La ciudad regular. Arquitectura, edificación e instituciones en el Buenos Aires post-revolucionario (1821-1835)». En VV. AA. *La memoria del futuro. Carlo Zucchi*: (37-61). Reggio Emilia, Archivio di Stato di Reggio Emilia.

— (2006): *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo 3010 (Colección Las ciudades y las ideas).

BERJMAN, S. (2001): *La plaza española en Buenos Aires. 1580/1880*. Buenos Aires, Klickzkowski Publisher.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia, y GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo (2011): *La imagen de la ciudad en la edad moderna*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.

CARRIL, Bonifacio del, y AGUIRRE SARAVIA, Aníbal G. (1982): *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

CARRIL, Bonifacio del (1964): *Monumenta iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina: 1536-1860*. Buenos Aires, Emecé.

Catálogo de documentos del Museo Histórico Nacional. Tomo I (1952): Buenos Aires, Museo Histórico Nacional.

Catálogo de la exposición de Retratos, Paisajes y otros grabados ejecutados por el ingeniero Carlos E. Pellegrini reunidos con ocasión de su centenario (1900): Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.

Cinco años en Buenos Aires 1820-1825 por «Un Inglés» (1942): Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar.

CORSANI, Patricia V. (2009): «El ‘perpetuador’ del Buenos Aires antiguo. Rescate y revalorización de la obra de Carlos Enrique Pellegrini: la exposición-homenaje del año 1900». En: SAAVEDRA, María Inés (dir.). *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacio público. 1900-1930*: (95-135). Buenos Aires, Editorial Vestales.

DE PAULA, Alberto S. J., y GUTIÉRREZ, Ramón. (1974): *La encrucijada de la arquitectura argentina 1822-1875. Santiago Bevans-Carlos E. Pellegrini*. Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste-Departamento de Historia de la Arquitectura.

DOUVILLE, J. B. (1984): *Viajes a Buenos Aires 1826 y 1831*. Buenos Aires, Emecé Editores.

FREGEIRO, C. L. (1921): *Estudios históricos. Banderas Imperiales del Brasil existentes en el Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora «Coni».

GESUALDO, Vicente (1969): *Enciclopedia del Arte en América. Biografías III*. Buenos Aires, Bibliográfica Omeba.

GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B. (1939): *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875*. Discurso de recepción como Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 10 de junio de 1939.

___(1943): *Iconografía argentina anterior a 1820*. Buenos Aires, Emecé Editores.

___(1946): *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo*. Buenos Aires, Amigos del Arte.

GUTIÉRREZ, Ramón (1966): «Primeros trabajos de Carlos Enrique Pellegrini». En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (97-101). n.º 19/1966.

___(1983): *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Ediciones Cátedra.

GUTIÉRREZ, Ramón, y BERJMAN, Sonia (1995): *La Plaza de Mayo. Escenario de la vida argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston (Cuadernos del Aguila, 21).

HERZ, Enrique G. (1979): *Historia del agua en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (Cuadernos de Buenos Aires, 54).

LLANES, Ricardo M. (1998): *Antiguas plazas de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina S.A.I.C., (Cuadernos de Buenos Aires, 1).

MARANI, Alma Novella (1988): *Carlos E. Pellegrini. De la Torino de 1821 a la Buenos Aires de los caudillos* (Roma, Bulzoni Editore (Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere, «Quaderni della Ricerca», 7).

MUNILLA LACASA, Lía (1999): «Siglo XIX: 1810-1870», en: BURUCÚA, E. (dir.) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política. Tomo I: (105-160)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

NICOLAU, Juan Carlos (2005): *Ciencia y técnica en Buenos Aires 1800-1860*. Buenos Aires, Eudeba.

NOEL, Martín S. (1949): *El Arte (1810-1829)*. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad. Separata de «Historia de la Nación Argentina». Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, tomo VII, sección 1.ª, capítulo IX.

PAGANO, José L. (1937): *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, Edición del Autor,

RAGUCCI, Olga N. Bordi de (1997): *El agua privada en Buenos Aires 1856-1892. Negocio y fracaso*. Buenos Aires, Editorial Vinciguerra.

RIBERA, Adolfo Luis (1984): «La pintura». *Historia general del arte en la Argentina. Tomo III: (109-351)*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.

ROMERO, José Luis (1976): *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

SCHIAFFINO, Eduardo (1982): *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo.

SIGAL, Silvia (2006): *La Plaza de Mayo: una crónica*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina S.A. (Colección Metamorfosis).

UDAONDO, Enrique (1938): *Diccionario Biográfico Argentino*. Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora «Coni».

VÁZQUEZ DE LA CUEVA, Ana (2004): *La ingeniería civil en la pintura*. Madrid, Real Academia de San Fernando.

VV. AA. (1975): *La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880)*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires-Universidad Nacional de Buenos Aires (Cuadernos de Buenos Aires, XLI).

Restauración del material etnográfico: tratamiento y análisis de un impermeable inuit del Museo de América (Madrid)

Restoration of ethnographic material: treatment and
analysis of an impermeable inuit parka of The Museo
de América (Madrid)

Mercedes Amézaga Ramos

Mercedes Amézaga S. L.

Resumen: Se trata de un impermeable inuit realizado con intestinos de foca que se encuentra actualmente en el Museo de América de Madrid. Se explican sus antecedentes históricos y geográficos como referencia para su restauración actual y preservación futura.

Palabras clave: inuit, kayak, vellosidades intestinales, indumentaria, consolidación, hidratación, manipulación.

Abstract: This work refers to an impermeable inuit parka made of seal intestines which is part of the collection of the Museo de América of Madrid. This article explains its historical and geographical precedents with reference to its current restoration and future preservation.

Keywords: inuit, kayak, intestines hairiness, clothing, consolidation, hydration, handling.

1. Introducción

La pieza a que hace referencia este artículo pertenece al Museo de América (Madrid) y se restauró con motivo de la exposición denominada «Malaspina 2010», que tuvo lugar en los Reales Jardines del Botánico de Madrid. Es una de las llamadas «camisas de vejiga»¹ o impermeables inuit tradicionales, fabricados y usados por muchos pueblos del Ártico, antes de que se introdujeran prendas occidentales como parte de su proceso de aculturación. Corresponde a una tipología bien conocida de prendas fabricadas de intestino de mamífero marino, probablemente de Foca Barbuda (*Erygnathus Barbatus*) cosidas con tendones animales (foca o morsa) y a las que se añaden decoraciones o remates de piel.

Turner (1972: 56) documenta su uso entre los Inuit Koksoagmyut de la Bahía Hudson, donde se utilizaban especialmente las entrañas de «foca barbuda». Este autor señala que los intestinos de los animales cazados en el mes de octubre eran los preferidos para este fin, ya que su acondicionamiento para fabricar estas prendas era más fácil al estar menos grasientos. Así mismo, señala el uso de tendones de este mismo animal o de reno, para elaborar hilos y coser con ellos las tiras de intestino.

La prenda a que hace referencia se confeccionó a base de piel de intestino previamente tratada, y la anchura de las tiras, en el caso de los Inuit Koksoagmyut, parece ser algo mayor que la de la pieza estudiada por nosotros, oscilando entre los 7,5 y los 12,5 cm dependiendo del tamaño del animal. Esta tira se cose por sus dos bordes laterales con la ayuda de hilo de tendón animal.

La pieza de la colección permanente del Museo de América que tiene el número de inventario 14.094, es una prenda completa, de forma tubular y alargada, con mangas largas y capucha. Posee una longitud total de 140 cm y un ancho, con las mangas extendidas, de 149 cm. Dichas mangas miden 15 cm de alto cada una (fig. 1).

En un primer examen organoléptico la pieza se muestra lisa, monocroma, conservando un aspecto traslúcido y un color grisáceo-amarillento propio de la materia de la que fue fabricada. Así mismo, en la parte superior de la capucha, posee acumulación de material de aspecto blanquecino como consecuencia del deterioro de la piel (según nos confirmaron más tarde los análisis químicos del laboratorio Arte-Lab, Amézaga, comunicación personal 2011), ya que se decidió realizar dos análisis, uno de la muestra blanquecina adherida a la zona trasera e interior de la capucha (fig. 2), y otra del filamento color pardo tomado en la parte inferior de la capa (al que nos referiremos más tarde).

Esta prenda, al ser utilizada como capa exterior impermeable, va colocada sobre las otras prendas de piel con pelo; si bien son necesarios más estudios, podemos proponer aquí el posible papel identificador étnico o geográfico que cumplía, según el procedimiento de fabricación que probablemente varió por zonas geográficas, la dirección horizontal o vertical de las tiras de intestino.

De este modo y a simple vista, los integrantes de los diferentes pueblos inuit podrían conocer la filiación étnica o procedencia geográfica de otros individuos. La presencia o no de capucha podría también interpretarse de forma similar, aunque en este sentido tenemos menos evidencias, ya que la mayor parte de los ejemplares documentados poseen este elemento.

¹ Esta es la denominación dada en los relatos de exploradores y viajeros que viajaron al Ártico y la Costa Noroeste de Norteamérica a partir del siglo XVIII (Sánchez Montañés Ms. 2011).

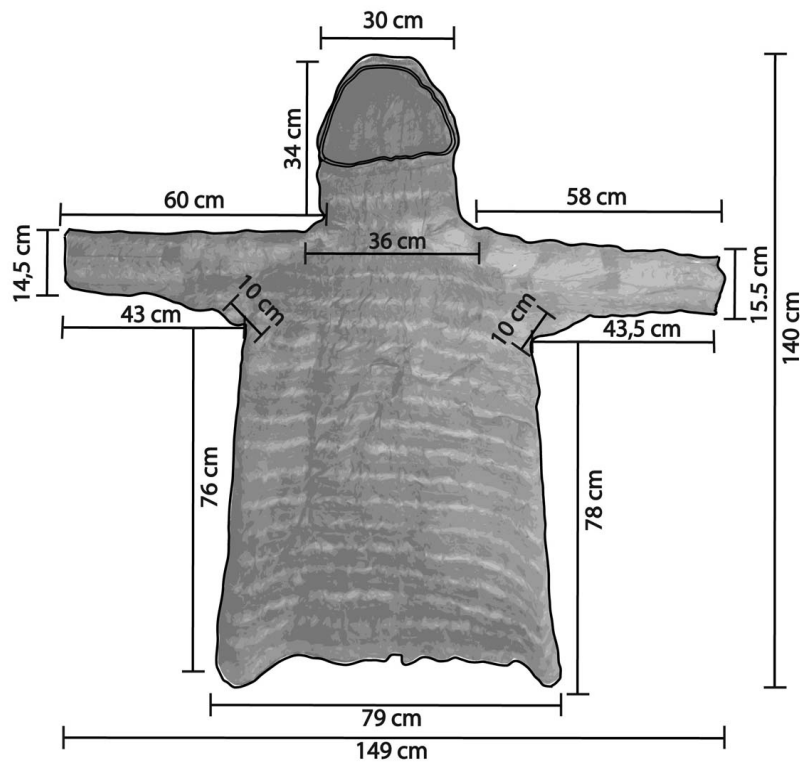


Figura 1. Dibujo de la parka n.º 14.094. Dimensiones finales.



Figura 2. Depósito interior de la capucha.

