

# ANALES DEL MUSEO DE AMÉRICA

XXIII/2015





Imagen de cubierta: Detalle del cuadro n.º inv. 2010/04/01. Museo de América

Imagen de contracubierta: Detalle del cuadro n.º inv. 2010/04/01. Museo de América



# Anales del Museo de América

XXIII/2015



Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.mecd.gob.es](http://www.mecd.gob.es)  
Catálogo general de publicaciones oficiales: [publicacionesoficiales.boe.es](http://publicacionesoficiales.boe.es)

Edición 2016



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA  
Subdirección General  
de Documentación y Publicaciones

© De los textos e imágenes: sus autores

NIPO: 030-15-040-2  
ISSN: 2340-5724



Museo de América  
Concepción García Sáiz (Directora)  
Ana Azor Lacasta (Subdirectora)

Directora de la revista  
Beatriz Robledo Sanz (Museo de América)  
beatriz.robledo@mecd.es

Ana Azor Lacasta  
Concepción García Sáiz  
Andrés Gutiérrez Usillos  
Encarnación Hidalgo Cámara  
Ainhoa de Luque Yarza  
Mar Sanz García  
Ana Zabía 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  
(Universidad Católica del Perú)  
Ramón Mújica Pinilla  
(Instituto Peruano de Estudios Clásicos)  
Miguel Ángel Perera  
(Fundación La Salle, Venezuela)  
Luis Repetto Málaga  
(Museo de Artes y Tradiciones Populares. Instituto Riva-  
Agüero PUCP)  
Ismael Sarmiento  
(Universidad de Oviedo)  
Michael Smith  
(Universidad de Arizona)

Anales del Museo de América  
Avda. Reyes Católicos, 6  
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.

<b><i>Waka'</i>, el reino del ciempiés: la reina <i>K'abel</i> y su historia recién descubierta</b> .....	7
Juan Carlos Pérez, Griselda Pérez, David Freidel y Olivia Navarro-Farr	
<b>«Tropezando con las mismas piedras». Las colecciones de material lítico de la Patagonia argentina en el Museo de América</b> .....	32
Analía Castro Esnal	
<b>Procesos naturales y culturales que inciden en la conservación del patrimonio arqueológico de Aconquija (Departamento de Andalgalá, Catamarca). Propuesta de plan de gestión cultural</b> .....	48
María Soledad Gianfrancisco	
<b>Museo del sitio Castillo de San Salvador de la Punta</b> .....	73
Rosalía Oliva Suárez	
<b>Aproximación a la vida y obra del pintor novohispano Antonio de Torres (1667-1731) y estudio de una serie inédita mariana del convento de la Encarnación de Granada de franciscanas clarisas</b> .....	82
Lázaro Gila Medina	
<b><i>Palacios de Dios, cielos en la Tierra. Homilética y arquitectura en Nueva España en el siglo xvii</i></b> .....	114
Luis Javier Cuesta Hernández	
<b><i>Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas españolas en 1809. Conservación y restauración</i></b> .....	129
Rocío Bruquetas y Dolores Medina	
<b>El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)</b> .....	143
Fernando Villegas	
<b>Influencias identitarias en la producción de tres artistas peruanas durante el siglo xx y el presente</b> .....	184
Cristina Milagros Vargas Pacheco	
<b>Memoria de actividades del Museo de América</b> .....	210
<b>Normas para la publicación de originales</b> .....	227



# *Waka'*, el reino del ciempiés: la reina *K'abel* y su historia recién descubierta

*Waka'*, The Centipede Kingdom: Queen *K'abel* and her recently revealed story

**Juan Carlos Pérez, Griselda Pérez, David Freidel y Olivia Navarro-Farr**

Proyecto Arqueológico Regional *Waka'* (Guatemala)

**Resumen:** La antigua ciudad de *Waka'* (conocida hoy como sitio arqueológico El Perú) está localizada en el Parque Nacional Laguna del Tigre, en el corazón de la Reserva de la Biosfera Maya en Petén. Desde 2003, el Proyecto Arqueológico El Perú-*Waka'* ha desarrollado investigaciones multidisciplinarias ininterrumpidas que han llevado a una comprensión importante de la historia del sitio y de la historia regional del área maya occidental. A partir del descubrimiento en 2012 de una tumba real de inicios del siglo VIII, del intenso trabajo de laboratorio y del descubrimiento en 2013 de una estela con inscripciones jeroglíficas del siglo VI, se han ido revelando las delicadas líneas de la política regional y, quizá, las peligrosas estrategias por la permanencia en el contexto político-militar de las Tierras Bajas Mayas del período Clásico guiados por una de las mujeres más influyentes del occidente de Petén: la reina *K'abel*.

**Palabras clave:** *Waka'*, El Perú-*Waka'*, *K'abel*, Arqueología, Petén.

**Abstract:** The ancient city of *Waka'* (known today as the archaeological site El Perú), is located in the Laguna del Tigre National Park, in the heart of the Maya Biosphere Reserve in Petén, Guatemala. Since 2003, the El Perú Archaeological Project has developed uninterrupted and multidisciplinary research that led to the partial understanding of the history of the site and the regional Western Maya area. The discovery in 2012 of a royal tomb of the late sixth century, the intense laboratory work and the finding of a stela with hieroglyphic inscriptions of the fourth century reveal the delicate lines of regional policy and perhaps dangerous strategies for survival in the political-military context of the Lowland Maya Classic Period.

**Keywords:** *Waka'*, El Perú-*Waka'*, *K'abel*, Archaeology, Petén, Maya.

## Historia del sitio arqueológico El Perú (*Waka'*)

El hoy conocido como sitio arqueológico El Perú, antiguamente llamado *Waka'*, *el lugar del ciempiés*, fue uno de los antiguos centros mayas más estratégicos, localizado en una importante ruta navegable entre las grandes ciudades del centro de Petén como Tikal y Uaxactun, y los reinos del río Usumacinta como Piedras Negras y Yaxchilan. El asentamiento de El Perú (a que a partir de este momento llamaremos *Waka'* haciendo honor a su antiguo nombre)

ocupa una escarpa sobre el río San Juan, 6 km al norte del río San Pedro Mártir, dominando la confluencia de ambos cerca de su límite oriental, por una extensión de 80 km de agua navegable y 72 km al oeste de Tikal. El centro de la ciudad se extendía aproximadamente por 1 km<sup>2</sup>, con templos, palacios, acrópolis y grupos residenciales dispersos en la parte superior de una elevada escarpa, en una distribución oeste a este. Hay dos conjuntos arquitectónicos principales en el epicentro: el centro occidental y el Grupo Mirador.

El epicentro del sitio está constituido por numerosas estructuras construidas alrededor de cuatro grandes plazas, mientras que en el Grupo Mirador cuenta con dos grandes complejos piramidales edificados sobre las elevaciones naturales más altas de la escarpa. En la época de funcionamiento de la ciudad, estas construcciones podían ser observadas desde varios kilómetros de distancia y, a su vez, observar lo que sucedía desde ese punto (figura 1).

El tamaño del sitio, suntuosidad y posición geográfica sugieren que *Waka'* fue un centro político y económico de primer orden. Textos jeroglíficos narran las interacciones históricas entre la casa real de *Waka'* y las capitales dominantes del mundo maya en el período Clásico, tales como Calakmul y Tikal.

La existencia del sitio arqueológico *Waka'* se conoce desde mediados de la década de 1960, cuando los equipos de exploración petrolera atravesaron el norte y noroeste de Petén, cubriendo el área del río San Pedro Mártir, pasando por el sitio (Graham, 1988).

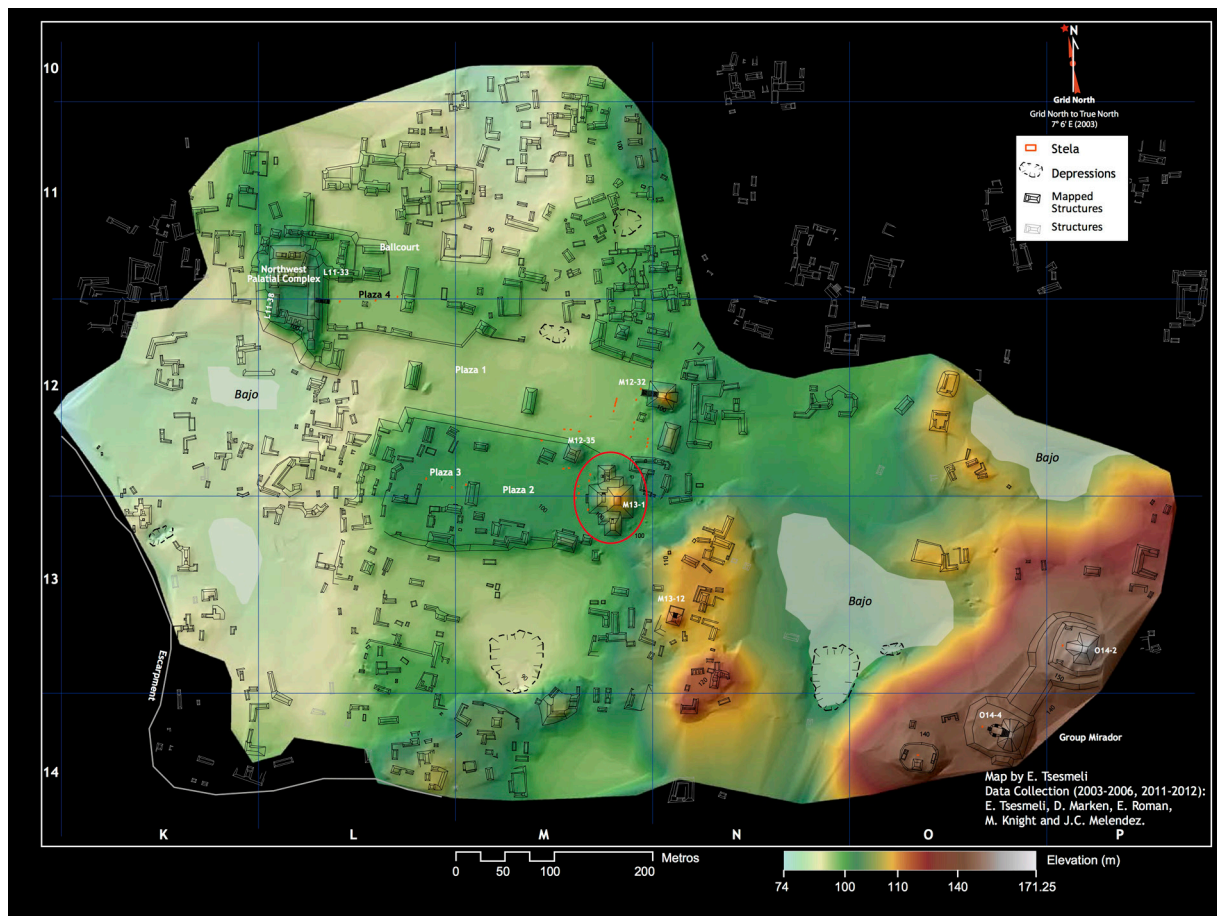


Figura 1. Mapa del núcleo del sitio, en donde se señala la ubicación de M13-1. Dibujo de Evangelía Tsesmeli (2012).



A pesar de que las regulaciones para las exploraciones petroleras estipulan que debe reportarse a las autoridades guatemaltecas la presencia de cualquier sitio arqueológico que se encuentre, los que llegaron a *Waka'* no lo hicieron, por lo que el sitio siguió siendo desconocido para el mundo científico hasta la década de 1970.

A principios de dicha década, Ian Graham, como parte de las investigaciones de lo que más tarde se convertiría en el proyecto conocido como *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions* de la Universidad de Harvard, visitó y documentó el sitio por primera vez. Graham observó evidencia de que saqueadores profesionales habían seguido el camino hecho por los petroleros, descubriendo monumentos esculpidos, tras lo cual removieron las superficies talladas para poder transportarlas y venderlas en el mercado ilegal a coleccionistas de arte o museos privados (Graham, 1988).

Desde 2003, el Proyecto Arqueológico El Perú-*Waka'* ha llevado a cabo una serie de intensivas exploraciones arqueológicas, como la realización de un mapa topográfico completo del sitio, que incluye tanto el epicentro como la periferia, así como excavaciones de sondeo en plazas, arquitectura monumental y plataformas residenciales.

Este escrito es la fusión de dos ponencias que se realizaron en las «Jornadas Académicas: Las nuevas historias de los mayas de la antigüedad», en el Museo de América de Madrid, entre el 27 y el 31 de octubre de 2014, escritas y presentadas por Griselda Pérez Robles y Juan Carlos Pérez Calderón.