II. Descripción analítica, fabricación y confección

Descripción

El impermeable consta de un cuerpo principal, cuyo largo llega hasta aproximadamente la mitad de las pantorrillas, y tiene mangas largas y capucha. Ésta fue concebida para cubrir completamente la cabeza y el cuello, cerrándose alrededor del rostro mediante un cordel o hilo atado bajo la barbilla. En este punto, se ha cosido al borde de la capucha, a la altura de la boca del individuo, una pieza de una piel más gruesa, de color marrón, que tiene forma rectangular y sirve de refuerzo al área por donde salen los cordeles de atado. El material de piel con el que esta realizado también pertenece a la piel de foca o morsa (fig. 3).



Figura 3. Detalle del cierre de la capucha.

La prenda se muestra sencilla sin decoración, salvo el remate policromado que aparece en el borde de la manga derecha constituido por franjas de diferentes colores (fig. 4). Debido a su situación no muy visible en la manga y a su pequeño tamaño podíamos hipotetizar sobre un posible valor simbólico, más que decorativo, quizá con un sentido de protección o de propiciación de una buena pesca. Existen otras prendas fabricadas del mismo material procedentes de la región aleutiana, que se han decorado con áreas pintadas, pero dicha decoración se extiende por superficies mayores y se exhibe en áreas más visibles (Jackson and Hughes Ms.).

Hay que señalar que Sánchez Montañés (2011) se hace eco de algunos autores que señalan, que algunos chamanes o «sacerdotes» usaban estos impermeables durante el desarrollo de sus rituales, por lo que se podría inferir cierto carácter especial. No obstante, en nuestra opinión ese «carácter especial» vendría dado probablemente por la asociación simbólica de la prenda a las actividades para las cuales se usa (pesca, principalmente),

con la propia importancia del personaje que oficia las ceremonias, más que por la propia importancia de la prenda en sí, por pequeños detalles consistentes en finísimas tiras de una piel diferente a la antes mencionada, pero también más gruesa y marrón, que se disponen alrededor del orificio del rostro de la capucha -a un centímetro aproximadamente del borde- y en sendos bordes de las mangas. Desde este punto de vista, debido a que por otra parte, se conserva completo y posee caracteres «especiales», como los remates policromados de la manga derecha a la que venimos haciendo referencia, podemos afirmar que el ejemplar en estudio es una pieza de excepcional importancia para el conocimiento de los pueblos inuit. Hay que destacar que en la manga derecha, la parte exterior de este borde presenta pequeñas secciones de piel en colores rojo, verde y azul oscuro (Jiménez, M. Jesús, comunicación personal 2011).

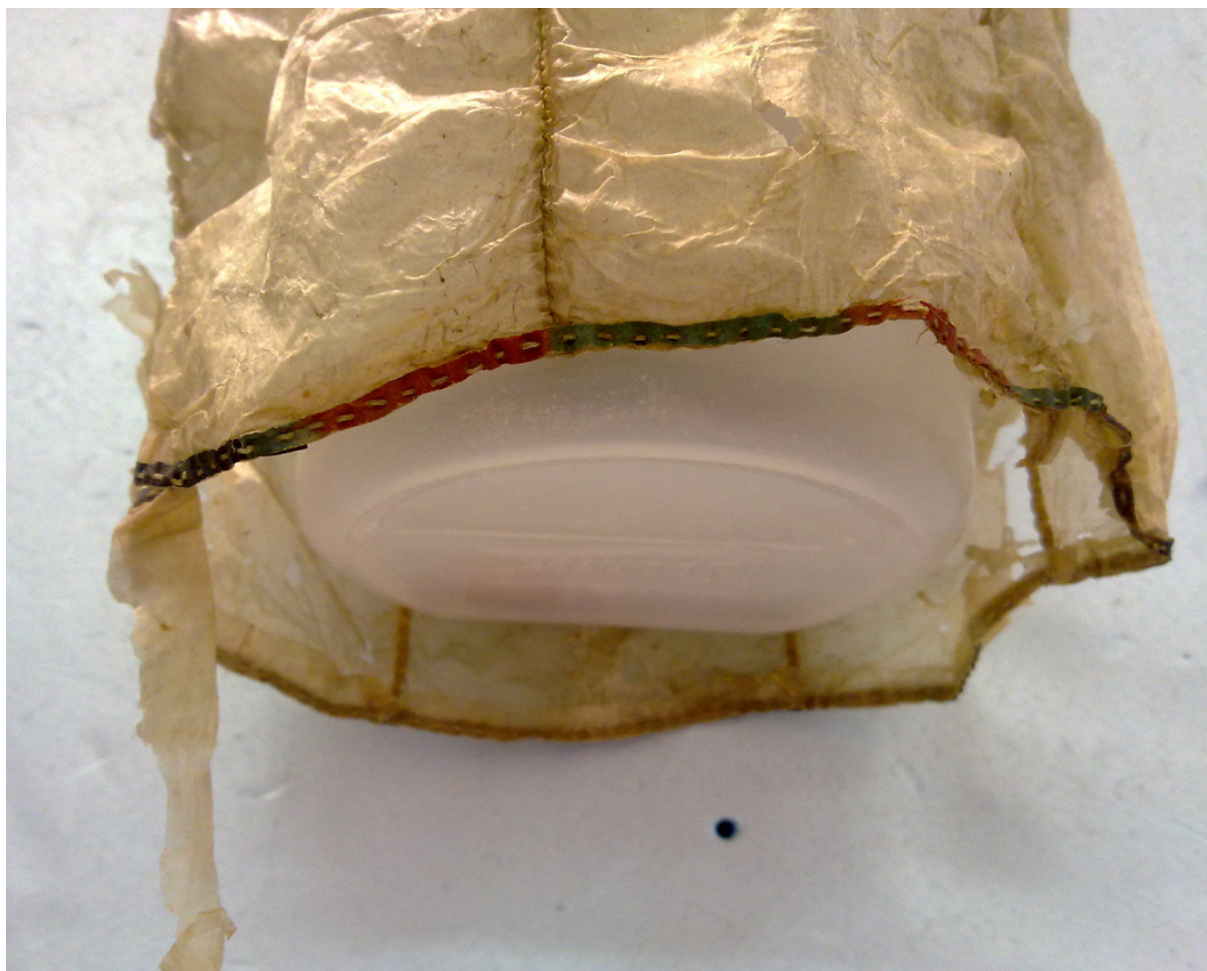


Figura 4. Decoración policroma de la manga.

Analítica

Las técnicas de estudio y análisis químicos que se realizaron en el laboratorio Arte-Lab fueron:

- Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR por transmisión y FTIR-ATR) (fig. 5).
- Cromatografía de gases, espectrometría de masas (GC-MS) (fig. 6).

Descripción de la muestra:	<i>Muestra de color blanquecino, tomada de un material blanco adherido a la zona trasera del gorro</i>
Método de separación de la muestra:	Separación de una pequeña muestra con pinzas
Técnicas de análisis empleadas:	FTIR
Resultados:	Se observa una mezcla de la proteína presente en la piel con algún polisacárido, empleado probablemente como goma de adhesión de esta parte de la pieza
Observaciones:	-

Figura 5. Resultado del análisis de la muestra de color blanco.

Descripción de la muestra:	<i>Filamento de color pardo tomado de la parte interior de la capa</i>
Método de separación de la muestra:	Separación de una pequeña muestra con pinzas. Extracción posterior en <u>hexano</u> , acetona y cloroformo:metanol (2:1)
Técnicas de análisis empleadas:	GC-MS
Resultados:	Se detecta un material ceroso que pudo haber sido aplicado en algún momento para flexibilizar la piel
Observaciones:	No existen indicios analíticos que puedan hacer pensar que este material esté afectando la pieza

Figura 6. Resultados del análisis del filamento de color pardo.

En los resultados se observó una mezcla de la proteína presente en la piel con algún polisacárido, empleado probablemente como goma de adhesión de la rama vegetal que en algún momento sirvió de sistema expositivo. De estos resultados sacamos la conclusión que los sedimentos blanquecinos corresponden a la degradación natural de la piel probablemente por estar expuesto a condiciones ambientales extremas (Amézaga, comunicación personal 2011).

Mediante un examen previo del laboratorio de análisis Arte-Lab podemos afirmar que la materia prima básica, usada para su elaboración, fue la piel del estómago de un mamífero marino, probablemente una foca o morsa. Por otra parte, se ha documentado en impermeables usados por otros pueblos que a veces eran adornados con pelo, pieles y plumas (fig. 7). Esta información de decoración de plumas y pelo también nos hizo pensar y analizar unos sedimentos en forma esférica y de color oscuro. Se extrajo una pequeña muestra mediante pinza de uno de los filamentos de color pardo tomados de la parte inferior e interior de la prenda (fig. 8).



Figura 7. Impermeable del British Museum.

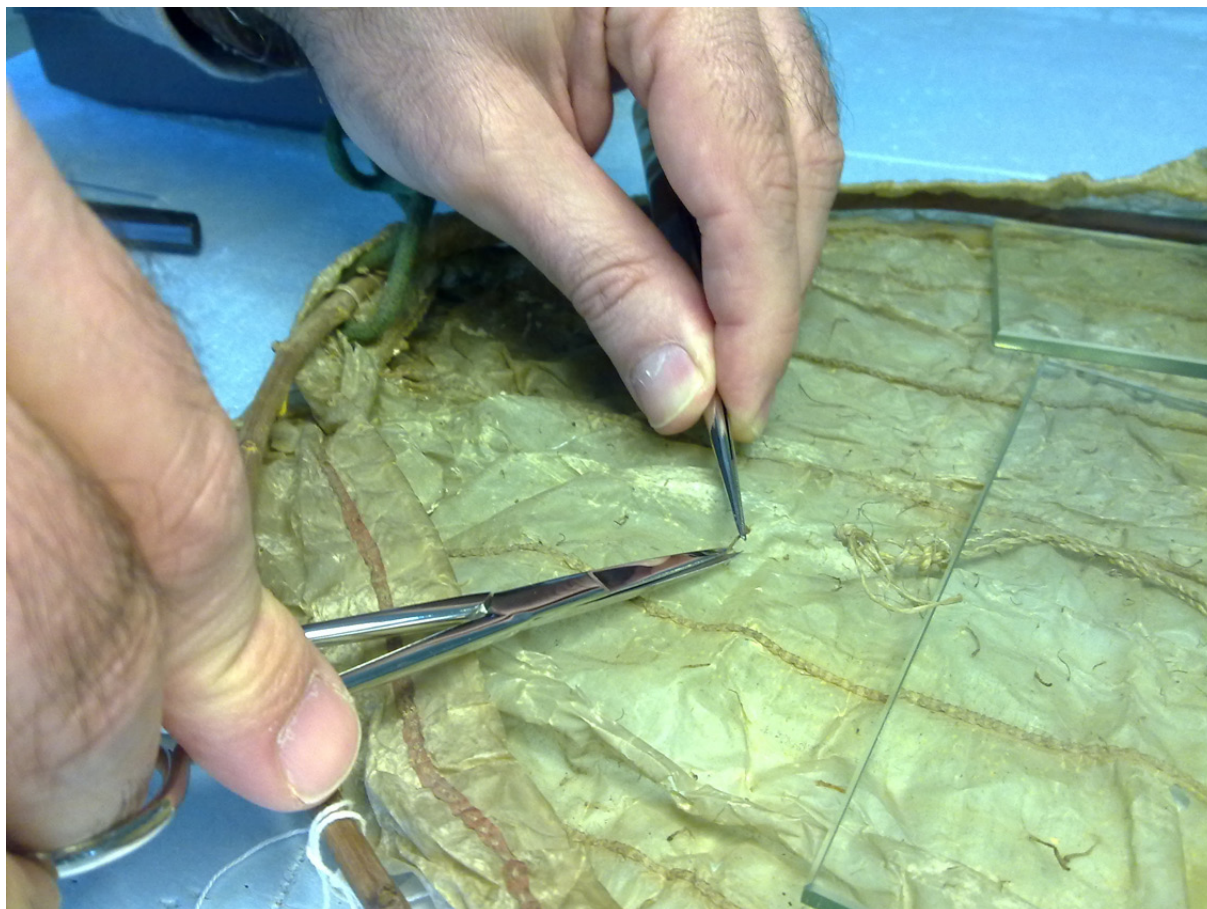


Figura 8. Toma de muestras.

De estos análisis se sacan dos conclusiones muy interesantes; por un lado se detecta un material ceroso que pudo haber sido aplicado en algún momento para flexibilizar o impermeabilizar la piel. Turner (1972: 56-57), describe el proceso de tratamiento de estos intestinos, que eran limpiados raspando la grasa y el resto de las sustancias adheridas, para más tarde ser inflados y atados por sus extremos en rocas para su secado. Una vez secos, se aplanaban cuidadosamente, se enrollaban formando bultos y se guardaban hasta que fuera necesario.

Por otro lado y atendiendo a su morfología podríamos establecer la hipótesis de que estos filamentos oscuros que están impregnados de grasa o material ceroso (como indica el laboratorio Arte-Lab en los análisis químicos), corresponderían a las vellosidades intestinales del estómago del animal, ya que una vez limpios e hidratados observamos que no están adheridos de ninguna manera ni procedimiento a la piel, sino que forman parte de ella, podrían ser las vellosidades intestinales del animal que se presentan así, después del proceso de secado que nos describe Turner (1972: 56-57) (Amézaga, comunicación personal 2011).

Confección

En cuanto a su confección, la prenda fue realizada en piel cortada en una sola tira con una anchura aproximada de 6 cm., que se cosió sobre sí misma en espiral, utilizando un hilo hecho de tendón animal, probablemente de la misma foca o morsa. Este hilo se usa en hebras simples con torsión en dirección «Z» para toda la prenda, salvo para coser los bordes decorativos de las mangas, en los que se ha empleado un hilo de dos hebras hiladas en Z.



Figura 9. Detalle del sobrehilado.

con torsión en S (Z2S). Los bordes son tiras finas de entre 1 y 2 mm. de ancho sobrepuestas a la manga y cosidas mediante el llamado *running-stitch* o sobrehilado (fig. 9).

Una característica de todas estas piezas es que la costura se queda oculta por un pequeño pliegue, que al mismo tiempo «tapa» y protege la unión entre los dos bordes, contribuyendo a la impermeabilización del interior en el caso que la embarcación diese la vuelta. No olvidemos que esta pieza es una pieza fundamentalmente práctica, y todas y cada una de sus intervenciones, a la hora de su confección, se realizan para que proteja al individuo que la lleva, por ello, se eligen materiales que no absorban el agua, En algunos casos son engrasadas para que así se origine una tensión superficial en la piel que repela el agua (fig. 10).

La pieza se relaciona en todo momento con su uso en el kayak, al ir unida en la parte inferior a la embarcación, evitando así que penetrara el agua. El impermeable mantenía así seca la parte superior del cuerpo. Al no poseer las bocamangas fruncidas ni cierre de cordeles en las mangas, nos hace pensar que el individuo llevaba guantes para evitar la penetración de agua.

La tira de piel continua llega hasta la parte inferior del brazo y en este lugar se añaden, formando la sisa, una piezas «en forma de cuchillo» de forma triangular. Estas dos piezas se añadirán en la axila de cada brazo, en el anverso y en el reverso de la prenda, al igual que a ambos lados de la capucha coincidiendo con el cuello, uniendo así el cuello de la capucha y la parte superior de los brazos (por los hombros) y permitiendo el movimiento de la capucha y cuello. Sobre estos cuchillos va cosida otra tira de intestino del animal en espiral hasta la parte superior del reverso de la pieza (a la altura de la parte posterior de cuello).



Figura 10. Foto Inicial. Detalle de la costura oculta del reverso.

Desde la nuca hasta la frente observamos tiras de la misma piel colocadas en vertical, estas son prensadas y cosidas con hilo de tendón animal al igual que el resto de la pieza (fig.11).

La capucha se cierra por un cordel que la frunce en un dobladillo interno, alrededor del rostro, saliendo a la altura de la boca del individuo (tapando la misma). Este está realizado con hilos de tendón animal, hilados y retorcidos en múltiples hebras y en la actualidad cuelga alrededor de 17 cm.

En cuanto a su confección se empleó necesariamente una aguja de ojo, realizándose una puntada de sobrehilado o *running-stitch*. Es un punto interesante que ya señala Frederica de Laguna para los eyak, a pesar de que esta autora señalara que no se han encontrado ejemplos arqueológicos (Sánchez Montañés, Ms. 2011). Sánchez Montañés (2011) también sostiene que el uso de aguja de ojo está implícito en la misma forma de fabricación de este tipo de prendas, un punto que el estudio del ejemplar del Museo de América nos permite también sostener. Otro rasgo a destacar es la presencia de capucha, que podría interpretarse como un rasgo diagnóstico para identificar al grupo al que pertenecía esta prenda, por cuanto sabemos de otros ejemplares que no la poseen. En concreto, otro ejemplar perteneciente a la Colección del Museo de América y que puede verse en su exposición permanente tiene unas dimensiones más reducidas, cuello ancho y alargado, pero no posee capucha. (Jiménez, M.^a Jesús, comunicación personal 2011).

La tira de piel intestinal se cose sobre sí misma en espiral formando franjas horizontales en toda la prenda a excepción de la parte posterior de la capucha que está compuesta por tiras cosidas en vertical.



Figura 11. Tiras verticales del interior de la capucha.

Este hecho contrasta con lo documentado por Turner (1972: 57-58), ya que, los inuit koksoagmyut, cortaban tiras que luego cosían en vertical, de modo que éstas formaban las dos caras de la prenda, desde un borde a otro, pasando por los hombros. Las mangas, según la ilustración de este autor (1972: 57, fig. 25), no se disponen en ángulo recto con el cuerpo, sino que se dispondrían paralelas al mismo, resultado así también vertical la disposición de las tiras de intestino de las que se componen. El mismo autor hace referencia al método de coser en espiral una sola tira de piel como el que caracteriza a los nativos de Alaska (1972: 57) en contraposición a los que él estudia (fig. 12).

Es interesante señalar que algunos autores relacionan una serie de mundos superpuestos con la estética de la ropa horizontal (Chaussonnet 1988: 221 en Sánchez Montañés Ms. 2011). Esta interpretación revelaría la existencia de diferencias en la cosmovisión de diferentes grupos inuit, si asumimos que la distinta fabricación indica que el ejemplar que estamos analizando procede de otra región distinta a la que Turner estudió. No obstante, es necesario un estudio más profundo para poder sostener esta idea.

Por su parte, Sánchez Montañés (Ms. 2011) se hace eco de la obra de Frederica de Laguna (1990: 92), que documenta el uso de intestinos de mamífero marino entre los eyak de la Bahía de Yakutak. Sánchez Montañés (*Ibid.*) opina también que los mismos tlingit que estaban intentando conquistar dicha Bahía debieron usarlos, ya que también utilizaban el kayak para el que, como veremos, este tipo de impermeables estaba diseñado. Otros ejemplares procedentes de esa área, como los pertenecientes a la colección del Museo Pitt Rivers, han sido también fabricados con la misma materia prima (Jackson y Hughes Ms. 2011).



Figura 12. Foto final del interior del cuerpo.

Bordes similares parecen ser los documentados por Turner (1972: 57-58) en los impermeables de los inuit de la Bahía Hudson, que estaban hechos de piel de foca. En este caso, sin embargo, dichas tiras se usaban para fruncir el borde de las mangas y la capucha cerrándolos, algo que no ocurre en la prenda de nuestro análisis. Este hecho resulta llamativo, ya que las mangas «abiertas» habrían permitido la entrada de agua. Probablemente este tipo de mangas estaba pensado para ir bajo otra prenda que impermeabilizara las muñecas, como las manoplas que ilustra el mismo Turner (1972: 56, fig. 24) y que eran usadas por los mencionados inuit koksoagmyut (Jiménez, M.^a Jesús, comunicación personal 2011).

III. Tratamiento e intervenciones realizadas

El carácter frágil de estas prendas, como de la mayoría de las piezas etnográficas, hace especialmente extraordinaria su conservación actual en nuestras colecciones, si bien explica el número relativamente reducido de ejemplares que han llegado hasta nosotros y el desconocimiento generalizado que de ellas existe.

La restauración de la pieza se realizó teniendo muy en cuenta los criterios generales de intervención (mínima intervención; legibilidad, reversibilidad y durabilidad de las mismas), respetando la materia original, diferenciando las reintegraciones y documentando en todo momento los procesos efectuados, teniendo especialmente en cuenta no eliminar ningún vestigio ni ninguna prueba o característica especial durante su intervención, por si en algún momento nos pudiera dar algún dato más para añadir a su historia material.

Tuvimos en cuenta en todo momento los rangos de humedad, temperatura, intensidad lumínica, radiación UV trabajando conjuntamente con los conservadores del Museo para que no existieran variaciones en las mismas durante los meses en que se restauró y su

posterior exposición y almacenaje. Por este motivo, antes del comienzo de los trabajos de restauración se realizó un estudio previo para decidir el procedimiento a tratar:

Este impermeable fue intervenido en los talleres de restauración del Museo de América y por este motivo pudimos trabajar e investigar sus características durante el proceso, estudiando los análisis químicos y lo que ellos nos podían determinar. A medida que íbamos hidratando y desplegando la pieza, vislumbrábamos como había sido confeccionada y la colocación de ésta sobre otras prendas de piel para protegerse de la lluvia. Esta interacción entre investigadores, químicos y técnicos, nos permitió observar la pieza detenidamente e ir tratándola sin pasar nada por alto.

La pieza llegó hasta nosotros muy deshidratada, al haber perdido su morfología y flexibilidad y mostrarse dura y quebradiza. También estaba cubierta de polvo, adquiriendo un aspecto grisáceo que ocultaba su color amarillento y translúcido, mostrando la materia con la que ésta fue realizada (intestino de foca o morsa) (fig.13).



Figura 13. Foto del estado general de la pieza antes de la restauración.

Además las arrugas de las mangas y capucha (en especial de la manga izquierda) desvirtuaban su aspecto y sus medidas. Esto nos hizo pensar que existían roturas que más tarde, una vez estirada e hidratada la pieza, pudimos observar que no existían. Las primeras intervenciones que se realizaron de forma general fueron un estudio organoléptico, empleando diferentes sistemas de iluminación (luz-día, luz-ultravioleta, luz-infrarroja,

etc.). Este paso es totalmente necesario para no pasarnos ningún detalle importante de la pieza y familiarizarnos con la misma. Todo esto se complementó con un estudio fotográfico y documental de otras restauraciones e intervenciones (figs. 14 y 15).