## Historia de la antigua ciudad de *Waka'*

Existen tres fuentes primordiales para la información cronológica de *Waka'*. La primera de ellas es indudablemente la cerámica; la segunda, la estratigrafía, mientras que la tercera es la que proporcionan las fechas epigráficas registradas en los más de cuarenta monumentos que hasta la fecha se han registrado y cuyas inscripciones existen durante un espacio de tiempo de poco más de cuatro siglos, desde el período Clásico Temprano hasta el Clásico Tardío.

El análisis de la cerámica recuperada en las excavaciones hasta la fecha ha revelado que la tradición cerámica de *Waka'* es grande, variada y compleja, reflejando diversos cambios culturales, sociales, económicos y políticos que acontecieron en el sitio.

Buena parte del trabajo de laboratorio se ha centrado en la determinación de una cronología cerámica básica, por lo que ahora se sabe que *Waka'* se establece firmemente como un centro mayor durante todo el período de tiempo comprendido entre el nacimiento y la decadencia de la civilización maya clásica. La comunidad por sí misma fue muy probablemente ocupada durante casi un milenio (200-1000 d. C.), un período prolongado que abarca la mayor parte de la cronología de la civilización maya (Eppich, 2004; 2013) (figura 2).

En los pozos de sondeo en las plazas principales del epicentro se han recuperado tipos cerámicos del período Preclásico Tardío-Terminal (100-250 d. C.) directamente sobre la roca madre, lo cual indica que fue en este período cuando *Waka'* emergió como centro mayor. Sin embargo, no puede descartarse que en el transcurso de nuevas investigaciones se puedan descubrir algunos depósitos más antiguos en otras partes del sitio, quizá de inicios del Preclásico Tardío, o quizás incluso del Preclásico Medio, como ocurre en La Joyanca o en Ceibal. En cualquier caso, la similitud de los tipos cerámicos de esa época con la contemporánea del centro de Petén sugiere que los primeros pobladores llegaron de dicha zona, o bien se acoplaron a las tradiciones cerámicas regionales de la época. Acontecimientos históricos regiona-

±300 a.C.- 100 d. C.	1-250 d. C.	200-550 d. C.	550-650 d. C.	600-800 d. C.	770-850 d. C.	800-1000 d. C.
Preclásico Tardío	Protoclásico	Clásico Temprano	Clásico Medio Transicional	Clásico Tardío	Clásico Tardío- Terminal Transicional	Clásico Terminal
<i>Complejo Kaq</i>	<i>Complejo Q'an</i>	<i>Complejo Saq</i>	<i>Complejo Saq-Q'eq'</i>	<i>Complejo Q'eq'</i>	<i>Complejo Morai</i>	<i>Complejo Rax</i>

Figura 2. Secuencia cerámica de *Waka'*. Tomado de Eppich *et al.*, 2005.

les, tales como el colapso del estado Preclásico Tardío en la zona de El Mirador, pueden haber jugado algún papel en la fundación de *Waka'* (El Perú) sobre una escarpa defensiva, en una posición propicia, también para controlar el intercambio a través del río San Pedro. Los complejos cerámicos correspondientes son *Kaq* (Preclásico Tardío) y *Q'an* (Preclásico Terminal o transicional entre Preclásico Tardío y Clásico Temprano) (Eppich *et al.*, 2005: 321).

El componente cerámico más temprano que se ha analizado hasta ahora cuenta con un número de tipos fácilmente reconocibles, principalmente Sierra Rojo y Polvero Negro. También hay cierto número de cuerpos estriados del grupo Zapote, en forma de bordes y cuerpos alisados sin engobe del grupo Paila. Desde el punto de vista cerámico, los restos del Preclásico Tardío-Terminal pueden definirse como elementos de un período que se traslapa entre la antigua tradición cerámica del Preclásico Tardío y los desarrollos tecnológicos y estilísticos de la época Clásica, reuniendo colecciones de los grupos Sierra Rojo, Polvero Negro y tipos del grupo Águila Naranja, Dos Arroyos Naranja Policromo, aunque en un muy pequeño número, además de Sacluc Negro sobre Naranja y de un grupo de tiestos rojos y naranjas con puntos negros, los cuales se han identificado como característicos del grupo Dos Hermanos.

También se debe tomar en cuenta que si bien en algunos estratos en los que los grupos propios del Clásico Temprano se presentan en los mismos niveles estratigráficos que los del Preclásico Tardío, esto no necesariamente debe ser interpretado como una infortunada mezcla dentro del registro arqueológico, sino más bien como toda una etapa de transición entre dos períodos bien definidos.

Aunque la dinastía real del sitio fue fundada alrededor del 100 d. C., los primeros dos siglos de su historia aún son desconocidos. Sabemos que en el Clásico Temprano (250-600 d. C.) se inicia la construcción de edificios monumentales, así como la dedicación de monumentos esculpidos. Los primeros gobernantes conocidos reinaron en el siglo IV. La Estela 15, dedicada en 416 d. C., es el monumento más temprano fechado por medio de la cuenta larga, aunque la fecha más temprana registrada en esta misma estela corresponde al fin de período 8.16.0.0 (357 d. C.). El texto de la Estela 15, un monumento dedicado por el rey *K'inich B'ablam*, «el señor sagrado de El Perú», muestra que la dinastía real fue instaurada en el período Clásico Temprano. Su inscripción también registra la «llegada» del famoso guerrero *Sihyaj K'abk'* en el 378 d. C. David Stuart (2000) considera que este es el mismo *Sihyaj K'abk'* que arribó ocho días más tarde a Tikal, para conquistar aquella ciudad y establecer un nuevo orden político bajo la égida de Teotihuacan. En consecuencia, *Waka'* mantuvo conexiones estrechas con Teotihuacan y Tikal por los siguientes 150 años. La Estela 28, por su parte, cuenta con un fragmento que muestra la existencia de una secuencia dinástica local, como las establecidas en otras ciudades mayas, deduciéndose por lo menos 24 gobernantes hasta aquella época. Esto

implica que, como en otras capitales importantes, aquí se registraron los nombres de los reyes como miembros de la dinastía instaurada desde tiempos muy antiguos por un fundador. Anteriormente se pensaba que la última estela esculpida databa del 554 d. C. y a partir de esa fecha se daba un hiato de un siglo; sin embargo, en 2013 se descubrió un nuevo monumento esculpido identificado como Estela 44, que se encuentra fechada para el 564 d. C.

Los ejemplares cerámicos del período Clásico Temprano, Complejo *Saq* (Eppich *et al.*, 2005: 321, 324), han puesto de manifiesto una amplia muestra de cerámica monocroma, bicroma y policromos de alta calidad. Estos depósitos y los materiales representados reflejan de forma clara los cambios sufridos en la tecnología de manufactura, similar a lo que ocurrió en otros centros contemporáneos en esa época, así como la complejidad que alcanzaron los objetos de uso diario, específicamente las vasijas. Probablemente lo mismo ocurrió con su sociedad, hasta llevar a la población a un punto de desarrollo propicio para los acontecimientos y avances del Clásico Tardío.

El período Clásico Tardío (600-800 d. C.) o Complejo Q'eq' (Eppich *et al.*, 2005: 321, 325-327) se caracteriza por la presencia de numerosos monumentos esculpidos y cerámica de muy alta calidad (*op. cit.*). Sin embargo, a diferencia del abundante material de los períodos Clásico Temprano y Clásico Terminal, la cerámica del Complejo Q'eq' es más escasa (*op. cit.*). En el 657 d. C. resurge la tradición de erigir monumentos, pero ahora bajo la influencia de Calakmul, el gran rival de Tikal en la búsqueda por alcanzar la hegemonía de las Tierras Bajas Mayas (Martin y Grube, 1994; 2008). Para sellar tal alianza, el rey *K'inich B'ablam* II contrajo matrimonio con una princesa de Calakmul conocida como la Señora *K'abel*, de quien se tenía referencia por la Estela 34, que fuera saqueada del sitio probablemente a inicios de la década de 1980 y localizada luego en un museo privado de los Estados Unidos. Ya a finales de este período, el rey de Tikal *Yik'in Chan K'awiil* emprendió una campaña militar conquistando a sus vecinos y terminando con las aspiraciones de Calakmul en el 695 d. C. Finalmente, en el 743 d. C., el rey de *Waka'*, *B'ablam Tz'am*, fue derrotado por las tropas de Tikal en un lugar llamado *Yaxba*. Luego hay evidencia del reinado de al menos dos gobernantes más. El último monumento dinástico de *Waka'* para esta época fue dedicado en el 749 d. C.

Tras medio siglo de declive, se lleva a cabo un nuevo programa de modificación de plazas y edificios en el Clásico Terminal (800-900 d. C.). Esta es la época de ocupación final de la antigua ciudad y el hallazgo de cantidades sustanciales de tiestos del período Clásico Terminal, o Complejo *Rax* (Eppich *et al.*, 2005: 321, 329-332). La mayoría de los sectores explorados en *Waka'* parecen indicar un resurgimiento efímero posterior a la desaparición de la corte real. Sin embargo, es incierto si se trata de la misma población, pues aún es oscura la transición de la época de la corte real a cualquier otro sistema que pudo reemplazarla en la autoridad durante el Clásico Terminal.

La última fecha hasta ahora registrada, *2 Imix 4 Pop*, aparece en el altar de la Estela 38, un monumento que representa a un señor sentado dentro de un cartucho en el estilo cuatripartito que se lee «en el corazón de la tortuga.» Con base en la lectura del resto del texto de este monumento, Stanley Guenter (2005) ha identificado esta fecha como 9.18.10.8.1 (801 d. C.).

Hacia el final de la historia del sitio acontecen algunos intentos violentos por destruir los monumentos históricos claves, dañando intencionalmente las imágenes de los gobernantes retratados en ellos (Freidel y Escobedo, 2004). Esto contrasta con los intentos de otras personas por reparar la pérdida del carácter sagrado de los monumentos dañados, reerigiendo y reparando los fragmentos de las estelas en las plazas principales. La destrucción colectiva de las estelas quizá vislumbró las luchas internas entre facciones locales de actores que atestiguaron la caída del poder real. Uno de los objetivos de la investigación arqueológica es intentar evaluar el impacto y la sincronización de la destrucción intencional de monumentos en la antigüedad.



El período Clásico Terminal parece representar el apogeo de la ocupación del sitio y ha sido definido por aquellas colecciones que contienen tipos cerámicos Naranja Fino (Altar, Balancán Naranja o Pabellón Modelado-Tallado), algunos de los tipos Gris Fino (Chablekal, Tres Naciones o Chikxulub Inciso), Tinaja Rojo, una cantidad predominante de bordes reforzados en vasijas sin engobe, monocromos rojo ceroso designados preliminarmente como Tamal Rojo, monocromos negro ceroso no identificados y un pequeño número de Palmar Naranja Policromo.

*Waka'* cuenta actualmente con 45 monumentos de piedra caliza, la mayoría tallados con retratos de reyes y reinas que contienen textos que han permitido conocer la historia dinástica de este importante centro prehispánico. El epigrafista Stanley Guenter ha sido el responsable de extender el registro de los monumentos de la misma forma en que lo han hecho Ian Graham y sus colegas de Harvard, junto a David Freidel.