Figura 14. Foto de las arrugas de la manga.

Antes de comenzar con el tratamiento de restauración se tomaron diferentes muestras. El criterio de la toma de muestras para la realización de los análisis de cada uno de los materiales que componen la pieza, y de las zonas donde fuera necesario obtenerlas por una especial relevancia tanto técnica como matérica, se decidió conjuntamente con la dirección técnica del Museo, estimando lo necesario para poder documentar la pieza para posteriores estudios. Así, se realizaron tres análisis cuyas muestras fueron tomadas directamente por Andrés Sánchez Ledesma responsable del laboratorio químico Arte-Lab²:

- Sedimentos en la capucha.
- Acumulación matérica del interior de la prenda.
- Análisis del material del que está compuesto el orillo.

² Es muy importante que las muestras las manipule y extraiga directamente el técnico analista, para que no sean adulteradas ni alteradas.



Figura 15. Foto de las roturas y arrugas.

A continuación procedimos con el tratamiento comenzando por la microaspiración de toda la prenda, repitiendo este proceso en varias ocasiones e insistiendo en pliegues y sisas hasta eliminar el polvo superficial de toda la pieza con diferentes cepillos y boquillas, adecuándolos a la forma de la misma y siempre protegidos por un tul para evitar aspirar cualquier elemento que nos aportase información para el estudio.

Una vez eliminada la suciedad superficial comenzamos con la hidratación, que se realizó de forma gradual y progresiva, mediante vapor de agua desmineralizada, y las arrugas fueron eliminadas durante este proceso mediante la colocación estratégica de pesos. En este proceso se tuvo un especial cuidado en descubrir arruga por arruga por si nos encontrábamos algo de especial interés o algún elemento extraño que nos ayudase a conocer algo más de la pieza.

Mediante la hidratación puntual de las arrugas, también conseguimos rehidratar y regenerar todas las vellosidades intestinales que en un primer examen y tras toma de

muestras nos pareció por su aspecto (bolitas de color oscuro viscosas) que podía tratarse de alguna grasa natural de las que usan los pescadores para impermeabilizar sus pieles (como grasa de foca) (fig. 16). Como se puede comprobar en las imágenes, una vez hidratada la pieza, las vellosidades se regeneran recuperando así su aspecto original y dándonos información adicional de la fabricación y confección de estas prendas.



Figura 16. Detalle de vellosidades.

Durante la hidratación también se procedió a la limpieza de todos y cada uno de los pliegues y arrugas localizadas principalmente en mangas, sisas, uniones del cuerpo y capucha (los dos cuchillos que se muestran en el cuello de confección), y en todo el interior de la capucha (figs. 17, 18, 19 y 20).

Todos estos pliegues tenían polvo y suciedad acumulada, sustancia blanquecina de la composición del material y las vellosidades intestinales en forma de amalgama que, como antes se ha mencionado nos hizo pensar en un principio en una grasa o resina para impermeabilizar o en el caso de la capucha para adherir una rama que se encontraba dentro de un sistema expositivo anterior inadecuado. En este proceso de limpieza también eliminamos esta rama vegetal, que sujetaba la parte superior de la capucha y que también incluía una cinta de algodón de color verde. La rama fue eliminada con sumo cuidado para no provocar ninguna rotura ni alteración de la pieza, al igual que una etiqueta de antiguo siglado que fue guardada y documentada (fig. 21).

La eliminación de suciedad se realizó mediante torundas de algodón impregnadas en agua desmineralizada y etanol al 5%, aplicadas con sumo cuidado en cada uno de los pliegues y arrugas, eliminando así el polvo acumulado y recuperando el color original de la

piel descubriendo así nuevas tonalidades, devolviendo a la pieza, al proyectarse la luz sobre ella, su transparencia original. Coincidiendo con arrugas y pliegues encontramos acumulaciones de polvo y tierra que fueron eliminadas, ya que estas contribuyen al deterioro de la misma. La eliminación de manchas de humedad y cúmulos de suciedad puntual se realizó mecánicamente, con brochas suaves de diferentes grosores.



Figura 17. Trabajos de hidratación. En el taller del Museo de América.

Una vez eliminadas las arrugas, pliegues y depósitos de suciedad procedimos a la colocación de soportes para su total consolidación. Después de algunas pruebas con diferentes materiales y basándonos en otras intervenciones de impermeables similares (como el que se encuentra expuesto actualmente en el Museo de América de Madrid), llegamos a la conclusión de que el intestino de cerdo seco sería el soporte adecuado y más parecido al original, tanto morfológicamente como estéticamente.

Previamente esta piel fue exhaustivamente limpiada y secada para evitar cualquier elemento que pudiese dañar el original. Seguidamente realizamos pruebas para elegir el adhesivo más adecuado, estudiando la resistencia de cara a la exposición de la misma y con la adhesión suficiente para soportar posibles manipulaciones posteriores, siendo elegido el adhesivo «Kluce» que es totalmente reversible y usado en la restauración de documentos gráficos, principalmente para poder adherir así al original los soportes de intestino de cerdo (una vez limpios y secos), en las lagunas y desgarros que presentaba el impermeable debido a su uso, ya que se considera una pieza de indumentaria de uso habitual del individuo y todos los deterioros que presenta proceden de la historia de la misma.

Estos soportes inertes fueron ayudados para su correcta adhesión con presión y pesos de diferentes tipos y volúmenes (siempre protegidos previamente con papel Melinex para no dañar la pieza protegiéndola así de su contacto directo) (figs. 22, 23, 24, 25 y 26).

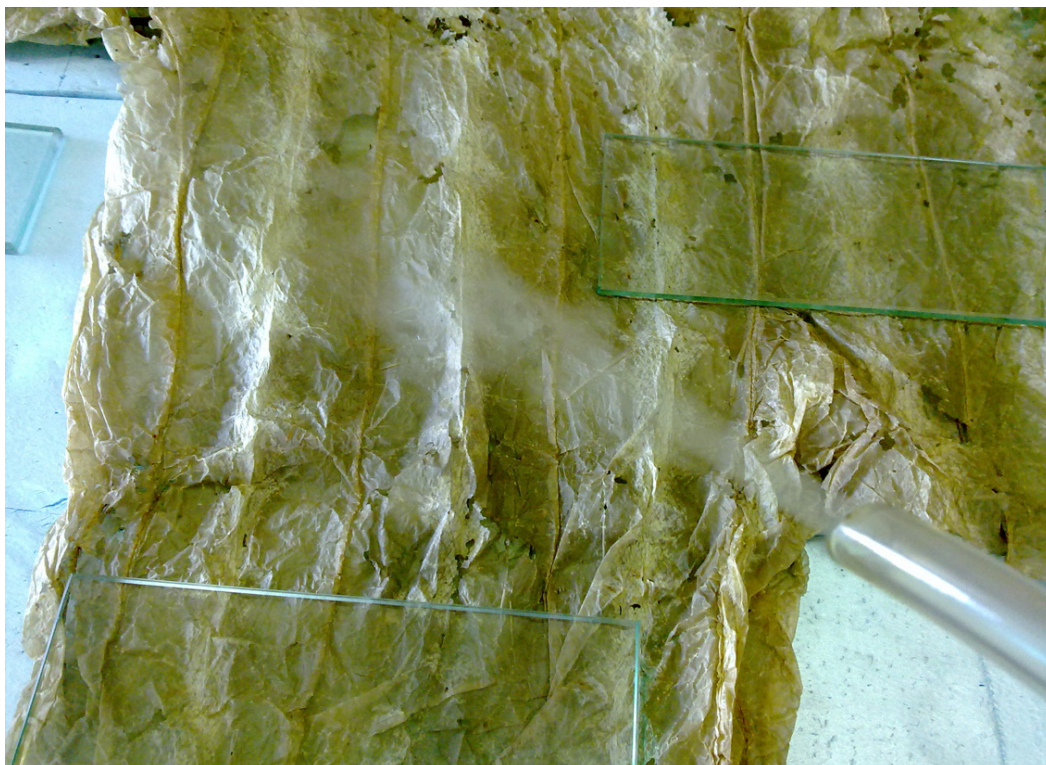


Figura 18. Eliminación de arrugas en la sisa.



Figura 19. Resultado final tras la eliminación de arrugas.



Figura 20. Trabajos de hidratación general.



Figura 21. Colocación de soportes de piel.



Figura 22. Eliminación del antiguo sistema expositivo.



Figura 23. Foto final tras la consolidación.



Figura 24. Foto inicial de los rotos del interior.



Figura 25. Colocación de parches de piel a modo de soporte.



Figura 26. Detalle final de reintegración.



Figura 27. Resultado final y dibujo 3D. Manuel Díaz.

El embalaje y el almacenaje fueron realizados por el Museo para su correcto traslado y conservación en los almacenes del mismo, en una caja especialmente diseñada para permanecer en plano, aguardando a una posible exposición. La delicadeza y tamaño de la pieza hizo que se le habilitase un lugar específico, para el control constante de los varemos de humedad y temperatura especificados por el Museo para esa zona del almacén (fig. 27).

IV. Conclusiones finales

En este artículo sobre la restauración de una pieza de indumentaria inuit con número de inventario 14.904, hemos querido arrojar algo más de información sobre esta cultura y sobre todo, sobre la confección y características especiales de la prenda. La restauración de la pieza nos ha permitido un estudio más exhaustivo y completo del material, ya que en la propuesta inicial realizada por la empresa Mercedes Amézaga S.L., se incluían dos analíticas que nos permitieron llegar a una hipótesis sobre la morfología de la pieza y su naturaleza.

El conocimiento que tenemos de este tipo de indumentaria es debido a las descripciones realizadas por los expedicionarios que visitaron esta zona a partir del siglo XVIII. Gracias a ellos y otros autores podemos obtener conclusiones, y ampliar así la información a través de los conocimientos técnicos y analíticos que puede ofrecer un restaurador especialista en piezas etnográficas.

Por otro lado, la intervención tan directa y prolongada de la pieza en el Museo de América, nos ha permitido observar con detenimiento, comparar datos y establecer hipótesis con el Departamento de Etnografía del Museo que dirige actualmente Beatriz Robledo, y con investigadores como María Jesús Jiménez, Carmen Cerezo y Emma Sánchez Montañés. Todo ello con la necesaria e importante ayuda y apoyo de los análisis químicos, aportados por el Laboratorio Arte-Lab, y estudiando directamente con Andrés Sánchez posibles componentes asociados a la historia del material.

Con esto una vez más quiero hacer hincapié en que el trabajo en equipo es la mejor manera de llegar a conclusiones e hipótesis interesantes, ampliando así los datos existentes y aportando más información a futuros investigadores. Por último quiero agradecer a Dolores Medina Bleda, en cuyo taller se realizó la restauración de la pieza y que me ayudó en todo momento facilitándome cualquier actuación sobre la misma, a Ana Verde Casanova, directora de la revista *Anales*, y a la dirección del Museo por hacerme tan sencillo y agradable el trabajo en el Museo.