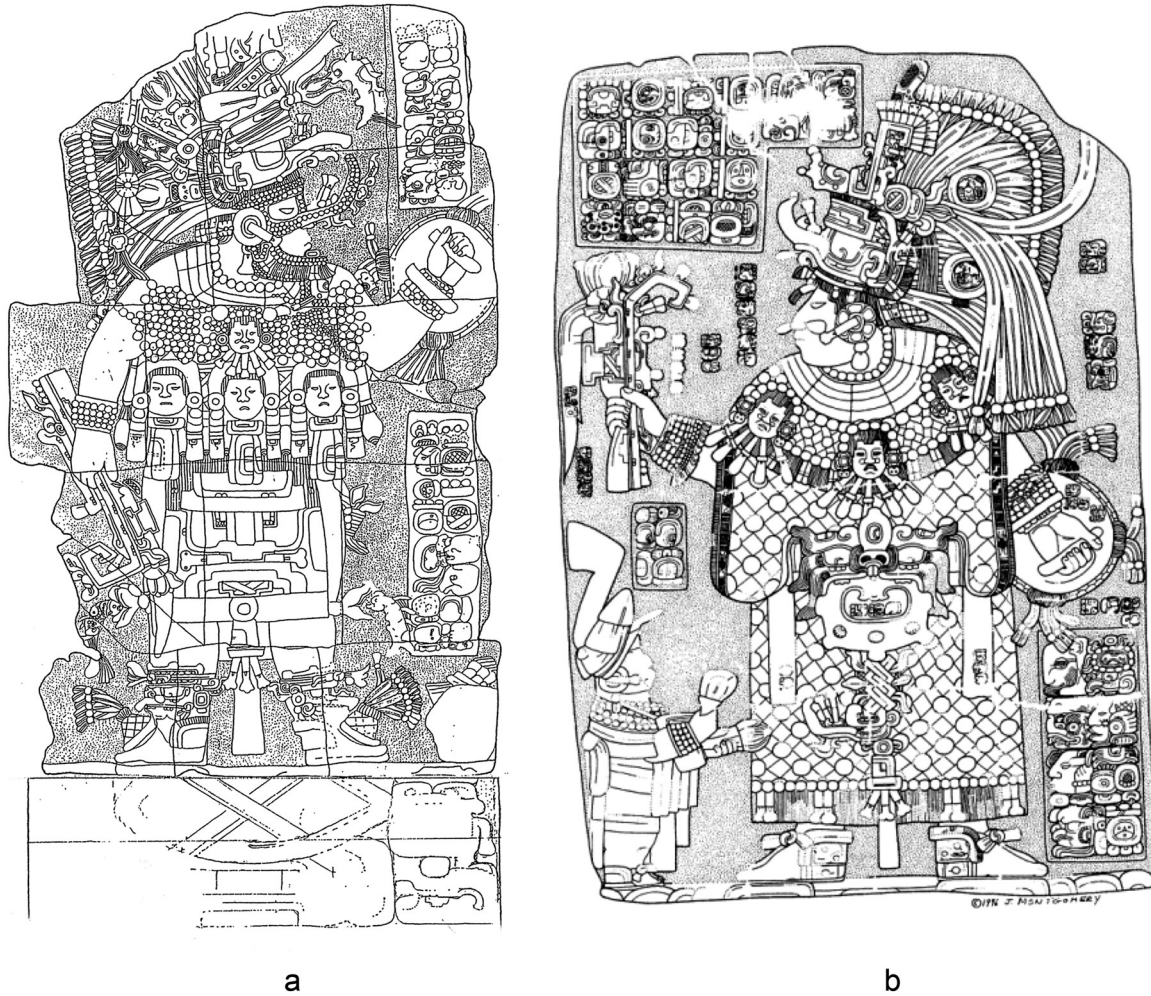
### La pareja real: el rey *K'inich* y la reina *K'abel*

Con base en los textos y desciframientos entonces conocidos, Schele y Freidel (1990: 181) especularon que una pareja real de *Waka'* viajó a Calakmul para presenciar el ascenso del rey *Yuknoom Yich'aak K'ak'* en el 686 d. C. Luego, Peter Mathews (1991) intentó determinar la localidad del sitio identificado por el jeroglífico emblema que incluye una cabeza de serpiente como signo principal. Este jeroglífico emblema puede ahora ser asignado con alguna certeza a Calakmul, al menos para el período Clásico cuando es mencionado con mayor frecuencia en los textos de otros sitios (Martin y Grube, 2008). De hecho, *Waka'* fue uno de los sitios que figuró en la búsqueda por responder esta interrogante, debido a que el jeroglífico emblema del «Segmento de Serpiente» también aparece en los textos de este sitio.

En el siglo VII y a principios del VIII *Waka'* fue gobernada por *K'inich B'ablam II*, el rey retratado en la Estela 33, cuya esposa fue representada en la Estela 34 (figura 3a y 3b). Este *K'inich B'ablam* gobernó durante un tiempo muy largo. En las estelas 33 y 34, *K'inich B'ablam* y su reina, la señora *K'abel*, celebran el fin de período 9.13.0.0.0 (695 d. C.). El texto de la Estela 33 registra que, además, *K'inich B'ablam* «agarró el *K'awiil*», un acontecimiento normalmente asociado con entronización, en compañía de *Yuknoom Ch'een II* de Calakum, llamado *Yuknoom* «el Grande» por Simon Martin y Nikolai Grube (2008).

Pese a que este acontecimiento es anterior al fin de período en 695 d. C., no está claro cuándo accedió *K'inich B'ablam* al trono de *Waka'*, aunque sin duda fue antes del 692 d. C. Sin embargo, la Estela 34 subraya el hecho de que el rey de *Waka'* era aliado de Calakmul y su reina, la señora *K'abel*, era llamada *Ix Kanil Ajaw*, «señora serpiente» con el título *Kaloom-te'* o «señora de la guerra.» Este último fue el título militar de mayor prestigio usado por los mayas. El glifo emblema de la Cabeza de Serpiente, así como aparentemente el nombre de *Yuknoom Ch'een II*, aparecen registrados en el lado derecho de la Estela 34. Existen buenas razones para sospechar que esta princesa fue hija de *Yuknoom Ch'een II*. La entronización del siguiente rey de Calakmul, *Yuknoom Yich'aak K'ak'*, es también mencionada en la Estela 34, pudiendo tratarse del mismo hermano de *K'abel*.

La historia epigráfica, según Guenter, sugiere que *K'inich B'ablam* o su esposa dedicaron todas las estelas en los lados norte y meridional de la Estructura M12-35, una pirámide localizada en el centro occidental del sitio. En el lado norte, aparte de las estelas 33 y 34, fue dedicada la Estela 35, el monumento más erosionado que posiblemente fue dedicado por *K'inich B'ablam*, ya que celebra el fin de período 9.14.0.0.0 (711 d. C.), con ritos supervisados por un señor referido por el título 4 *K'atuun Ajaw*, donde *K'inich B'ablam* pudo ser un 4 *K'atuun*



**Figuras 3a y 3b.** a) Estela 33 de Waka' que retrata al gobernante K'inich B'ahlam II (dibujo de Jeffrey Miller). b) Estela 34 de Waka' que representa a la señora K'abel (dibujo de John Montgomery). Ambas celebran el fin de período 9.13.0.0.0 o 695 d. C. (tomado de Escobedo et al., 2006).

Ajaw en ese período de terminación. Además, una cabeza de jaguar, un elemento dominante del nombre de K'inich B'ahlam, aparece justo antes del jeroglífico emblema localizado en el lado izquierdo de la estela.

Sobre el lado sur de M12-35 se encuentran las estelas 11 y 12. La Estela 12 fue erigida en el fin de período 9.12.0.0.0 (672 d. C.) por un 2 K'atuun Ajaw, la edad correcta de K'inich B'ahlam. Lo que es más, en el tocado del rey retratado hay también una cabeza de jaguar que emerge de un círculo con el elemento «hueso-golpeado» que en otros casos tiene connotaciones relacionadas con el k'in. Por tanto, podría ser una expresión alternativa del nombre K'inich B'ahlam. Aunque este argumento está sujeto a mayor documentación, K'inich B'ahlam gobernó evidentemente en Waka' por un período de por lo menos 40 años y quizá aún más. Este rey gobernó durante una era particularmente importante de la historia maya. En el 695 d. C., inmediatamente después de la dedicación del monumento del fin de período 9.13.0.0.0, Yuknoom Yich'aak K'abk', el sucesor de Yuknoom Ch'een II, fue decisivamente derrotado por Jasaw Chan K'awiil de Tikal. La entronización de Yich'aak K'abk' en el 685 d. C. fue registrada en Waka', por lo que está claro que el rey K'inich B'ahlam fue su aliado.



## Arqueología de una reina maya

### El contexto

La Estructura M13-1 y su edificio denominado la Adosada es, quizá, la más importante de la ciudad durante todo el período de ocupación (300-1000 d. C.). Incluso, después de la caída de la dinastía, personas del Clásico Terminal construyen una serie de pequeños cuartos y depositan ofrendas por toda la fachada principal, tal y como lo venían haciendo cientos de años atrás.

Damaris Menéndez, Olivia Navarro-Farr y Griselda Pérez iniciaron en 2012 la excavación de un pozo cenital en la Adosada, descubriendo una serie de torsos, brazos y cabezas humanas de estuco modelado dispersos en el interior del cuarto principal de esta construcción. Esta evidencia se une a la localizada ese mismo año en la parte baja de la Adosada cuando, en la excavación de la fachada oeste, se descubre una serie de fragmentos de estelas flanqueando la escalinata principal; al norte colocan a manera de muro fragmentos de la Estela 9 (502 d. C.), mientras que al sur, siempre sobre la fachada oeste y también al sur, fragmentos de la recién descubierta Estela 43 (711 d. C.).

La colocación de estos fragmentos en un solo evento reconstructivo, probablemente a finales del 600 d. C., justamente en las fechas en que Tikal inflige la importante y definitiva derrota sobre su más tenaz rival Calakmul, y siendo que el linaje de sus reinas y su filiación política era hasta ese momento al reino de *Kaanal*, los gobernantes de *Waka'* emprenden una serie de estrategias políticas que buscaron la supervivencia de la ciudad y el mantenimiento de sus relaciones comerciales por muchos años construidas y mantenidas. Esta especie de «mensaje de neutralidad», en aras de mantenerse en el concierto de las ciudades sobrevivientes, vale a *Waka'* para mantenerse activa por cerca de 150 años más.



En junio de ese mismo año, Olivia Navarro-Farr y Griselda Pérez descubren una magnífica tumba real en la Adosada de la Estructura M13-1. Sobre la base de la estratigrafía monumental, la cerámica y las características de la tumba, es posible identificar a la persona aquí enterrada como *K'abel*. El extraordinario descubrimiento ha sido datado para las cercanías del 700 d. C.

Finalmente, siguiendo con las investigaciones, en 2013, Griselda Pérez descubrió un monumento tallado completo (hasta donde se conoce, ya que continúa parcialmente enterrada) dentro de la Adosada de M13-1 denominado Estela 44, que ha sido fechada para el 564 d. C., y nueva en el registro epigráfico del sitio. En este monumento se registran nombres tan importantes como el de la Señora *Ikom*, así como los de dos gobernantes tempranos hasta ahora desconocidos: *Chaak Tok I'ch'aak* y *Wa'oom Uch 'ab Tz'ikin* (figura 4).

**Figura 4.** Estela 44 de *Waka'*, con la representación de *Chaak Tok I'ch'aak* erigida en el 564 d. C. Fotografía: Juan Carlos Pérez Calderón.



Los descubrimientos arqueológicos, cotidianos o extraordinarios construyen historia e identidad y es precisamente historia e identidad lo que se reveló al mundo tras el hallazgo de la tumba de la reina K'abel. El edificio donde se localizó tenía nueve saqueos, dos de ellos mayores consistentes en sendos túneles que partían la estructura desde el oeste y desde el sur. Afortunadamente para la historia, ninguno de ellos dio con algún hallazgo.

El 11 de marzo de 2012 las investigadoras Menéndez, Navarro y Pérez inician una de las excavaciones arqueológicas que más información darían sobre el sitio. El pozo inicial de 2 m x 2 m y 0,20 m de profundidad se convertiría al paso de los días en un pozo estratigráfico de 11 m de profundidad. Esta excavación fue revelando poco a poco dos construcciones enterradas bajo la versión final de la Adosada. Una estructura denominada Sub I, la cual yacía enterrada entre un relleno de mala calidad consistente en grandes piedras rústicas en unas secciones, y prácticamente una especie de piedrín suelto en otras, lo que dificultó la excavación al tener que apuntalar prácticamente todo el pozo donde se encontraba este tipo de relleno fechado para el Clásico Terminal.

Un piso de estuco que era la base de la habitación oeste de esta edificación (en 2014 Griselda Pérez descubriría que Sub I contó originalmente con dos cuartos que fueron mutilados en el momento del enterramiento y la construcción) fue cortado para continuar con la investigación. Cinco metros más abajo se localiza la primera de una serie de 15 gradas que corre ascendentemente hacia el oeste. Este graderío, que es ya parte de la ahora denominada Sub II, corre hacia el sur por aproximadamente 9 m. Habiendo encontrado sus extremos norte y sur, se procedió a excavar un túnel en el eje central de este acceso sin romperlo, simplemente siguiendo la arquitectura que se nos mostraba.

Quince gradas más tarde se localiza la «casa» de Sub II, poco conocida hasta la fecha; solamente sabemos que cuenta con dos puertas de acceso en su fachada oeste (Griselda Pérez, comunicación personal, 2015). Dos metros hacia el norte, frente a esta fachada, se localizó un colapso de relleno de aproximadamente 2 m<sup>3</sup>; este relleno cayó sobre una construcción cuadrangular construida intrusivamente dentro de la gradería de Sub II.

Poco a poco, ante los ojos de arqueólogos del siglo XXI se fueron revelando las características de una sepultura real del siglo VI. Se trataba de la sepultura de una persona en decúbito dorsal extendido con la cabeza hacia el este. Los restos óseos, muy mal preservados debido al paso del tiempo y a las condiciones de humedad de la sepultura, dejaron ver los restos mortuorios de una persona adulta, de más de 60 años de edad y probablemente femenina colocada sobre una banca de piedra recubierta de estuco. Alrededor de ella, principalmente hacia el oeste, norte y este, se localizaron grupos de vasijas cuidadosamente colocadas.

La sepultura de la reina K'abel de Waka' sucedió en un momento álgido en las relaciones sociopolíticas de las Tierras Bajas Mayas alrededor del 700-710 d. C. Recordemos que Waka' en ese momento era incondicional aliado de Calakmul, y de hecho, la llegada de princesas de Kaan desde mediados del siglo VI marcan la tendencia política y militar de esta modesta ciudad. Hacia el 695 d. C., en este marco de rivalidad, Calakmul cae definitivamente derrotada tras décadas de conflictos, dejando a Waka' y otras ciudades aliadas a merced de Tikal.

La pareja real de Waka' tuvo que plantear nuevas estrategias de relación con el ahora nuevo poder real, aspecto que se hace evidente en algunos rasgos de la arquitectura, precisamente de M13-1, cuando en algún momento de remodelación arquitectónica, los gobernantes mandan colocar fragmentos de estelas del Clásico Temprano y Clásico Tardío flanqueando la escalinata principal de la estructura.



**Figura 5.** Entierro 61 de *Waka'* C. 692-711 d. C. Fotografía: Juan Carlos Pérez Calderón.

Este ambiente de cambios sociales y políticos también se ve reflejado en el enterramiento de *K'abel*. Su sepultura parece haberse llevado a cabo de manera rápida, pero sin dejar a un lado los cuidadosos detalles de la sepultura. La evidencia arqueológica nos cuenta que la cámara funeraria de cerca de 3,70 m de largo este-oeste por 1,70 m de ancho norte-sur, se encontraba estucada y pintada de rojo; mientras que el suelo de la cámara y de la banca de piedra también fueron estucadas, pero esta vez las dejaron de color blanco (figura 5).

Sobre el estuco fresco de la banca se colocaron lienzos de elaborados y finos textiles con diversos motivos y seguramente multicolores; sobre estos fueron colocadas finas superficies elaboradas de plumas de quetzal, guacamaya, tucanes y loros, y restos de madera dan cuenta de que la reina fue ingresada sobre una camilla de este material cubierta con petates.

*K'abel* yacía sobre estos elementos adornada con sus mejores ropajes ceremoniales y ataviada con cientos de cuentas circulares de jade en muñequeras y collares, mientras sus insignias más personales como la joya principal, la figura de *Yax U' Akan* y su mosaico de jade en el tocado le acompañarían en su viaje a la eternidad. Los diferentes conjuntos de vasijas cerámicas tienen una gran significación en el contexto político, ideológico y personal de la querida reina *K'abel*.

El conjunto de la Serpiente colocado a los pies de *K'abel* (figura 6), se compone de tres vasijas: un plato burdo sin engobe, un plato policromo y un vaso negro acanalado. Destaca, entre ellos, el plato del tipo Palmar Naranja Policromo que presenta en el fondo la imagen de la serpiente de guerra (figura 7), una representación teotihuacana de la serpiente emplumada llamada *Uaxac Lajun uba' kan* asociada también con el *Wite' Naab*, la agricultura, el dios solar, la guerra y la lluvia. La ubicación específica de este plato representa a *K'abel* de pie sobre el lugar del dios de la guerra o *Wite' Naab*, donde ella, como guerrera suprema o *K'aloonte*, pide a los dioses de la guerra la protección sobre ella.

Asimismo, el vaso negro acanalado del tipo Chilar Acanalado podría ser un objeto que fue tomado de la tumba de alguno de sus antepasados, probablemente de la que se presume es la señora *Ikoom*, quizá la primera princesa de *Kaan* llegada a *Waka'* en el siglo VI y en cuyo enterramiento se encontraron otros ejemplos semejantes.





**Figura 6.** El conjunto de la serpiente de guerra, *in situ*, al oeste de la cámara funeraria del Entierro 61. Fotografía: Juan Carlos Pérez Calderón.



**Figura 7.** El plato Palmar Naranja Policromo con la representación de la Serpiente de Guerra Teotihuacana. Fotografía: Griselda Pérez Robles.

Un segundo conjunto llamado *Yax* (figura 8) presenta una tapadera con asa que posee ese mismo símbolo, que puede significar azul, verde, nuevo o primero. El asa es complemento de un vaso y un cuenco revestidos de estuco azul, contenidos a su vez dentro de otro cuenco crema que presenta en su interior la huella de algún líquido que alguna vez contuvo. Además, el símbolo de la tapadera aquí encontrado puede interpretarse como la flor del alma resplandeciente (*Sak Nikte'*).





Figura 8. El conjunto *Yax*, *in situ*, al oeste de la cámara funeraria del Entierro 61. Fotografía: Juan Carlos Pérez Calderón.

Junto al muro norte, más cerca de la cintura del personaje, se localizó un espejo de piritita con base de pizarra y decorado en el reverso con estuco policromo, que a pesar de estar muy deteriorado por la oxidación y fragmentado seriamente, pudo restaurarse en un buen porcentaje. El espejo, cuya parte reflejante estaba conformada por múltiples fragmentos de piritita colocados a manera de celdas, presenta en su superficie posterior la representación de un ciempiés, del cual aún se observan algunos rasgos característicos. Recordemos que *Wak'* es, justamente, la dinastía del ciempiés, por lo que no es extraño pensar que la reina, orgullosa de su descendencia *Kaan*, lo era también de su pertenencia a esta ciudad.

Contiguo hacia el norte del espejo se colocó otro conjunto que presentaba un cántaro con tapadera que probablemente contuvo algún líquido fermentado, junto a un vaso con decoración parecida al tipo *Canalkan* del Clásico Tardío en Tikal, aunque en este caso carecía de estuco en el borde.

El conjunto de los cuencos estucados fue localizado sobre el tocado (figura 9), y estaba conformado por cinco recipientes colocados uno dentro de otro conteniendo una matriz sólida que los mantuvo fuertemente unidos por siglos. Sus tipos corresponden a cuencos *Canalkan*, también con representaciones de la serpiente de la guerra, y todos ellos contenidos en un cuenco *Naranja Policromo* del grupo *Palmar*.

Un cilindro seriamente fragmentado con gran contenido de tierra se excavó en el laboratorio, y al momento de tomar las muestras de su interior se descubrió una pequeña figurilla tallada en piedra de ónix de cueva. La figurilla es un mamífero no identificado, un espíritu guía y acompañante personal de la reina en su tránsito al inframundo.

Sobre el pecho de la Reina se descubrió un magnífico plato rojo y negro sobre naranja de funciones adivinatorias y colocado a manera de escudo. Este posee una serie de puntos negros en el borde y en el fondo que representan fichas o «tokens» de adivinación. El plato tiene además la representación de cormoranes y diseños de agua que significan guerra, *Tok*





**Figura 9.** El conjunto de los cuencos estucados al este de la cámara funeraria del Entierro 61. Fotografía: Juan Carlos Pérez Calderón.

*Pakal* o Garra/Pedernal Escudo, que implica la protección no sólo del cuerpo, sino también del reino (figura 10). Quien probablemente fuera el hermano de *K'abel*, *Yuknoom Yich'aak Kabk'*, también poseía en su enterramiento un plato sobre su pecho muy similar a éste.

*K'abel* aparece representada con su escudo en la Estela 34, así como con un elemento similar en la figurilla del Entierro 39, donde se muestra con un plato dividido en secciones y un objeto en el centro que empleaba para adivinar. Además, portaba en esa misma mano una tela que pudo contener elementos sagrados como huesos, piedras y joyas, evidencia de su estatus de poder terrenal y religioso.

Una segunda figura de piedra de cueva, ahora antropomorfa, se localizó en el área pélvica y se asocia con el dios *Akan Yax Uh*, o Luna Azul *Akan*. La ubicación de esta figura ha sido interpretada como el alumbramiento eterno del dios. Este dios sostiene en su mano derecha un hacha con la cual se corta su propia cabeza y de la cual fluye sangre, aquí representada por el color rojo del cinabrio. *Akan* es uno de los dioses rectores y espíritu guía de los reyes de *Waka'* junto a *Kinich Abau* y *Ox Uh*. Es también un dios del *Wite' Naab*, borracho y asociado con la guerra y la muerte.



Figura 10. Plato-escudo localizado sobre el pecho de *K'abel*. Fotografía: Juan Carlos Menéndez.

En el centro de su pecho fue colocada la que ha sido designada como la joya principal, una pieza maestra del arte maya conformada por dos piezas: la inferior es muy probablemente el retrato de *K'abel* como mujer joven portando una diadema o banda en la cabeza de la cual pende una tonsura o fleco que la asocia a las representaciones del dios del maíz. La pieza superior es una cuenta tubular tallada que representa al dios C, un dios solar con ojos bizcos y dientes de tiburón que representa además el árbol de la vida (figura 11). En su conjunto, la joya principal representa a la reina como raíz y sustento del árbol de su reino *Waka'* y a su vez renaciendo ella como diosa del maíz. Esta joya es un objeto personal que probablemente la acompañara desde su salida de Calakmul casi cincuenta años antes, la cual estaba perforada y posiblemente se colocaba en una vara de madera para sus rituales de adivinación.



Figura 11. La joya principal con la representación de *K'abel* como mujer joven. Fotografía: Juan Carlos Menéndez.



Debajo de la banca, a la altura del tocado, se encontró un conjunto de 38 pequeñas placas rectangulares de concha *Spondylus* y nácar con dos perforaciones cada una. Estos elementos fueron depositados junto con dos agujas de hueso y probablemente conforman una diadema para uso de *K'abel* en su rol de escribana. De hecho, artefactos como este se han representado en figurillas y esculturas en el área maya haciendo referencia a este oficio.

Dos conchas *Spondylus* se localizaron en la sepultura. Una en la zona de su cinturón, que representa la matriz cósmica de la diosa de la luna, como la concha que porta en su representación de la Estela 34 que pende de su cinturón. En esa estela, la reina se encuentra ataviada con el traje de la luna y del dios del maíz, significando renacimiento, además de los ciclos de la luna y el período menstrual de las mujeres como símbolo de fertilidad cada mes. Otra concha se localizó a un costado de su pierna izquierda.

Finalmente, y adicional a las más de mil cuentas de jade y cientos de lascas de obsidiana que fueron colocados durante todo el proceso de sepultura, incluida la construcción y sello de la cámara funeraria, se localizó el conjunto que dio la clave para la identificación positiva del personaje aquí sepultado: el conjunto de los emblemas de poder, conformado por un vaso, una tabaquera y una vasija miniatura con efigie (figuras 12a y 12b).



**Figura 12a.** Botella miniatura con glifos. Fotografía: Juan Carlos Pérez.



**Figura 12b.** Vaso con la representación de *Kawil*. Fotografía: Juan Carlos Pérez.



Un vaso con la efigie pintada de *K'awil* presenta las características de la cerámica Canalcan de Tikal, pudiendo tratarse de un regalo otorgado por su enemigo mortal de aquel entonces, *Yikin Chaan Kawil*, quien derrotara y sacrificara al hermano de la reina *K'abel*. *K'awil* es el espíritu principal, una fuerza que se mueve y que se representa con el relámpago. Es un dios de la realeza y es una fuerza poderosa, una fuerza de vida.

Una botella miniatura con glifos fue otro regalo que la reina llevaba consigo y procedía probablemente de Copan, pudiendo tratarse de otro obsequio de un gobernante muy lejano. Esta vasija miniatura era una tabaquera, importante elemento para los mayas que era empleado para alterar el estado de conciencia en algunos rituales.

La tercera pieza de este conjunto es una pequeña vasija efigie de alabastro con tapadera, la cual es un contenedor de cinabrio, representación, entre otras cosas, de la sangre real (figuras 13a y 13b). En esta, el alabastro fue tallado en forma de concha de caracol; el lado izquierdo del observador está pintado de color negro, mientras que el lado derecho lo está en rojo. Esta imagen fue frecuentemente empleada para contener los pigmentos que usaban los artistas y escribanos. La parte frontal es una talla del rostro de una mujer anciana, que probablemente lleva en su mano visible un instrumento para escribir o pintar.