Bibliografía

JACKSON, K. Y A. HUGHES (2011): *Gut reaction: The history, treatment and display techniques of gut garments at the Pitt Rivers Museum*. Manuscrito original.

SÁNCHEZ MONTAÑÉS, E. (2011): *Parkas de intestino*. Manuscrito original.

TURNER, L. (1972): *Indians and eskimos in the Quebec-Labrador Peninsula. Ethnology of the Ungava District. Inuksiutiit*. Association. Presses Coméditex, Quebec.

JIMENEZ DIAZ, M.^a JESÚS (2011): *Introducción de la memoria de un impermeable inuit del Museo de América*, inédito. Mercedes Amézaga S.L.

Memoria de actividades del Museo de América en 2012

A. ACCIONES DE DIFUSIÓN SOBRE AMÉRICA

A.1. ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN CULTURAL SOBRE AMÉRICA

A.1.1. Ciclos de conferencias

A.1.2. Ciclos temáticos de actividades

A.1.2.1. Ciclo: Con manto y saya: la tapada limeña

A.1.2.2. Ciclo: Un viaje a los mares del Sur

A.1.2.3. Ciclo: La aventura de la Arqueología en el Museo de América

A.1.3. Actuaciones musicales y teatrales

A.1.4. Otras actividades

A.1.4.1. Club de lectura *Amoxtli*

A.1.4.2. Fin de semana de cine

A.1.4.3. *Bookcrossing*

A.1.5. Día y Noche de los Museos

A.1.6. Actividades realizadas en colaboración con otras instituciones

A.1.6.1. Visitas culturales por el patrimonio peruano

A.1.6.2. Seminario: Retos ante la conservación de Machu Picchu

A.1.6.3. Ciclo: Con manto y saya: la tapada limeña

A.1.6.4. Jornada de Ecología y culturas y literaturas amerindias

A.1.6.5. Jornadas: Los museos y el patrimonio como agentes impulsores de turismo cultural

A.1.6.6. Ciclo: Colombia se toma el Museo de América

A.1.6.7. Ciclo: La muerte entre los vivos

A.1.6.8. I Seminario Internacional RII_UC

A.1.7. El Museo de América en Radio Exterior

A.2. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS SOBRE AMÉRICA

A.2.1. Visitas guiadas para grupos

A.2.1.1. Visitas acompañadas *Itinerarios de la modernidad*

A.2.1.2. Visita guiada del Día de la Mujer

A.2.1.3. Un viaje a los mares del sur: expediciones españolas a Oceanía

A.2.1.4. Programa de visitas *De la mano de nuestros mayores*

A.2.2. Actividades didácticas para adultos

A.2.3. Actividades para niños

- A.2.3.1. Visitas guiadas para grupos escolares
- A.2.3.2. Taller infantil Aventura por América
- A.2.3.3. Otros talleres organizados en colaboración con ADAMA
- A.2.3.4. Escuela de Verano
- A.2.3.5. Proyección de películas infantiles
- A.2.3.6. Cuentacuentos infantil

A.3. EXPOSICIONES TEMPORALES

- A.3.1. Exposiciones temporales realizadas en el museo
- A.3.2. Préstamo de obras para exposiciones temporales

A.4. PUBLICACIONES

- A.4.1. Publicaciones periódicas
- A.4.2. Catálogos de exposiciones temporales
- A.4.3. Publicaciones
- A.4.4. Edición de folletos informativos

A.5. EVENTOS Y REUNIONES

A.6. PROYECTOS INTERNACIONALES

B. ACCIONES DIRIGIDAS A IBEROAMÉRICA

- B.1. ESTANCIAS
- B.2. BECAS
- B.3. CURSOS

C. ACCIONES FORMATIVAS PARA ESPAÑA Y OTROS PAÍSES DE LA UE

- C.1. BECAS DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
- C.2. PRÁCTICAS FORMATIVAS

D. SUBVENCIONES

A. ACCIONES DE DIFUSIÓN SOBRE AMÉRICA

A.1 ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN CULTURAL SOBRE AMÉRICA

A.1.1. CICLOS DE CONFERENCIAS

CICLO: Nombres propios de la historia

Sábados a las 12:00 h. Salón de Actos. Acceso gratuito, aforo limitado.

4 de febrero

Jean-Baptiste Debret. El «viaje pintoresco» de un artista francés a Brasil (1816-1831)

Conferenciante: Concepción García Sáiz. Museo de América

11 de febrero

Francisco Javier Balmis y la Real Expedición Filantrópica de la Vacuna

Conferenciante: David Casado Rabanal. Museo de América

18 de febrero

La marquesa de Calderón de la Barca, testigo de la realidad mexicana frente la visión esotérica de Madame Blavastski y Alesiter Crowley

Conferenciante: Letizia Arbeteta. Museo de América

10 de marzo

J.F. Waldeck y su papel en el conocimiento de Palenque. Lo que ve el científico y lo que interpreta el artista

Conferenciante: Carmen Varela. Investigadora

17 de marzo

Felipe Bauzá: El marino y cartógrafo español enterrado en la Abadía de Westminster

Conferenciante: Concepción García Sáiz. Museo de América

31 de marzo

Alexander von Humboldt. «El padre de la geografía moderna universal»

Conferenciante: Ana Zabía. Museo de América

14 de abril

Leonce Angrand. La imagen del Perú decimonónico de la mano de un diplomático francés

Conferenciante: María Jesús Jiménez. Investigadora

21 de abril

José Celestino Mutis y la expedición a Nueva Granada. La Historia Natural al servicio de la Corona

Conferenciante: Beatriz Robledo. Museo de América

5 de mayo

Johann Moritz Rugendas. El artista alemán y su periplo americano

Conferenciante: Concepción García Sáiz. Museo de América

12 de mayo

Claudio Linati. Periodista y litógrafo italiano en los albores del México independiente (1825-1827)

Conferenciante: Carmen Rodríguez Tembleque. Investigadora

CICLO: Historia, Arte y Antropología

Domingos a las 12:00 h. Salón de Actos. Acceso gratuito, aforo limitado.

5 de febrero

Historia, Arte y Antropología en el Museo de América

Conferenciante: Félix Jiménez Villalba. Museo de América

12 de febrero

El Salvaje Emplumado: la construcción de una imagen unitaria para caracterizar las poblaciones indígenas de todo un continente

Conferenciante: Jesús Bustamante. Investigador CSIC

19 de febrero

La expedición Malaspina

Conferenciante: David Casado Rabanal. Museo de América

11 de marzo

Conquista y reducción de los indios infieles de la montaña de Paraca y Pantasma en Guatemala. Análisis de un cuadro singular

Conferenciante: Luisa Elena Alcalá. Universidad Autónoma de Madrid

18 de marzo

El eje del universo: chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque del Ecuador prehispánico

Conferenciante: Andrés Gutiérrez. Museo de América

25 de marzo

Tesoros virreinales. Trazas de la presencia de América en España

Conferenciante: Celia Diego Generoso. Museo de América

15 de abril

El Oriente Hispánico en las colecciones del Museo de América

Conferenciante: Letizia Arbeteta. Museo de América

22 de abril

De la Pachamama para nuestro señor. Artes y artistas en el Perú prehispánico

Conferenciante: M.^a Jesús Jiménez. Investigadora

13 de mayo

El retrato virreinal. Algo más que la sombra de un rostro

Conferenciante: Concepción García Sáiz. Museo de América

20 de mayo

Un arte de valor: la platería hispanoamericana

Conferenciante: Cristina Esteras. Universidad Complutense de Madrid

OTRAS CONFERENCIAS

1 de abril

Magia y misterio de la Semana Santa en Iberoamérica

Conferenciante: Letizia Arbeteta. Museo de América

17 de noviembre

Las fortificaciones de Montevideo: presente, pasado y futuro

Conferenciante: Alejandro Giménez. Asesor cultural, Ministerio de Turismo y Deporte, Montevideo, Uruguay

16 de diciembre

La Navidad en las colecciones del Museo de América

Letizia Arbeteta. Investigadora

23 de diciembre

El fin del mundo maya. Catástrofes y milenarismo

Félix Jiménez. Museo de América

A.1.2. CICLOS TEMÁTICOS DE ACTIVIDADES

A.1.2.1. CICLO: CON MANTO Y SAYA: LA TAPADA LIMEÑA

(26 de mayo a 30 de septiembre)

Si existe un personaje representativo de la Lima virreinal es sin duda el de la «tapada», conocida así por su singular atuendo de saya y manto, con el que modelaba y ocultaba su cuerpo dejando visible solo parte del rostro. El Museo de América propone una aproximación a la tapada limeña a través de diferentes actividades que examinen el origen, significación y contexto de esta figura fascinante.

Durante todo el ciclo se invita a los visitantes a participar en el concurso *Tapa, destapa y crea tu propia tapada*, trabajando sobre el recortable de un personaje ataviado con este atuendo y creando su propia tapada para exponer a través de las redes sociales. Los creadores de las dos mejores «tapadas» reciben como obsequio un lote de productos de la tienda del Museo.

26 de mayo a 30 de septiembre

Exposición temporal

Con manto y saya: la tapada limeña

Muestra dedicada al personaje más representativo de la Lima virreinal, la «tapada», a través de quince piezas no expuestas habitualmente.

27 de mayo

Proyección de película

El puente de San Luis Rey. Mary McGuckian (Reino Unido, 2004)

2 de junio

Conferencia

El costumbrismo: orígenes y características de la representación de tipo

Conferenciante: Fernando Villegas. Investigador

9 de junio

Club de Lectura 'Amoxtli'

Comentario de la novela *El puente de San Luis Rey*, de Thornton Wilder y visita posterior a las piezas del Museo que ilustran esta lectura ambientada en pleno apogeo del Virreinato del Perú.

16 de junio

Diálogo con el diseñador Juan Duyos

Invitamos al diseñador y modisto español Juan Duyos para que comparta con nosotros los secretos de la colección «Tapadas», inspirada en este famoso personaje limeño, que presentó en la edición otoño-invierno 2002-2003 de la Pasarela Cibeles.

23 de junio

Conferencia

La tapada: una indumentaria de ida y vuelta

Conferenciante: Carmen Rodríguez Tembleque. Investigadora

A.1.2.2. CICLO: UN VIAJE A LOS MARES DEL SUR

(3 a 25 de noviembre)

Tomando como referencia la propuesta de la Semana de la Ciencia (5 - 18 de noviembre de 2012), el Museo de América dedica todo el mes de noviembre a la presentación de un programa de actividades bajo el título *Un viaje a los mares del Sur: expediciones españolas a Oceanía*, relacionadas con esta área cultural a través de conferencias, proyecciones cinematográficas y visitas guiadas a nuestras colecciones.

3 de noviembre

Conferencia

El hombre como arte en las tierras altas de Papúa Nueva Guinea

Conferenciante: Pedro Saura. Catedrático de Dibujo, Facultad de Bellas Artes (UCM)

4 de noviembre

Proyección de la película *Gauguin: Diario de un genio* (versión original subtitulada).