Adicional a la belleza de la talla en esta singular vasija, en su parte posterior posee una inscripción, un breve texto desde la mitad superior de la tapadera hasta la base. El texto se compone de cuatro jeroglíficos que se han leído por Stanley Gunter y David Freidel como «esta es su morada o su casa», seguido de otro glifo aún no descifrado que indica probablemente el nombre del contenido de la vasija, continúa con el nombre personal de la señora Lirio Acuático Mano (*K'abel*) y finaliza con el texto «Divina Señora de *Kaan*».



**Figuras 13a y 13b.** a) Parte frontal de la vasija con la efigie de una anciana emergiendo de un caracol. b) Lado posterior de vasija miniatura con la inscripción jeroglífica «esta es su morada o su casa», seguido de otro glifo aún no descifrado que indica probablemente el nombre del contenido de la vasija, continúa con el nombre personal de la señora Lirio Acuático Mano (*K'abel*) y finaliza con el texto «Divina Señora de *Kaan*». Fotografías: Juan Carlos Pérez.





**Figura 14.** Figurilla cerámica localizada en el Entierro 39 que representa a *K'abel* a su llegada a *Waka'*. Fotografía: Ricky López.

ostentaba el título de *K'alomtee*, la más alta jerarquía militar entre los mayas, también poseía conocimientos como escribana, siendo capaz de leer las palabras de sus antepasados y de escribir sus predicciones, aspecto que reforzaba aún más su rol de profetisa.

En el año 673 d. C. la ciudad de *Waka'* fue atacada por los ejércitos de Tikal al mando de *Nuun Ujol Ch'aak*, teniendo que escapar su rey hacia el norte, a la capital Calakmul. Con la ayuda de *Yuknoom Ch'een* logran recuperar su ciudad y luego se movilizan nuevamente hacia el sur, retomando el Camino Real para derrotar a Tikal en el 679 d. C. Después de este evento *Kalomte' K'abel* y el Reino *Kaan* gobiernan hasta el 695 d. C.

La reina *K'abel* erigió una de las más hermosas estelas de *Waka'* en el 695 d. C., conocida en la actualidad como la Estela 34. Para este entonces, su hermano *Yuknoom Yich'aak K'abk'* era el nuevo rey de Calakmul y en esta estela de *Waka'* también se celebra este evento.

La catástrofe para *Kaan* golpeó de nuevo cuando *Yuknoom Yich'aak K'abk'* fue vencido en una batalla en contra del rey de Tikal *Jasaw Chan K'awil* en el 695 d. C., probablemente en el Camino Real al sur de *Waka'*. *Yich'aak K'abk'* logra escapar, pero dos años después muere y es rápidamente reemplazado por un nuevo gobernante.

*K'abel* nació alrededor del año 635 d. C. (figura 14). Creció y fue educada en Calakmul, capital donde se encontraba la corte real de su padre *Yuknoom Ch'een* El Grande, quien reinó desde el 636 y hasta el 686 d. C.

El propio *Yuknoom Ch'een* llegó a *Waka'* cerca del año 650 d. C. a presidir el funeral de *Balam Tzam*. Allí nombra a su hijo como nuevo gobernante con el nombre de *K'inich Bablam II*, en honor a un rey anterior del reino de *Waka'*, y entonces casa a su hija con el joven soberano.

*K'alomtee K'abel* y *K'inich Bablam II* lograron mantener y defender la región norte del Camino Real de *Yuknoom Ch'een* a lo largo del siglo VII reinando en una época dorada para *Waka'*, pero que también fue una época de conflictos, de guerra e incertidumbre política como hemos visto.

*K'abel* gobernó como una de las más grandes reinas mayas del período Clásico. Ella fue una gran guerrera de *Waka'* durante las guerras del siglo VII, protegiendo la parte noroeste de Petén y, aunque otras reinas ostentaban también el título de Guerreras Supremas (*K'alomtee*), ella jugó un rol vital en la historia de la civilización del Clásico Maya de la región también como sacerdotisa y escriba. La Señora *K'abel*, además de ser una sacerdotisa, ostentaba el título de *K'alomtee*, la más alta jerarquía militar entre los mayas, también poseía conocimientos como escribana, siendo capaz de leer las palabras de sus antepasados y de escribir sus predicciones, aspecto que reforzaba aún más su rol de profetisa.

*Kalomte' K'abel* y *K'inich Bablam* levantaron nuevas estelas en el 702 d. C., que recordaban a la ya mencionada señora *Ikoom*. De esta forma, continuaron desafiando a Tikal.

En algún momento entre el 702 y el 711 d. C., *K'abel* muere y es enterrada por *K'inich Bablam II* en el santuario de Fuego de *Waka'*. Sus honras fúnebres fueron majestuosas. Los artefactos de su entierro muestran la importancia de esta guerrera, sacerdotisa y gobernante del Período Clásico Maya en el contexto de ciudades convulsas, inestables y prácticamente en la cuerda floja al estar en el medio de las dos grandes potencias políticas del área.

Este es el inicio de la historia de *K'abel*: muchos datos aún se encuentran enterrados bajo siglos de escombros y seguramente su historia aún tiene mucho por contar.

## La conservación de artefactos del Entierro 61

El hallazgo del Entierro 61 como tal implicó la exposición de una serie de artefactos que después de haber permanecido enterrados por cerca de 1300 años sufrieron un cambio abrupto de ambiente y posteriormente temperatura. Teniendo en cuenta estos factores, es de suma importancia considerar que los objetos requieren tratamientos de conservación, ya que se encuentran frágiles, con suciedad e incrustaciones, fragmentados y generalmente, muy dañados. Para ello, se han implementado algunos procesos de conservación, en especial con los artefactos cerámicos, para brindarles un tratamiento que permitiera su estabilización, consolidación, e incluso su restauración para garantizar su permanencia.

En términos generales, los pasos básicos que se han dado en el tratamiento de las vasijas del Entierro 61 se implementaron dependiendo del estado de conservación que presentaban, pudiendo variar el orden de aplicación. Estos pasos básicos son los siguientes:

### Examen y registro fotográfico

Éste ha permitido plasmar la condición de deterioro original que presentaba cada una de las piezas, dictando las pautas del procedimiento a seguir para su respectiva intervención. En este proceso se documentó a través de una ficha clínica el estado de conservación, así como los daños que presentaba, incluyendo la toma de una serie de fotografías que documentaran tales patologías.

### Limpieza

Las vasijas estaban recubiertas principalmente de tierra y calcita, por lo que la evaluación previa también ayudó a determinar cuál era el procedimiento menos invasivo para removerlas, iniciando por la limpieza mecánica que se efectuó en seco con lo que se eliminó la mayor parte de suciedad y concreciones de calcita. En el caso de las piezas que contaban con estuco en la superficie, fue necesario consolidar el estuco previo a su limpieza, ya que era una capa muy delgada y frágil. Durante este paso del proceso, además se incluyó la toma de muestras de tierra del fondo de cada una de las vasijas, realizada con artefactos esterilizados, con el fin de someterlos a pruebas que ayudaran a determinar el contenido de cada una de ellas. Asimismo, uno de los cilindros, al momento de la limpieza, presentó en su interior un artefacto más que correspondía a una figurilla zoomorfa de piedra en el fondo (figuras 15a, 15b y 15c).



**Figuras 15a, 15b y 15c.** a) Cilindro fragmentado con un objeto de piedra en el fondo. b) Cilindro infierno negro ya ensamblado. c) Figurilla zoomorfa recuperada del interior del cilindro. Fotografías: Juan Carlos Pérez.

### Consolidación

Esta etapa del proceso fue aplicada algunas veces antes o después de la limpieza, como se explicó anteriormente, dependiendo de la fragilidad de los materiales o pigmentos. La aplicación de un consolidante en algunos fragmentos de manera previa trataba de proveer de soporte adicional a los fragmentos que contaban con recubrimiento de estuco, para que sobrellevaran la etapa de limpieza o el resto del proceso de restauración (Grant, 2006: 50). Para el estuco en particular, se aplicó metilcelulosa (*Methyl Cellulose*) A-25 diluida al 3 % en agua desmineralizada, que es empleado en superficies de acabado mate, tiene pH neutro, es inodoro, no tóxico, no se deteriora con microbios o enzimas y lo más importante es que es reversible en agua (Pérez, 2010).

Por otra parte, las vasijas fragmentadas requerían de la consolidación entre fracturas y fisuras para que el ensamble entre fragmentos fuese más sólido y consistente, para lo cual se empleó Achryloid B-72 al 5 % en acetona. En las fisuras más estrechas se aplicó acetona previamente al B-72, para que alcanzara a penetrar en los extremos de las fisuras y se internara en la estructura de la pared de cerámica.

### Análisis de reconstrucción

Previo a la unión de fragmentos debe realizarse un análisis de la reconstrucción de las piezas para encontrar la ubicación exacta de cada uno de ellos y que al momento del ensamble, pueda realizarse siguiendo un orden lógico y evitando errores, pudiendo realizarse en conjuntos si son muchos fragmentos, a fin de que la unión completa o cierre se haga más sencilla y se ajuste lo mejor posible (figuras 16a y 16b).





Figura 16a. Análisis de reconstrucción del plato-escudo. Fotografía: Griselda Pérez Robles.



Figura 16b. Fragmentos ensamblados con resane e integración de color. Fotografía: Juan Carlos Menéndez.



## Ensamble

La unión de fragmentos se llevó a cabo con Achryloid B-72, el mismo que se empleó para consolidar los quiebres y fisuras. La solución al 50 % en acetona se dejó secar por unos segundos al momento de ser aplicado para proceder a la unión de los fragmentos, para lo cual se ejerció presión para fijar las juntas lo mejor posible.

En algunos casos fue necesario corregir la posición de los fragmentos con una *heat gun* o pistola de calor, que permite que el B-72 se ablande nuevamente para que la pieza sea manipulada y reubicada en la posición correcta. Sin embargo, algunas piezas ya estaban deformadas por la humedad o el paso del tiempo, por lo que algunas uniones no se ajustaron en su totalidad.

## Resane de grietas y fisuras

Este paso se aplicó empleando un material similar con el adhesivo, para que la estructura del resane y la unión entre fracturas fuera consistente y compatible (Grant, 2006: 67). Los resanes, además de reforzar la estabilidad de la pieza, se realizaron por motivos estéticos para evitar distracciones al momento de apreciar el conjunto de piezas de un entierro tan importante.

Los resanes se realizaron con una pasta formada con microesferas de vidrio y B-72 diluido en acetona al 30 %, que es fuerte, inerte y fácil de trabajar, aplicándolo en capas para evitar la formación de burbujas y devolver el volumen con mayor precisión.

## Reintegración de color

Las secciones, grietas y fisuras que se resanaron quedaron con una base de color blanco que contrastaba con el resto de la pieza, por lo que fue necesario aplicar color en esas áreas a fin de devolverle la armonía a las piezas (Carrascosa, 2009: 173).

Asimismo, en esta etapa se siguió un criterio en el que se distinguían las partes originales de las intervenidas a través del proceso de restauración, haciéndolas perceptibles sin ser el foco de atención o lo que prevalece al observar la pieza. Es muy importante mencionar que la pintura fue aplicada en la tonalidad más parecida posible sin ser idéntico para remarcar la distinción con sutileza.

Es importante considerar que todos los artefactos antiguos excavados y expuestos a través de investigaciones serias deben recibir tratamientos de conservación, particularmente si proceden de contextos complejos como el del presente artículo, ya que continúan aportando información a la historia y arqueología de un sitio, de una región, y, en consecuencia, pueden funcionar como elementos o iconos de identidad de un pueblo. Por tanto, su permanencia, su protección y su historia deben ser resguardadas y transmitidas como parte de la responsabilidad que se asume al investigarlas y exponerlas.

## Consideraciones finales

La historia de los antiguos mayas de las Tierras Bajas Mayas del Petén y, específicamente, los antiguos habitantes de esta compleja ciudad de *Waka'*, nos asombra conforme avanzan las investigaciones arqueológicas de campo y laboratorio como parte de ese proceso multidisciplinario que es la arqueología.

La evidencia material recolectada a través de los años por parte del hoy Proyecto Arqueológico *Waka'*, la misma que entrelaza diversas historias políticas, familiares, de gobierno, religiosas y comerciales entre otras muchas, nos permite recrear parte de los acontecimientos y hechos ordinarios y extraordinarios del ahora sitio arqueológico El Perú.

*K'abel* fue una de las más conocidas reinas de *Waka'*. Se conocía de su existencia desde la década de 1980 por medio de una de las estelas más bellas de la antigüedad que fue saqueada y que ahora se encuentra expuesta en un museo estadounidense; luego, en 2006, durante la excavación de unas de las tumbas reales, se localizó una serie de figurillas donde se ha identificado a una de las principales representaciones de la, en aquel entonces, princesa *K'abel* que llega con aproximadamente quince años a *Waka'*.

Pasan los años y la entonces princesa se convierte, gracias al respaldo de la regente ciudad de Calakmul durante el Clásico Tardío y a sus títulos traídos de aquella ciudad, como Divina Señora y Guerrera Suprema, en Reina de *Waka'* y, sin duda alguna, junto a *K'inich Bablam*, dirige los destinos de la ciudad y de la región hacia políticas encaminadas al cerco que se pretendía tener sobre Tikal. En uno de los momentos más críticos de la historia, el gobierno de *Waka'* se enfrenta a la derrota de Calakmul a manos de Tikal y genera una serie de estrategias para mantener su vigencia en esta importante área maya.

Finalmente, en 2012 y tras 10 años de excavación minuciosa de la Estructura M13-1, el proyecto descubre el enterramiento de esta poderosa mujer del Clásico Tardío. Con los datos hasta ahora recuperados, esta historia apenas se está conociendo: nos falta establecer más datos sobre la trayectoria de su vida en *Waka'*, donde ejerció como una de las más exitosas estrategas del área maya.

## Bibliografía

- CASTAÑEDA, F. (2013): «Monumentos de El Perú-*Waka'*: Nuevos hallazgos». En: J. C. PÉREZ y D. FREIDEL (eds.), *Proyecto Regional Arqueológico El Perú-Waka' Informe, n.º 11. Temporada 2013*: (192-207). Mesoweb.com informes.
- CARRASCOSA MOLINER, B. (2009): *La conservación y restauración de objetos cerámicos arqueológicos*. Editorial Tecnos, Madrid.
- EPPICH, K. (2004): «Análisis Preliminar de la Cerámica de El Perú-*Waka'*». En H. ESCOBEDO y D. FREIDEL (eds.), *Proyecto Arqueológico El Perú-Waka': Informe n.º 1, Temporada 2003*: (369-354). Universidad Metodista del Sur, Dallas. Informe entregado a la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, Guatemala.
- (2007): «WK13: Investigaciones en el Grupo Chok». En H. ESCOBEDO y D. FREIDEL (eds.), *Proyecto Arqueológico El Perú-Waka': Informe n.º 4, Temporada 2006*: (306-364). Informe entregado a la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, Guatemala.
- (2013): «Economías domésticas urbanas en El Perú-*Waka'*: Evidencias preliminares de cerámica, botánica y fauna». *XXVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Guatemala.
- EPPICH, K., y MIXTER D. W. (2014): «WK-Z Operaciones en Contextos Domesticos Urbanos». En J. C. PÉREZ (ed.), *Proyecto Arqueológico El Perú-Waka': Informe n.º 11, Temporada 2013*: (34-64). Informe entregado a la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, Guatemala.

- FASH, W. L.; TOKOVENINE, A., y FASH BARBARA, W. (2009): «The House of New Fire at Teotihuacan and its Legacy in Mesoamerica». En W. L. FASH y L. LÓPEZ LUJÁN (eds.), *The Art of Urbanism, How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery*: (201-229), Dumbarton Oaks Research Library and Collection Washington, DC, distribuido por Harvard University Press.
- FREIDEL, D. (2014): «La Montaña sagrada de Waka', Paisaje e historia». En J. C. PÉREZ, G. PÉREZ y D. FREIDEL (eds.), *Proyecto Regional Arqueológico El Perú-Waka': Informe n.º 12. Temporada 2014*: (9-17). Mesoweb.com informes.
- FREIDEL, D. A.; ESCOBEDO H. L., y GUENTER S. P. (2007): «A Crossroads of Conquerors: Waka' and Gordon Willey's 'rehearsal for the Collapse' hypothesis». En J. A. SABLOFF y W. FASH (eds.), *Gordon R. Willey and American Archaeology: Contemporary Perspectives*: (1287-208). University of Oklahoma Press.
- FREIDEL, D.; RICH, M. E., y NAVARRO-FARR O. (s.f.): «Teotihuacan-Lowland Maya Interaction: *The Wite' Naab* Fire Shrines at El Perú-Waka'». Manuscrito preparado para un volumen titulado *Teotihuacan and Early Classic Mesoamerica: Scalar Perspectives on Power, Identity and Interregional Relations*, editado por Claudia García des Lauriers.
- FREIDEL, D. A.; SCHELE L., y PARKER J. (1993): *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path* Wm. Morrow & Co., Inc. Nueva York.
- GUENTER, S. P. (2005): «Informe Preliminar de la Epigrafía de El Perú». En H. L. ESCOBEDO y D. A. FREIDEL (eds.), *Proyecto Arqueológico El Perú-Waka': Informe n.º 2, Temporada 2004*: (363-399). Informe presentado al Instituto de Antropología e Historia, Guatemala.
- GRAHAM, I. (1988): «Homeless Hieroglyphs». *Antiquity*, 62 (234): 122-126.  
— (1997): «Mission to La Corona». *Archaeology*, 50 (5): 46.
- GRANT, L. (2006): *The Maya Vase Conservation Project*. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.
- GRUBE, N. (2005): «Toponyms, Emblem Glyphs and the Political Geography of Southern Campeche». *Anthropological Notebooks*, 11: 89-102.
- LAPORTE, J. P., y FIALKO V. (1990): «New Perspectives on Old Problems: Dynastic References for the Early Classic at Tikal». En F. S. CLANCY y P. D. HARRISON (eds.), *Vision and Revision in Maya Studies*: (33-66). University of New Mexico Press, Albuquerque.  
— (1995): «Un Reencuentro con Mundo Perdido, Tikal, Guatemala». *Ancient Mesoamerica*, 6: 41-94.
- LUCERO, L. J. (2006): *Water and Ritual: The Rise and Fall of Classic Maya Rulers*. University of Texas Press, Austin.
- MARTIN, S. (2005): «Of Snakes and Bats: Shifting Identities at Calakmul». *The PARI Journal*, 6 (2): 5-13.
- MARTIN, S., y GRUBE N. (2008): *Chronicle of Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya* (2.<sup>a</sup> ed.). Thames & Hudson, London.
- NAVARO-FARR, O. (2009): «Ritual Process and Continuity in the Late to Terminal Classic: Investigations at Structure M13-1 of El Perú-Waka'». Tesis doctoral, Departamento de Antropología, Universidad Metodista del Sur, Dallas.
- NAVARO-FARR, O.; PÉREZ G., y MENÉNDEZ D. (2013): «Operación WK-1: Excavaciones en la Estructura M13-1». En J. C. PÉREZ (ed.), *Proyecto Regional Arqueológico El Perú-Waka': Informe n.º 10. Temporada 2012*: (3-91). Mesoweb.com informes.
- NAVARO-FARR, O., y RICH M. (eds.) (2014): *Archaeology at El Perú-Waka', Performances of Ritual, Memory and Power*. University of Arizona Press, Tucson.

- PATTERSON, E. (2013): «Análisis preliminar de restos óseos humanos, Temporada 2012». En J. C. PÉREZ (ed.), *Regional Arqueológico El Perú-Waka': Informe n.º 10. Temporada 2012*: (3-91). Mesoweb.com informes.
- PÉREZ CALDERÓN, J. C. (2013): «Catálogo 2013». En J. C. PÉREZ y D. FREIDEL (eds.), *Proyecto Regional Arqueológico El Perú-Waka': Informe n.º 11. Temporada 2013*: (217-242). Mesoweb.com informes.
- PÉREZ ROBLES, G. (2010): «Una Corte Real: La restauración de 23 figurillas encontradas en el Entierro 39 de El Perú». En M. J. ACUÑA (ed.), *Proyecto Arqueológico El Perú-Waka': Informe n.º 8, Temporada 2010*: (5-29). Mesoweb.com informes.
- PÉREZ ROBLES, G., y NAVARRO-FARR, O. (2013): «WK01: Excavaciones en M13-1 y el descubrimiento de la Estela 44». En J. C. PÉREZ y D. FREIDEL (eds.), *Proyecto Regional Arqueológico El Perú-Waka': Informe n.º 11. Temporada 2013*: (3-26). Mesoweb.com informes.
- PÉREZ, J. C.; PÉREZ ROBLES, G., y PÉREZ DUEÑAS, D. (2014): «Operación WK01: Actividades de estabilización de arquitectura monumental». Informe n.º 12. Temporada 2014. En J. C. PÉREZ, G. PÉREZ y D. FREIDEL (eds.): (10-18). Mesoweb.com.informe.
- PRAGER, C. M. (2004): «A Classic Maya Ceramic Vessel from the Calakmul Region in the Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, Switzerland». *Human Mosaic*, 35 (1): 31-40.
- RICH, M. E. (2011): *Ritual, Royalty and Classic Period Politics: The Archaeology of the Mirador Group at El Perú-Waka', Peten, Guatemala*. Disertación doctoral, Departamento de Antropología, Universidad Metodista del Sur, Dallas.
- (2012): «Operación Wk-15: Excavaciones en la Estructura P13-5». En *Proyecto Regional Arqueológico El Perú-Waka', Informe n.º 10, Temporada 2012*. Informe entregado a la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, Guatemala. Mesoweb.com Informes.
- RICH, M., y NAVARRO-FARR, O. (eds.) (2014): *Archaeology at El Perú-Waka', Performances of Ritual, Memory and Power*. University of Arizona Press, Tucson.
- RICH, M.; FREIDEL D., y MATUTE, V. (2011): «Operation WK-11: Further Investigation of the Structure O14-04 Adosada». En M. J. ACUÑA (ed.), *Proyecto Arqueológico El Perú-Waka': Informe n.º 9, Temporada 2011*. Informe presentado al Instituto de Antropología e Historia, Guatemala.
- RICH, M. E.; MATUTE, V., y PIEHL, J. (en prensa): «Articulating Memory, Place and Power: Creating Meaning at a Funerary Pyramid, Structure O14-04, El Perú-Waka'». En O. C. NAVARRO-FARR y M. E. RICH (eds.), *Archaeology at El Perú-Waka', Performances of Ritual, Memory and Power*. University of Arizona Press, Tucson.
- SATURNO, W. A.; TAUBE, K. A., y STUART, D. (2005): «The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala, Part I: The North Wall, with renderings of the murals by Heather Hurst». *Ancient America*, 7, The Center for Ancient American Studies.
- SCARBOROUGH, V. L. (1998): «The Ecology and Ritual: Water Management and the Maya». *Latin American Antiquity*, 9(2): 135-159.
- SCHELE, L. (1995): «The Olmec Mountain and the Tree of Creation in Mesoamerican Cosmology». En *The Olmec World: Ritual and Rulership*: (105-117). The Art Museum, Princeton University and Harry N. Abrams, Inc.
- STUART, D. (2000): «The Arrival of Strangers: Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History». En D. CARRASCO, L. JONES y S. SESSIONS (eds.), *Mesoamerica's Classic Heritage*: (465-513). University Press of Colorado, Boulder.
- (2004): «The Beginnings of the Copan Dynasty: A Review of the Hieroglyphic and Historical Evidence». En E. E. BELL, M. A. CANUTO y R. J. SHARER (eds.), *Understanding Early Classic Copan*: (215-247). University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.



— (2012): «Portraits of *Yuknoom Ch'een*» <http://decipherment.wordpress.com/2012/12/04/portraits-of-yuknoom-cheen/>

SUGIYAMA, N. (2014): *Animals and Sacred Mountains: How Ritualized Performances Materialized State-Ideologies at Teotihuacan, Mexico*. Disertación doctoral, Departamento de Antropología, Harvard University.

— (2014): «The Nature of Early Urbanism in Teotihuacan». En *The Early Mesoamerican City, Urbanism in the Mesoamerican Formative Period*, Society for American Archaeology, Austin.

TAUBE, K. (2004): «Structure 10L-16 and its Early Classic Antecedents: Fire and the Evocation of Resurrection of *K'inich Yax K'uk' Mo'*». En E. E. BELL, M. A. CANUTO y R. J. SHARER (eds.), *Understanding Early Classic Copan*, (265-295). University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.