Año 2003

10 a 18 de noviembre

Visitas guiadas al Gabinete de Historia Natural del Museo (incluidas en la programación de la Semana de la Ciencia)

24 de noviembre

Conferencia

La historia material de un tocado polinesio del Museo de América

Conferenciante: Mercedes Amézaga. Restauradora independiente

25 de noviembre

Proyección de la película *Rebelión a bordo*. Año 1962

A.1.2.3. CICLO: LA AVENTURA DE LA ARQUEOLOGÍA EN EL MUSEO DE AMÉRICA

(Octubre a diciembre)

El Museo de América organiza un ciclo de actividades encaminado a llevar al gran público la pasión por una de las disciplinas antropológicas e históricas que despiertan más interés: la arqueología.

Con este fin, de octubre a diciembre de 2012, el Museo pone en marcha diferentes actividades para todas las edades, como películas, rutas arqueológicas y talleres.

1.- Proyecciones de películas

25 de agosto

Proyección de la película *Las aventuras de Tadeo Jones*, 2012 (85 minutos). Dirección: Enrique Gato

29 de septiembre

Proyección de la película *En busca del Arca Perdida*, 1981 (115 minutos). Dirección: Steven Spielberg

20 de octubre

Proyección de la película *Lara Croft: Tomb Raider*, 2001 (105 minutos). Dirección: Simon West

2.- Rutas Arqueológicas

Rutas en busca de piezas arqueológicas con tres itinerarios en función de la edad de los participantes. Itinerarios a realizar por libre con la ayuda de un material que se entrega en taquilla, donde se recoge después un diploma acreditativo de la ruta y un carnet de arqueólogo.

Ruta 1. *Un paseo por América de la mano de los mayores*

Dirigida a niños entre 3 y 8 años.

Los más pequeños pueden realizar su recorrido por el Museo en busca de animales y alimentos procedentes de América a través de un folleto con juegos de asociación.

Ruta 2. *Tesoros Arqueológicos de la América Prehispánica*

Para niños y jóvenes de 9 a 15 años.

Itinerario por las salas del Museo en busca de piezas arqueológicas, de especial significación, relacionadas con el arte, la religión, la ciencia y otros aspectos culturales de las grandes civilizaciones americanas.

Ruta 3. *Documentando el pasado*

Para jóvenes y adultos de 16 años en adelante.

Itinerario que tiene como objetivo el acercamiento a las piezas obtenidas como resultado de una excavación arqueológica planeada, de la que se conservan textos, planos y dibujos que arrojan información imprescindible para la reconstrucción de la historia.

3.- Talleres de Arqueología

El mayor enemigo de la arqueología es la actividad ilegal realizada por buscadores de tesoros, ya que con el objeto de obtener un beneficio económico, destruyen los yacimientos y la valiosa información que proporcionan.

Estos «talleres de arqueología» tienen como principal objetivo adiestrar a los participantes en las técnicas utilizadas por los arqueólogos para obtener objetos e información de forma científica.

Sábado 27 de octubre, 17:30 h.: Taller para niños de 3 a 8 años.

Sábado 10 de noviembre, 11:30 h.: Dos talleres, uno para niños de 3 a 8 años y otro para niños y jóvenes de 9 a 15 años.

Sábado 24 de noviembre, 11:30 h.: Taller para jóvenes y adultos a partir de 16 años.

A.1.3. ACTUACIONES MUSICALES Y TEATRALES

Sábados o domingos, 12:00 h. Salón de Actos.

8 de septiembre

Actuación del Grupo Folklórico de la Asociación Chilena Cal y Canto.

15 de septiembre

Actuación del Coro del Conjunto Vocal de Cámara «AdManum», integrado en el Ateneo Escurialense, y dirigido por el chileno D. Raúl Trincado Dayne.

16 de septiembre

Concierto de Música Virreinal (siglos XVI al XVIII), obras españolas y latinoamericanas de la mano de Eduardo Paniagua con su trío «Música Antigua».

22 de septiembre

Actuación de Sheila Ríos: música mexicana de la revolución y selección de canciones populares mexicanas.

12 de octubre

El Museo de América celebra el Día de la Hispanidad con entrada gratuita al Museo y Concierto del Cuarteto EKODA «*Músicas de ida y vuelta*».

11 de noviembre

Actuación del concertista boliviano Marcos Puña, promovido por la Embajada de Bolivia y la Asociación de Corresponsales de Prensa Iberoamericana.

2 de diciembre

El Museo de América, en colaboración con la Colonia Mexicana en Madrid, presenta la Pastorela *La Apuesta*, una representación teatral típica de las fiestas navideñas en México.

16 de diciembre

La Asociación de Amigos del Museo de América organiza su tradicional Concierto de Navidad para público familiar, a cargo de los Músicos de la Asociación Colmenero.

A.1.4. OTRAS ACTIVIDADES

A.1.4.1. CLUB DE LECTURA: Amoxtli

Sábados a las 11:00 h.

Un sábado al trimestre nos reunimos para comentar entre todos la lectura, previamente realizada, y a continuación ofrecemos una visita por el Museo para contemplar las piezas relacionadas con el tema del libro elegido.

24 de marzo

Las Filipinianas, de Inma Chacón.

9 de junio

El puente de San Luis Rey, de Thornton Wilder.

15 de diciembre

Caminarás con el sol, de Alfonso Mateo-Sagasta.

A.1.4.2. FIN DE SEMANA DE CINE

Sábados y domingos a las 12:00 h.

Una nueva actividad del Museo de América que combina conferencias sobre aspectos históricos y culturales americanos, con la proyección de películas. Se trata de realizar una reflexión sobre cómo el cine aborda los temas relacionados con el Nuevo Mundo.

Fin de semana 25 y 26 de febrero

Sábado 25: Conferencia *John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood. La visión romántica de la civilización maya*. Conferenciante: Félix Jiménez Villalba. Museo de América.

Domingo 26: Proyección de la película *Apocalypto*. Mel Gibson (EE. UU, 2006).

Fin de semana 28 y 29 de abril

Sábado 28: Conferencia *Política, religión y sociedad en los altos imperios de la América Prehispánica*. Conferenciante: Félix Jiménez. Museo de América.

Domingo 29: Proyección de la película *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*. Steven Spielberg (EE. UU., 2008).

Fin de semana 26 y 27 de mayo

Sábado 26: Conferencia *Francisco (Pancho) Fierro: características de un pintor limeño en el imaginario criollo peruano*. Conferenciante: Fernando Villegas. Investigador.

Domingo 27: Proyección de la película *El puente de San Luis Rey*. Mary McGuckian (Reino Unido, 2004).

A.1.4.3. BOOKCROSSING

Domingo 22 de abril a las 12:00 h.

El Museo de América se suma al fenómeno *Bookcrossing* albergando en su sede una «liberación» de más de 200 libros y un encuentro de los miembros más activos de la Comunidad de Madrid. En este evento, los participantes pueden «liberar» y «cazar» todo tipo de volúmenes haciendo del libro un elemento vivo dentro de un concepto cultural participativo y global.

A.1.5. DÍA y NOCHE DE LOS MUSEOS

18 de mayo

Entrada gratuita al Museo para todos sus visitantes con motivo del Día Internacional de los Museos.

19 de mayo, 12:00 h.

Conferencia *El Museo de América. Una historia inacabada*, impartida por la directora del Museo, Concepción García Sáiz.

A continuación se inauguró un espacio destinado a mostrar la Historia del Museo con ilustraciones y textos que siguen el itinerario de las colecciones americanistas hasta que desembocan en la creación del Museo de América.

19 de mayo, 20:30 a 1:30 h.

«La Noche de los Museos», el Museo de América abre sus puertas hasta las 1:30 y organiza un concierto de música urbana como culminación del proyecto intercultural denominado «Ahora toca América» destinado a jóvenes y adolescentes.

22:00 h.

Concierto y presentación del disco *Ahora toca América* con los grupos Mentenguerria, Sociedad Nolimit y DMente Fuerte.

A.1.6. ACTIVIDADES REALIZADAS EN COLABORACIÓN CON OTRAS INSTITUCIONES

A.1.6.1 VISITAS CULTURALES POR EL PATRIMONIO PERUANO:

Tu viaje a Perú comienza en el Museo de América

Mayo a diciembre de 2012

Sábados y domingos a las 11:00 y 13:00 h.

El Museo de América, a través del convenio de colaboración entre la Federación Española de Amigos de los Museos y Promperú, ofrece la posibilidad de iniciar la primera etapa de un viaje a Perú a través de sus sorprendentes colecciones. Y lo hace proponiendo el recorrido de cuatro rutas diferentes, cuatro visitas especiales que tienen lugar cada fin de semana, conducidas por expertos en la rica cultura peruana, que actúan como guías introductores a las diferentes perspectivas culturales y naturales de este extraordinario patrimonio.

Además, con cada ruta por el patrimonio peruano se rellena una encuesta, para formar parte del concurso de 2 billetes de avión ida /vuelta a Lima patrocinados por Air Europa. La encuesta ganadora se anuncia la semana del 17 de diciembre y los billetes serán canjeables durante todo un año.

A.1.6.2. SEMINARIO: RETOS ANTE LA CONSERVACIÓN DE MACHU PICCHU: ALTERACION DE LAS ROCAS, BIODETERIORO Y RIESGOS GEOMORFOLOGICOS

Martes 5 de junio de 2012

Jornada organizada en colaboración con el Instituto de Geociencias IGEO (CSIC-UCM) y la participación de investigadores de la Universidad de Comenius de Bratislava (Eslovaquia), del Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN-CSIC) de Madrid, en colaboración con la Fundación Carolina.

A.1.6.3. CICLO CON MANTO Y SAYA: LA TAPADA LIMEÑA

Dentro de las actividades realizadas en este ciclo, se programan dos conferencias en colaboración con el Museo del Traje que se imparten en su sede.

Jueves 21 de junio

Conferencia

Las tapadas de un ojo, cobijadas o encubiertas de la Edad Moderna en España

Conferenciante: Elvira González Asenjo. Conservadora del Museo del Traje

Jueves 28 de junio

Conferencia

Por tu capricho te pusiste manto. Las cobijadas de Vejer en el Museo del Traje

Conferenciante: Irene Seco Serra. Conservadora del Museo del Traje

A.1.6.4. JORNADA DE ECOLOGÍA Y CULTURAS Y LITERATURAS AMERINDIAS

Jueves 5 de julio de 2012

El Museo de América organiza esta jornada en colaboración con el Instituto Franklin de Investigación en estudios norteamericanos de la Universidad de Alcalá, el Área de Teoría de la Literatura y Literatura comparada de la Universidad de Alcalá y GIECO (Grupo de investigación en Ecocrítica).

A.1.6.5. JORNADAS: LOS MUSEOS Y EL PATRIMONIO COMO AGENTES IMPULSORES DE TURISMO CULTURAL

12 y 13 de septiembre de 2012

Jornadas realizadas en el marco del proyecto «Tesoros Virreinales en España: ¡A salvo de huracanes y piratas!» gracias a la ayuda para proyectos de puesta en valor, promoción, difusión y protección de bienes declarados patrimonio cultural. Con el patrocinio de Ideatur, Gestión integral de grupos.

Dirigidas a profesionales de patrimonio cultural, turismo, estudiantes e investigadores con el objetivo de poner de manifiesto la importancia que tienen los museos a la hora de generar rutas culturales, siendo importantes puntos de partida de itinerarios turísticos.

A.1.6.6. CICLO: COLOMBIA SE TOMA EL MUSEO DE AMÉRICA

(26 de octubre a 29 de noviembre)

El Museo de América, en colaboración con la Asociación Colombia nos Une y el Consulado General de Colombia, organiza un ciclo de actividades con conciertos, proyección de documentales, sesiones de dibujo, intervenciones en vivo y propuestas expositivas participativas.

26 de octubre al 29 de noviembre

Muestra participativa *Colombia se toma el Museo de América*, con la intervención de diferentes artistas.

Sala de exposiciones temporales.

28 de octubre

Conoce Madrid, recorrido por el Museo y sus colecciones de la mano del Centro Hispano Colombiano.

30 de octubre

Sesión de *Dibujo Madrid* con el tema «Báilame el agua» y la participación de Somos Chibchas y Danzas Tradicionales Europeas.

3 de noviembre

Charla abierta sobre *Identidades Históricas frente a Identidades Individuales*, con la participación de jóvenes artistas del máster de *Investigación en Arte y Creación* de la Facultad de Bellas Artes de la UCM.

4 de noviembre

Participación de los artistas: acciones, intervenciones y talleres en la Sala de Exposiciones temporales y otros espacios del Museo.

10 de noviembre

Celebración del *Día de la Afrocolombianidad*, con conciertos, proyecciones y coloquios en el Salón de Actos.

13 de noviembre

Sesión de *Dibujo Madrid* dedicada a la hibridación cultural y el mestizaje.

17 de noviembre

La fábrica de canciones, taller musical en el que los participantes crean una canción colectiva.

24 de noviembre

Día de Teatro. *Identidad y Mitología*. Sala de Exposiciones temporales.

29 de noviembre

Clausura del Ciclo *Colombia se toma el Museo de América*. Sala de Exposiciones temporales.

A.1.6.7. CICLO: LA MUERTE ENTRE LOS VIVOS

(7 de octubre a 25 de noviembre)

En colaboración con la Asociación Colonia Mexicana de Madrid y el Centro México, el Museo de América y ADAMA organizan una serie de actividades relacionadas con la muerte y el culto a los difuntos, incluyendo el tradicional montaje del altar de muertos mexicano en el claustro del Museo (28 de octubre a 25 de noviembre).

7 de octubre

Conferencia *Morir entre los vivos, vivir entre los muertos*

Conferenciante: Félix Jiménez, Museo de América

14 de octubre

Conferencia *Ritos de muerte y ancestralidad en los Andes Prehispánicos*

Conferenciante: María Jesús Jiménez, Investigadora

6, 13 y 20 de octubre

Taller de catrinas

Taller para adultos destinado a la elaboración de catrinas para ser expuestas en el altar de muertos.

27 de octubre

Representación teatral *La Muerte de los Muertos*

Obra compuesta por cuatro leyendas mitológicas relacionadas con la muerte con el objetivo de preservar y hacer llegar al público una de las tradiciones más importantes para los mexicanos.

28 de octubre

Inauguración del Altar de Muertos con la temática «La distancia nunca será el olvido», precedido por la actuación del Ballet Folclórico Nahui Ollin en el Salón de Actos.

A.1.6.8. I SEMINARIO INTERNACIONAL DE LA RED IBEROAMERICANA DE INVESTIGACIÓN DEL URBANISMO COLONIAL

23 de noviembre de 2012

El Museo de América acoge la última jornada de este seminario, con el título *Arqueología de los primeros asentamientos urbanos españoles en la América Central y Meridional*.

Organizado por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid en colaboración con la Casa de Velázquez.

A.1.7. EL MUSEO DE AMÉRICA EN RADIO EXTERIOR

Desde el mes de marzo de 2012, el Museo de América inicia su andadura en Radio Exterior de RTVE colaborando en el programa *Hora América*, que recoge, amplía y analiza las noticias más importantes de la actualidad de Iberoamérica a través de entrevistas, reportajes y comentarios de los protagonistas.

A través del programa mensual *Cuatro Mil Millas* (distancia que separa la península ibérica del continente americano), el Museo difunde la labor que realiza en el campo de la investigación, conservación, montaje de exposiciones y documentación de las piezas, sin olvidar la agenda de actividades que organiza y difunde mensualmente.

A.2. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS SOBRE AMÉRICA

A.2.1. VISITAS GUIADAS PARA GRUPOS

Visitas acompañadas *Itinerarios de la Modernidad*

Visitas a la exposición temporal *Museos y modernidad en tránsito. Modernidad Fetiche*, invitando a los visitantes a aportar ideas sobre la modernidad y los museos y a participar en los coloquios sobre los temas que resultan de mayor interés en las visitas. Jueves a las 17:00 h. y sábados a las 11:00 h.

Fechas: días 2, 4, 9, 11, 16,18, 23 y 25 de febrero, y 1, 3, 8, 10, 15, 17 y 29 de marzo.

Visita guiada con motivo del Día de la Mujer: *La imagen de la mujer en las antiguas culturas americanas*.

8 de marzo a las 12:00 y a las 13:00 horas.

Recorrido por el Museo de la mano de Félix Jiménez, analizando la imagen de la mujer en culturas como la azteca, maya o inca.

Visitas guiadas *Un viaje a los mares del Sur: expediciones españolas a Oceanía*.

Incluidas en la programación de la Semana de la Ciencia.

Fechas: 10, 11, 13, 14, 17 y 18 de noviembre a las 12:00 h. y 15 de noviembre a las 17:00 h.

Visitas guiadas del programa *De la mano de nuestros mayores*.

El Museo de América cuenta con un servicio de Voluntarios Culturales Mayores, que se encargan de enseñar, de forma altruista, las Salas de Exposición Permanente a grupos de niños, jóvenes estudiantes y personas mayores. Estas visitas tienen lugar por las mañanas, de martes a viernes. Grupos no superiores a 25 personas.

A.2.2. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS PARA ADULTOS

3 y 4 de marzo

Charla-taller *Destripando los cuentos* por Nelson Calderón

Actividad pedagógica dedicada a la importancia de la narración oral, tanto en el pasado como en el presente, permitiendo conocer algunas de las herramientas que utiliza el narrador oral al contar una historia.

6, 13 y 20 de octubre

Taller de catrinas

Taller para adultos destinado a la elaboración de catrinas para ser expuestas en el altar de muertos.

24 de noviembre

Taller de Arqueología para jóvenes y adultos a partir de 16 años incluido en el ciclo «La gran aventura de la Arqueología en el Museo de América».

A.2.3. ACTIVIDADES PARA NIÑOS

A.2.3.1. VISITAS GUIADAS PARA GRUPOS ESCOLARES

Dirigidas por voluntarios culturales pertenecientes a la CEATE (Confederación Española de Aulas de la Tercera Edad), dirigidas a grupos escolares de Educación Secundaria Obligatoria (ESO), con itinerarios específicos adaptados a su programación escolar.

El servicio de visitas guiadas se presta de martes a viernes para grupos escolares, previa reserva y sujeto a disponibilidad de guías.

A.2.3.2. TALLER INFANTIL AVENTURA POR AMÉRICA

Para niños de 4 a 10 años de edad (Grupos escolares)

De martes a viernes de 10:00 a 12:00 h.

Actividad pedagógica, organizada por el Museo en colaboración con ADAMA, que combina las habilidades plásticas con la visita a las colecciones del Museo, con el objetivo de dar a conocer diferentes aspectos relacionados con el continente americano. La temática del taller varía en cada curso escolar.

Octubre 2011 a junio 2012: *Nuestros amigos los animales de América*

Octubre 2012 a junio 2013: *Conviviendo con las culturas americanas*

A.2.3.3. OTROS TALLERES ORGANIZADOS EN COLABORACIÓN CON ADAMA

Taller de Arqueología para niños de 3 a 8 años, incluido en el Ciclo «La gran aventura de la Arqueología en el Museo de América».

27 de octubre y 10 de noviembre

Taller centrado en el conocimiento de las plantas y animales procedentes de América y representados en las cerámicas del Museo, con una actividad plástica posterior adaptada a la edad de los participantes.

Taller de Arqueología para niños de 9 a 15 años, incluido en el ciclo *La gran aventura de la Arqueología en el Museo de América*.

10 de noviembre

Acercamiento a la arqueología a través de dos actividades plásticas: la elaboración de un disco relacionando texto e imágenes de piezas arqueológicas de diversas culturas y la recreación de las «Tumbas bota», con la Momia de Paracas como protagonista, con el apoyo de medios visuales.

Ofrendas y regalos. Un taller para compartir

26 de diciembre de 2012 a 5 de enero de 2013

Taller dirigido a niños de 5 a 12 años para que aprendan, durante sus vacaciones navideñas, a elaborar regalos y el arte de envolverlos.

A.2.3.4. ESCUELA DE VERANO

Núñez de Balboa: Un viaje apasionante por Panamá

La Escuela de Verano se organiza cada año en las dos quincenas del mes de julio. En 2012 se convoca la XVI edición de la Escuela, destinada a niños y niñas entre los seis y los once años de edad. En esta ocasión, la actividad lleva por título *Núñez de Balboa: un viaje apasionante por Panamá*, y conmemora la exploración de las tierras por Vasco Núñez de Balboa, el descubridor del océano Pacífico, centrándose en su figura y en las maravillas que hoy ofrece la actual Panamá.

La Escuela de Verano se reparte en dos turnos, el primero de los cuales abarca del 2 al 13 de julio, y el segundo, del 16 al 27 del mismo mes. El horario de entrada es 8:00 a 9:00 h y el de salida de 14:00 a 15:00 h.

A.2.3.5. PROYECCIÓN DE PELÍCULAS INFANTILES

Sábados, 17:00 h. Salón de Actos

Acceso libre, aforo limitado.

25 de febrero

El emperador y sus locuras 2: la gran aventura de Kronk

Saul Andrew Blinkoff, Elliot M. Bour y Robien Steele (EE. UU., 2005)

28 de abril

Valentino y el clan del can

David Bisbano (Perú, 2008)

26 de mayo

Astérix en América

Gerhard Hahn (Francia, 1994)

25 de agosto

Preestreno de *Las aventuras de Tadeo Jones*

Enrique Gato (España, 2012)

A.2.3.6. CUENTACUENTOS INFANTIL

Sábados, 17:00 h. Salón de Actos
Acceso libre, aforo limitado

11 de febrero
El porqué de los seres y las cosas
Nelson Calderón

3 de marzo
Taller de cuentos *Conozcamos los seres mágicos de la mitología andina*
Nelson Calderón
(Aforo limitado a 25 niños previa inscripción)

24 de marzo
El país de los niños de colores
Ana Luz Carbajosa

21 de abril
Gracias por el fuego
Valeria Pardini

A.3. EXPOSICIONES TEMPORALES

A.3.1. EXPOSICIONES TEMPORALES REALIZADAS EN EL MUSEO

Museos y modernidad en tránsito. Modernidad fetiche

Del 1 de diciembre de 2011 al 9 de abril de 2012

Muestra itinerante del proyecto Red Internacional de Museos Etnográficos (RIME) y Culturas del Mundo, que busca redefinir el lugar y el papel de los museos etnográficos de Europa.

La exposición es el resultado de la colaboración entre diez museos europeos que participan en RIME, proyecto apoyado por el Programa Cultura 2008-2013 de la Unión Europea, y recoge parte de las aportaciones surgidas en los debates organizados dentro del proyecto RIME, sobre la necesaria creación de nuevas estrategias de comunicación dirigidas a una ciudadanía plural.