# «Tropezando con las mismas piedras». Las colecciones de material lítico de la Patagonia argentina en el Museo de América

Tripping over the same stones. Lithic collections from  
Patagonia Argentina at the Museo de America

## **Analía Castro Esnal**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto Nacional de Antropología  
y Pensamiento Latinoamericano (Argentina)

**Resumen:** Se presentan aquí los resultados obtenidos a partir del trabajo realizado por la autora durante una pasantía realizada en el Museo de América (Madrid, España) cuyo objetivo principal fue el estudio de dos colecciones de material lítico que forman parte de los fondos de dicho museo: la colección Nicolás Sánchez-Albornoz y la colección Manuel Bosch. El interés en estas colecciones se fundamentó en la exploración de la potencialidad del estudio de colecciones de museo como complemento del análisis realizado sobre materiales recolectados en trabajos de campo en el marco de investigaciones arqueológicas en la Patagonia.

**Palabras clave:** Tecnología lítica, Patagonia

**Abstract:** The results presented here were obtained by the author during an internship held at the Museum of America (Madrid, Spain) whose main objective was to study two collections of stone tools that are part of the funds of the Museum: Nicolás Sánchez-Albornoz collection and Manuel Bosch collection. The interest in these collections was based on exploring the potential of studying museum collections as a complement of the analysis on materials collected in fieldwork within archaeological research in Patagonia.

**Keywords:** Lithic Technology, Patagonia

## I. Introducción

Con el objetivo de realizar una investigación sobre la posibilidad de obtener información relevante a partir de estudios técnico-morfológicos sobre las colecciones Nicolás Sánchez-Albornoz y Manuel Bosch del Museo de América, se realizó, en primer lugar, un estudio documental y bibliográfico para contextualizar ambas colecciones. De acuerdo con esto se planteó, como primera instancia, determinar: quién, cómo, cuándo y por qué fue creada cada colección y bajo

qué circunstancias había sido depositada en el Museo. Para ello, se consultaron los archivos del Museo que contienen la información general referida a la adquisición de las colecciones<sup>1</sup>. En este tipo de documentos, en general, los datos de procedencia específicos y el contexto de hallazgo de cada una de las piezas que componen los conjuntos son escasos o insuficientes. Esto ocurre debido a que, en muchos casos, esta información no acompaña a los materiales al momento de ingresar en los museos, sobre todo si se trata de colecciones realizadas por aficionados o por investigadores que en el pasado no aplicaban las técnicas de registro actuales. Este problema es propio de muchas colecciones arqueológicas depositadas en museos y por esta razón, entre otras, han sido generalmente ignoradas como material válido para la investigación (véase Pérez de Micou, 1998).

No obstante, en este trabajo partimos de la base de que toda colección arqueológica contiene alguna información potencial para la investigación, sea producto de una recolección sistemática y metodológicamente correcta, o de una recolección casual sin control científico. Es claro que lo primero es lo deseable, y somos arduos combatientes de la «recolección *amateur*»<sup>2</sup>, pero cuando los materiales ya están fuera de su contexto original de depositación, y si han tenido la suerte de llegar a ser resguardados y conservados adecuadamente en un ámbito museístico, pensamos que es preferible intentar obtener de ellos toda la información posible, a dejarlos olvidados en una vitrina o depósito. Es por esta razón por lo que es muy importante investigar acerca del origen de cada colección para, de este modo, acercarnos a los posibles sesgos que guiaron su recolección y así luego poder tomarlos en cuenta a la hora de evaluar la potencialidad de información de los materiales (Pérez de Micou, 1998).

Para el caso de la colección Sánchez-Albornoz se trata de artefactos recolectados como resultado de investigaciones realizadas por el profesor Nicolás Sánchez-Albornoz, historiador que conformó esta colección a partir de sus propios trabajos de campo en Argentina entre los años 1954 y 1959, y que luego donó al Museo de América en el año 1992. Durante su estadía en la Argentina, Sánchez-Albornoz participó como alumno de cursos dictados por Oswald F. A. Menghin en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y estableció con su profesor una relación científica (Sánchez-Albornoz, 2011) producto de la cual habría aprendido las técnicas de recolección, excavación, rotulado e identificación de materiales arqueológicos. Por ello, esta colección cuenta con una base de información significativa en trabajos publicados en revistas científicas (Sánchez-Albornoz, 1958a, 1958b, 1958c, 1967). Además, con el objetivo de profundizar, más allá de lo publicado, acerca de cómo había sido el contexto de hallazgo de los artefactos e intentar ubicar la procedencia de muchas de las piezas de su colección que carecían de esta información en las fichas del museo, se decidió consultar al propio Nicolás Sánchez-Albornoz. Gracias a la intermediación de doña Ana Verde Casanova (en ese momento, conservadora jefe del Departamento de América Precolombina del Museo de América), se realizaron dos entrevistas y, como resultado de ellas, el profesor nos brindó datos que ampliaron la información que poseíamos (Castro Esnal, 2011; Sánchez-Albornoz, 2011). Por otra parte, nos entregó, en carácter de donación para el Museo de América, una carpeta con documentación escrita (diarios de campo, planos, mapas, perfiles, plantas y fotografías) que conforman un respaldo documental de gran valor para los materiales de la colec-

<sup>1</sup> Una tercera colección perteneciente a los fondos del Museo de América, la colección de la «Sala Argentina», no fue considerada para el análisis debido a que, como consecuencia de las circunstancias en que se había conformado la muestra, en el museo no tenían suficiente información acerca del lugar de procedencia general de los artefactos que la conforman ni de los individuos específicos que habían hecho la donación de los materiales.

<sup>2</sup> A pesar de que en la Argentina se cuenta con la Ley Nacional n.º 25743 de Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico, en la vasta región patagónica existen numerosos sitios arqueológicos de superficie con restos de artefactos líticos de sociedades cazadoras-recolectoras que lamentablemente han sido y siguen siendo afectados por la recolección ocasional por parte de aficionados.



ción<sup>3</sup> y que además completan la información contenida en sus publicaciones (Sánchez-Albornoz, 1958a, 1958b, 1958c, 1967).

Con respecto a la colección Bosch se cuenta con información complementaria proveniente del estudio realizado por Marifé Moreno Martín para su Memoria de Licenciatura dirigida por la doctora Concepción Blasco Bosqued, de la Universidad Autónoma de Madrid. En este caso, la mayoría de las piezas tienen como único dato de procedencia la localidad de San Antonio Oeste, Río Negro. Fue donada por el señor Manuel Bosch al Museo en 1953. Nombrado por la embajada española como cónsul honorario de San Antonio Oeste entre 1939 y 1953, Bosch formó esta colección a partir de su interés como aficionado al pasado patagónico. Esta diferencia sustancial en lo que refiere al origen de ambas colecciones se ve reflejada en la escasa información con la que se dispone para esta segunda colección. Es así como en este caso no se pudieron obtener mayores precisiones del contexto de hallazgo, salvo las mencionadas en una publicación de Miguel Bosch y Jover en donde se aclara que la mayor parte de los objetos procedían de los sitios Fuerte Argentino y Saco Viejo (San Antonio Oeste, provincia de Río Negro, Argentina). Por otro lado, a partir de esta publicación se desprende que este conjunto es solo una parte de una colección más amplia que fue repartida o donada a otras instituciones (Bosch y Jover, 1954).

## II. Metodología de análisis de los artefactos líticos

Una nueva revisión de los materiales del Museo de América fue considerada pertinente y necesaria debido a que, hasta este momento, no habían sido analizados por un especialista en material lítico que trabajara en la Patagonia y que utilizara la metodología y terminología analítica común para los investigadores patagónicos argentinos. Para el caso de la colección Sánchez-Albornoz se contaba previamente con publicaciones que mencionan sus características básicas (Sánchez-Albornoz, 1958a, 1958b, 1958c, 1967) y una descripción general realizada por Morón Ayala (1993) después de ser donada al Museo. Para los artefactos de la colección Bosch se contaba con el mencionado estudio manuscrito realizado por Marifé Moreno Martín para su tesis de licenciatura.

El análisis llevado a cabo en esta ocasión sobre los materiales de las colecciones Sánchez-Albornoz y Bosch incluyó una nueva revisión, inventario y registro detallado de las aproximadamente cuatrocientas piezas arqueológicas que componen ambas colecciones. Dicho análisis consistió en una descripción minuciosa de las características técnico-morfológicas de los materiales, considerando variables propuestas por Aschero (1975, 1983), Bellelli *et al.* (1985), Bellelli (1991) y Hocsman (2006). Los artefactos fueron clasificados de acuerdo con su clase tipológica (artefacto formatizado por talla; desecho de talla; artefacto no formatizado; núcleo; artefacto formatizado por picado/abrasión/pulido). Para los artefactos formatizados por talla se analizó: estado, tamaño, peso, grupo tipológico, materia prima (características macroscópicas), forma base, serie técnica, clase técnica, ángulo medido y estimado (para raspadores y filos largos), alteraciones y otras variables específicas tomadas solo para las puntas de proyectil como, por ejemplo: presencia/ausencia de pedúnculo; forma del contorno del limbo; forma de la base del limbo o del pedúnculo; sección transversal; forma geométrica del contorno del limbo; forma y dirección de los lascados; ángulo medido/estimado del ápice; ángulo medido/estimado de los bordes del limbo; conformación y regularidad del borde; estado del ápice; tratamiento técnico diferencial entre base, pedúnculo y

<sup>3</sup> Archivo del Museo de América, número expediente administrativo 5111/1992/9.

aletas; ancho/largo/espesor del limbo y del pedúnculo; forma de los bordes laterales del pedúnculo, y simetría y amplitud de aletas (Achero, 1975, 1983). Para los artefactos no formatizados y desechos de talla se registró su estado, tamaño, peso, materia prima, presencia de corteza, tipo de lasca, tipo de talón y alteraciones. Para los núcleos se consignó su estado, materia prima, presencia de corteza, dimensiones absolutas, tipo morfológico, y cantidad y estado de las plataformas. Con respecto a los artefactos formatizados con técnicas de picado/abrazión y/o pulido, se tomó en cuenta su estado, sus dimensiones absolutas, su materia prima y su tipo morfológico.

A partir de este trabajo, se conformó una base de datos (en formato Excel) y se tomaron fotografías de todos los artefactos analizados. La base de datos fue entregada al Museo de América para que esté disponible para futuras consultas de investigadores y del personal del Museo.

### III. La colección Nicolás Sánchez-Albornoz

Como se mencionó anteriormente, se trata de una colección conformada como resultado de trabajos de campo realizados por el profesor Sánchez-Albornoz. Dicho marco científico otorga ventajas a este conjunto ya que se cuenta con publicaciones con información detallada y sistemática del contexto de hallazgo (Sánchez Albornoz, 1958a, 1958b, 1958c, 1967).

El profesor Nicolás Sánchez-Albornoz, hijo de Claudio Sánchez-Albornoz –ambos prestigiosos historiadores españoles que debieron vivir en el exilio durante décadas (véase Sánchez-Albornoz, 2012)–, viajó a la Argentina en el año 1948. Sus primeras incursiones en la Arqueología argentina estuvieron originadas en un interés personal (véase Castro, 2011). Fueron realizadas en el área precordillerana de las provincias de Río Negro y de Chubut, donde hizo un minucioso registro del arte rupestre (Sánchez Albornoz, 1958a, 1958b, 1958/1959). Luego, su interés lo llevó hasta Tierra del Fuego, donde realizó una campaña arqueológica cuyos resultados fueron publicados en el primer boletín de la Universidad Nacional del Sur (Sánchez-Albornoz, 1958). Ante la compleja coyuntura política que vivía la Argentina a fines de los años sesenta (Sánchez-Albornoz, 2012), se marchó del país llevando consigo un conjunto de materiales que más tarde, en el año 1992, donó al Museo de América.

La colección fue catalogada y analizada por Morón Ayala (1993). Los datos que presenta dicho investigador dan una primera aproximación a las características generales de los materiales. En su publicación se presentan como catalogadas 131 piezas (Morón Ayala, 1993). Sin embargo, a partir de nuestro análisis de los documentos donados por Sánchez-Albornoz y de los materiales depositados en el Museo, se observó que había 27 piezas líticas sin catalogar que pertenecían a esta colección (5 sin datos de procedencia y 22 procedentes de Tierra del Fuego), por lo que el total de piezas de la colección es en realidad de 158. En la tabla 1 se presenta la totalidad de materiales de la colección. Se trata en su mayoría de artefactos líticos producto de actividades de talla (por percusión directa y/o presión).

Por otro lado, como resultado de las entrevistas y del análisis de la documentación donada se logró completar los datos de procedencia de aproximadamente 70 piezas que no los presentaban, la mayoría de Tierra del Fuego, ya que entre los documentos se encontró un cuaderno de campaña que presentaba la enumeración de cada uno de los artefactos recuperados en el campo. Dicha enumeración se correspondía con números en color rojo escritos sobre las piezas.

**Tabla 1.**  
**Materiales que conforman la colección Sánchez-Albornoz**

Artefactos formatizados por talla	53
Artefactos no formatizados	14
Desechos de talla	42
Núcleos	3
Artefactos por picado/abradido/pulido	13
Artefactos óseos	16
Cerámica	3
Metales	2
Otros	12
<b>Total general</b>	<b>158</b>

La categoría «Otros» incluye litos naturales.

En la tabla 2 se detallan los artefactos líticos que componen la colección y las provincias de procedencia. Se trata de un total de 125 artefactos líticos, en su mayoría procedentes de Tierra del Fuego. Como se puede observar en la tabla, en el conjunto general hay artefactos para los que no se pudo identificar ningún indicador de procedencia. Se estima que algunas de estas piezas procederían de los sitios trabajados por Sánchez-Albornoz en Río Negro y Chubut.

**Tabla 2.**  
**Lista tipológica de artefactos líticos por provincia**

Artefactos Arqueológicos Líticos CSA	Procedencia					Total general
	Río Negro	Chubut	Tierra del Fuego	Sin datos		
Artefacto de formatización sumaria		1	5	2		8
Bifaz				2		2
Bola	1		2	3		6
Cuchillo		1	2	2		5
Denticulado			1			1
Filo natural con rastros complementarios		1	7	6		14
Fragmento de artefacto formatizado no diferenciado			2			2
Hacha			4			4
Mano				1		1
Muesca			2	1		3
Percutor			1			1
Placa grabada	1					1
Preforma				1		1
Punta burilante		2		2		4
Punta de proyectil			1	10		11
Raederas		1	6	2		9
Raspador		1		5		6
Retoque en bisel oblicuo				1		1
Núcleo			2	1		3
Desecho de talla			31	11		42
<b>Total general</b>	<b>2</b>	<b>7</b>	<b>66</b>	<b>50</b>		<b>125</b>

A continuación se mencionan las características generales de los materiales por provincia de procedencia.



**Provincia de Río Negro**

Se trata de dos piezas que se encuentran publicadas en los trabajos de Sánchez-Albornoz (1958, 1967).

La primera es una pequeña bola muy bien pulimentada (figura 1), con un doble surco cruzado, del sitio Saco Viejo en el golfo San Matías, San Antonio Este (Sánchez-Albornoz, 1967). Proviene de un contexto de superficie asociado con un entierro secundario de párvulos. Sánchez-Albornoz la cataloga como «amuleto» y publica su descripción detallada y una fotografía de la pieza (Sánchez-Albornoz, 1967: 463-464).

La segunda es una placa de arenisca grabada proveniente del Bolsón (específicamente de la base del cerro Piltriquitrón) (figura 2). Se encuentra publicada como «Placa grabada de Soto», incluyendo su fotografía y un detalle de sus características (Sánchez-Albornoz, 1958: 171-172). Presenta incisiones paralelas, escalonadas y en zigzag, en todas sus caras. Por sus características generales podría clasificarse como un hacha, pero el autor prefirió categorizarla como «placa» debido a su similitud morfológica y decorativa con otras placas conocidas en zonas cercanas (Sánchez-Albornoz, 1958: 171).



**Figura 1.** Bola del sitio Saco Viejo. Colección Sánchez-Albornoz. N.º inv. MAM 1992/09/103. Fotografía: Joaquín Otero.



**Figura 2.** Placa grabada de Soto. Colección Sánchez-Albornoz. Núm. inv. MAM 1992/09/099. Fotografía: Analía Castro.

### Provincia de Chubut

En el trabajo referido de Morón Ayala se mencionan seis piezas procedentes de la localidad de Las Plumas, Chubut (Morón Ayala, 1993: 114). Estas piezas presentan este dato escrito con lápiz negro en su cara ventral. En nuestra revisión constatamos la presencia de una séptima pieza con similares características, por lo que se trata de un total de siete piezas provenientes de esta localidad.

En un trabajo publicado sobre el sitio Piedra Calada de las Plumas, presentado por Menghin y Gradin en el año 1972, se menciona la participación del profesor Nicolás Sánchez-Albornoz en los trabajos de campo de 1959 (Menghin y Gradin, 1972:17). Por esto deducimos que estas piezas provienen de esa visita al sitio que aconteció en el marco de los trabajos que estaba realizando ese equipo en el Dique Ameghino para rescatar el sitio Chacra Briones (Menghin y Gradin, 1972: 15; Sánchez-Albornoz, 2011).

Se trata en su totalidad de material lítico hallado en superficie. Cuatro de los artefactos son de riolita (figura 3) y los otros tres de sílice de colores que van del castaño al marrón rojizo. En su totalidad son instrumentos que presentan retoque marginal (no invasivo unifacial en cuatro casos y bifacial en dos casos) y una lasca con rastros complementarios en uno de sus filos (véase tabla 2).



**Figura 3.** Instrumentos líticos de Las Plumas. Colección Sánchez-Albornoz. N° Inv. MAM 1992/09/033 y MAM 1992/09/035. Fotografía: Analía Castro.

En el texto de Menghin y Gradin (1972: 53) se menciona la presencia de tres yacimientos de superficie o «paraderos» cercanos a la zona en donde se encuentran las rocas con motivos grabados que dan nombre al sitio. Ignoramos si el material del museo pertenece puntualmente a estos conjuntos, pero sus características se asemejan a las que describen Menghin y Gradin, especialmente en lo referido a las materias primas (rocas porfiríticas y sílices) y al tipo de artefactos hallados (mayoritariamente artefactos con retoques marginales). Asimismo, los datos que presentan Aschero *et al.* (2006) referidos al análisis tipológico y técnico-morfológico del material lítico de uno de los paraderos estudiados por Menghin y Gradin (Piedra Calada «A») coinciden en cuanto a la mayoritaria presencia de artefactos con retoque marginal.

### Provincia de Tierra del Fuego

La colección presenta 90 piezas de Tierra del Fuego<sup>4</sup>, de las cuales 66 son líticas. Referiremos aquí solo a estas últimas, sin dejar de subrayar el interesante conjunto de instrumentos óseos que componen la colección (en total, 16 artefactos óseos, entre los que identificamos variedad de arpones, punzones y retocadores)<sup>5</sup>.

Contamos con la publicación de Sánchez-Albornoz de 1958 y con su documentación de campo, mencionada al principio, que ayudó a situar la procedencia exacta de muchas de las piezas. Según esta documentación se sabe que el profesor trabajó, durante el verano de 1956, en cuatro áreas del Canal de Beagle cercanas a la ciudad de Ushuaia: el río Olivia, el río Grande, la península de Ushuaia y la bahía Lapataia. La mayoría de los artefactos de la colección provienen de los dos sitios publicados en 1958: se trata de un conchero situado en la orilla derecha del río Grande y otro conchero ubicado en una terraza del río Olivia (véase Sánchez-Albornoz, 1958).

Los otros sitios investigados por Sánchez-Albornoz figuran en su diario de campo pero no en su publicación, seguramente debido a la escasa cantidad de hallazgos. Se trata de prospecciones realizadas en la península de Ushuaia, en donde se localiza la base aérea, y en la bahía Lapataia. Con respecto a la península de Ushuaia, según el diario de campo se trata de una breve excursión a un conchero en donde el investigador realizó una recolección superficial de escasos materiales ( $n = 7$ ). A este conjunto se suma un hacha de esta misma zona que fue hallada por un poblador de Ushuaia a dos metros de profundidad al efectuar obras para el campo de aviación (véase Sánchez-Albornoz, 1958: 18).

Con respecto a la bahía Lapataia, se trata de una excavación realizada en un conchero de la que se extrajeron seis piezas líticas (dos de las cuales son litos naturales) y cinco artefactos óseos.

Gracias a que en su diario de campo Sánchez-Albornoz detalló un inventario numerado con las piezas recogidas, se pudieron identificar muchas piezas del museo que no presentaban sus datos de procedencia. Estas conservaban una numeración escrita en color rojo directamente sobre las piezas que nos permitió identificarlas con las detalladas en el inventario de campo (véase figura 4). En algunos casos este número estaba muy borrado y sólo se conservaban rastros del color rojo, por lo que sólo se puede decir que son del canal de Beagle, pero no se puede consignar el detalle del sitio específico en el que fueron hallados.

<sup>4</sup> Dos cráneos provenientes de Tierra del Fuego (Isla Redonda, bahía Lapataia) fueron entregados por Sánchez-Albornoz al Museo Etnográfico de Buenos Aires (Sánchez-Albornoz, 1958: 9).

<sup>5</sup> En el caso de los instrumentos óseos hemos sumado otra pieza que no había sido incluida en la catalogación presentada por Morón Ayala (1992: 117) y que proviene indudablemente del mismo conjunto.





**Figura 4.** Punta de proyectil fragmentada proveniente río Olivia. En esta pieza se puede observar la numeración original, en color rojo, que permitió determinar con exactitud su procedencia. N.º inv. MAM 1992/09/067. Fotografía: Analía Castro.

Según se muestra en la tabla 3, la mayoría de las piezas provienen del conchero de Río Olivia ( $n = 33$ ). Se trata en su mayor parte de desechos de talla y algunos artefactos, mencionados en Sánchez-Albornoz (1958), entre los que se destaca una punta fragmentada, de tamaño grande, apedunculada, de limbo triangular y base escotada (figura 4). Este diseño de puntas es típico de los sitios del canal de Beagle con fechados posteriores al 2000 AP (Álvarez, 2011).

El sitio que le sigue en importancia con respecto a la cantidad de materiales es el conchero de río Grande (17 artefactos líticos). Estos materiales también se encuentran mencionados en la publicación citada (Sánchez-Albornoz, 1958). Se destacan en este caso los instrumentos formatizados con técnicas de picado, abrasión y pulido, en especial tres hachas que se publican en detalle en dicho trabajo (Sánchez-Albornoz, 1958: 13).

Los materiales de bahía Lapataia y de la península de Ushuaia son escasos. Se trata en general de desechos de talla de variados tamaños (entre medianos y grandes), una raedera muy grande procedente de bahía Lapataia, y dos cuchillos de filo natural y un núcleo poliédrico de la península (véase tabla 3).

La materia prima de la mayoría de los artefactos de la colección que provienen de Tierra del Fuego son rocas de coloración negra o gris. A nivel macroscópico algunas pueden distinguirse como volcánicas, aunque también hay sedimentarias y metamórficas.

**Tabla 3.**  
**Lista tipológica de artefactos líticos de Tierra del Fuego**

Clase tipológica	Grupo tipológico	Bahía Lapataia	Río Olivia	Río Grande	Península de Ushuaia	Canal de Beagle	Total general
	Artefacto de formatización sumaria		3	2			5
	Cuchillo				2		2
	Denticulado		1				1
Artefactos formatizados	Fragmento de artefacto formatizado no diferenciado		2				2
	Muesca		2				2
	Punta de proyectil		1				1
	Raedera	1	4	1			6
Artefactos no formatizados	Filo natural con rastros complementarios		4	3			7
Artefactos por picado/abradido/pulido	Bola			2			2
	Hacha			3	1		4
	Percutor			1			1
Desechos de talla		3	15	5	4	4	31
Núcleos			1		1		2
<b>Total general</b>		<b>4</b>	<b>33</b>	<b>17</b>	<b>8</b>	<b>4</b>	<b>66</b>

### Sin datos de procedencia

En la colección hay 50 artefactos líticos que no presentan ningún dato de procedencia y en los que además no se ha podido identificar ningún indicador posible que los relacione con la documentación, publicada o manuscrita, de Sánchez-Albornoz.

Doce de estas piezas se encuentran exhibidas en las vitrinas del Museo. Son piezas que destacan por la destreza con la que fueron confeccionados, por las características de la materia prima o simplemente por ser buenos ejemplos didácticos.

Dentro del conjunto de piezas sin datos de procedencia se observa una importante representación de las puntas de proyectil (tabla 2). Se trata de una muestra muy heterogénea de diez puntas líticas de diversos tamaños y tipos morfológicos, confeccionadas sobre distintas materias primas y en distinto estado de preservación. Una de ellas podría provenir de Tierra del Fuego, ya que se trata de una punta pedunculada triangular con aletas entrantes, similar a las conocidas en sitios con fechados posteriores al 2000 AP en canal Beagle (Álvarez, 2011) (figura 5).



**Figura 5.** Punta lítica sin datos de procedencia de la colección Sánchez-Albornoz. N.º inv. MAM 1992/09/031. Fotografía: Analía Castro.

#### IV. La colección Manuel Bosch