El tema de la muestra gira en torno a la modernidad como etapa histórica, como definición de lo contemporáneo y como un término que ha sido utilizado para discriminar a culturas consideradas como primitivas, incapaces de transformarse y de liberarse de sus creencias tradicionales. A tal efecto, las piezas seleccionadas proceden de los cinco continentes y pueden sorprender por su diversidad y modernidad.

Sede: Sala de exposiciones temporales. Museo de América.

Mapuche: semillas de Chile

Del 12 de junio al 23 de septiembre de 2012

Muestra temporal dedicada a la cultura mapuche, pueblo originario del centro-sur de Chile. La exposición se centra en el análisis del pueblo, conocido por la fuerte resistencia que opusieron a la conquista hispana y a los intentos de dominación de la República y su

herencia cultural a la región americana. La muestra fue facilitada por el Museo Chileno de Arte Precolombino e incluye más de 300 objetos patrimoniales.

Sede: Sala de exposiciones temporales. Museo de América.

Con manto y saya: la tapada limeña

Del 27 de mayo al 30 de septiembre de 2012

Muestra dedicada al personaje representativo de la Lima virreinal, la «tapada». La exposición «Con manto y saya, la tapada limeña» es una muestra de 15 piezas que explica un atuendo muy particular con el que se vestían muchas mujeres en la Lima de los siglos XVI al XVIII.

Sede: Salas de exposición permanente (primera planta). Museo de América.

Colombia se toma el Museo de América

Del 26 de octubre al 29 de noviembre de 2012

Muestra participativa con la intervención de diferentes artistas colombianos residentes en España, incluida en un ciclo de actividades organizado en colaboración con el Consulado General de Colombia y la Asociación Colombia nos Une.

Sede: Sala de exposiciones temporales. Museo de América

A.3.2. PRÉSTAMO DE OBRAS PARA EXPOSICIONES TEMPORALES

No fueron solos. Mujeres en la conquista y colonización de América

Sede: Museo Naval. Madrid

Mayo - diciembre 2012

Missions, myths and memories: The life and legacies of Junípero Serra

Sede: The Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens, San Marino, California

Agosto 2012 - enero 2013

Contest visions. Miradas comparadas

Sede: Museo Nacional de Historia. México D.F.

Julio - octubre 2012

Fetish Modernity

Sede: Naprstek Museum of Asian, African and American Cultures. Praga, Chequia.

Mayo - agosto 2012

A.4. PUBLICACIONES

A.4.1. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Anales del Museo de América. Edición: Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. n.º 19, 2011.

A.4.2. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Catálogo de la exposición *Mapuche. Semillas de Chile*, Carlos Aldunate del Solar (autor y editor), 2012.

Catálogo de la exposición *Fetish Modernity* del Proyecto RIME, Anne-Marie Bouttiaux y Anna Seiderer (ed.), 2011.

A.4.3. PUBLICACIONES

Museo de América. Guía abreviada. Ministerio de Cultura. 2010.

Jornadas sobre Antropología de la muerte. Identidad, creencias y ritual. Edición: Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.

Recopilación de las ponencias presentadas en las Jornadas sobre Antropología de la Muerte, organizadas por el Museo de América en noviembre de 2010.

Edición digital disponible en:

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14274C>

Laberintos de libertad. Entre la esclavitud del pasado y las nuevas formas de esclavitud del presente. Edición: Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 2012.

Recopilación de las ponencias presentadas en el seminario organizado por el Museo de América y el Museo Nacional de Antropología en octubre de 2011.

Edición digital disponible en:

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14272C>

Lo contemporáneo y el tiempo antropológico, Revista ICOM CE Digital n.º 6, 2012.

Número monográfico que recoge las reflexiones del IV Seminario Científico del Proyecto RIME, celebrado en el Museo de América en abril de 2011.

Editado por Elena Delgado y Beatriz Robledo y coordinado por Andrés Gutiérrez.

Edición digital disponible en:

http://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom_ce_digital_06

A.4.4. EDICIÓN DE FOLLETOS INFORMATIVOS

De cada una de las actividades reseñadas anteriormente, se editan periódicamente folletos informativos con fines de información y difusión.

A.5. EVENTOS Y REUNIONES

17 de enero

Firma del convenio de colaboración entre Promperú y la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM).

26 de enero

Junta de la Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA)

2 de febrero

Junta directiva de la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM)

10 de marzo

Junta de la Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA)

6 de junio

Asamblea General de la Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA)

20 de junio

Junta directiva de la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM)

28 de agosto

Presentación de la película *Las aventuras de Tadeo Jones* a los medios de comunicación

27 de septiembre

Junta de la Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA)

13 de noviembre

Junta directiva de la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM)

27 de noviembre

Espectáculo de música y danzas garífunas organizado en colaboración con la Embajada de Nicaragua y patrocinado por Gas Natural Fenosa.

4 de diciembre

Acto de presentación de Promperú a agencias de viajes españolas.

4 de diciembre

Perú gastronómico y musical: evento de promoción de la marca *Perú* organizado por la Embajada de Perú. Actuación musical en el Salón de Actos, montaje de escenografía popular en el claustro del Museo y degustación de productos típicos.

A.6. PROYECTOS INTERNACIONALES

Red Internacional de Museos Etnográficos (RIME)

Diez museos etnográficos europeos, de entre los más importantes de la escena internacional, comparten sus experiencias en una serie de talleres sobre temas sociales centrados en torno a las percepciones de las culturas de otros continentes. Los talleres están organizados sobre dos temas principales: la «modernidad» y los «primeros encuentros».

Los equipos de profesionales y científicos de estos museos prepararán también la puesta en marcha de una Red Internacional de Museos Etnográficos (RIME), de la que podrán formar parte museos de otros continentes para facilitar a todos el intercambio de colecciones, la transferencia de datos y la movilidad de los profesionales.

B. ACCIONES DIRIGIDAS A IBEROAMÉRICA

B.1. ESTANCIAS

Cuatro estancias ofrecidas por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a través del programa de Ayudas para la formación de profesionales iberoamericanos en el sector cultural, con una duración de dos meses (octubre-diciembre de 2012).

Estancia 3-E: Las colecciones etnográficas del Museo de América
José Alberto Gé Nueva (Cuba)

Estancia 4-E: Conservación preventiva de tejidos prehispánicos
Victoria Helena López (Argentina)

Estancia 5-E: Las colecciones arqueológicas del Museo de América
Evelynn Elizabeth Huamán Taboada (Perú)

Estancia 6-E: Puesta en valor del Archivo de Imagen del Patrimonio Iberoamericano del Museo de América
Yoanet Martín Soler (Cuba)

B.2. BECAS

Una beca dirigida a profesionales de instituciones culturales de Iberoamérica con una duración de nueve meses, dentro del Programa de Becas Endesa de Patrimonio Cultural con Iberoamérica, organizado por la Fundación Duques de Soria y el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Difusión y Acción Cultural. Fernanda Celis González (octubre 2011 – julio 2012).

B.3. CURSOS

Coordinación del Curso 1-C: *El Patrimonio Cultural como recurso para el desarrollo. Nuevas tecnologías para su gestión.*

Del 15 de octubre al 9 de noviembre de 2012.

Convocado por la Subdirección General de Museos Estatales (Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas), a través del programa de Ayudas para la formación de profesionales iberoamericanos en el sector cultural. Dirigido a quince profesionales de la museología, la gestión del patrimonio y la gestión del turismo cultural de países iberoamericanos.

C. ACCIONES FORMATIVAS PARA ESPAÑA Y OTROS PAÍSES DE LA UE

C.1. BECAS DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Una Beca Formarte de formación museológica ofrecida a través del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte con una duración de nueve meses (octubre 2012 – junio 2013).

Departamento de Colecciones: Leticia Martínez Manuali

C.2. PRÁCTICAS FORMATIVAS

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad de Alcalá (Master en Tasación de Antigüedades y Obras de Arte), con una duración de seis meses (16 de enero a 16 de junio).

Departamento de Adquisiciones: Laura Sánchez Gaona

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y el Instituto Nacional de Patrimonio Francés, con una duración de un mes y medio (13 de febrero a 30 de marzo).

Departamento de Conservación y Restauración: Elsa Góme

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Rey Juan Carlos, con una duración de dos meses (2 de julio a 31 de agosto).

Departamento de Desarrollo de Proyectos: Maite Sobrino González

Una práctica formativa por convenio entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Complutense, con una duración de cuatro meses y medio (del 2 de julio al 15 de octubre).

Departamento de Etnografía: María Julia Ampudia Bustillo.

D. SUBVENCIONES

Concesión del Proyecto *Explora América a fondo II. El Conocimiento virtual de colecciones americanas en las salas del Museo y difusión en web, a través de realidad virtual y aumentada.*

Subvencionado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, con la colaboración del grupo de Museum I+D se propone un espacio interactivo para reproducir virtualmente la excavación arqueológica realizada en el siglo XVIII por el obispo Martínez Compañón, así como mostrar información adicional por realidad aumentada sobre varios objetos de la misma cultura Chimú del norte de Perú. Supone la continuación del programa Explora América a fondo I, que incluía la visualización 3D y en formato video de diversos objetos y culturas del Museo.

Migrar.es Cultura (Migraciones Americanas en Red. Migrar es Cultura).

Subvencionado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. La intención del proyecto «Migrar.es Cultura» es la construcción de una web innovadora, dedicada a la cultura en

movimiento, entendida como construcción social dinámica que se origina, se incrementa, transmite y transforma mediante la creación propia, pero sobre todo gracias a la difusión o el contacto de ideas y productos a partir del movimiento de personas emigradas, generándose formas de aculturación, enculturación, o transculturación diferentes.

Audiovisual *Los tesoros virreinales en España, ¡a salvo de huracanes y piratas!*

Subvencionado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Este proyecto forma parte de un Programa más ambicioso, impulsado y coordinado por el Museo de América, que tendrá su desarrollo en etapas consecutivas y que lleva por título, «Las maravillas de América en España» y cuya finalidad es poner en valor la substancial y constante presencia de América en el continente europeo.

Ruta turística *Los tesoros virreinales en España, ¡a salvo de huracanes y piratas!*

Un proyecto de colaboración con la empresa de turismo Ideatur, receptora de la subvención, para el diseño e implantación de un itinerario cultural de interés americanista con espacios, objetos y biografías de personajes vinculados con América, que se han plasmado tanto en una sugerencia de ruta cultural como en una guía de viaje titulada «Tesoros virreinales en España. A salvo de huracanes y piratas», que complementan el audiovisual.

Concesión del programa *Talento Solidario de la Fundación Botín.*

A través de este programa se consigue la incorporación de un profesional a la Asociación de Amigos del Museo de América para trabajar en un proyecto del Museo que combina el apoyo a los sectores menos favorecidos de la sociedad (tercera edad, migrantes) con los aspectos culturales derivados de la experiencia vital en torno a la migración.

Normas para la publicación de originales

ANALES DEL MUSEO DE AMÉRICA es una publicación del Museo de América de Madrid, editada por la Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 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. Ejemplo:

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 JONES, J. (ed.), *The Art of Precolombian Gold. The Jan Milcbell 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). Así mismo, 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 utilizar 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 EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE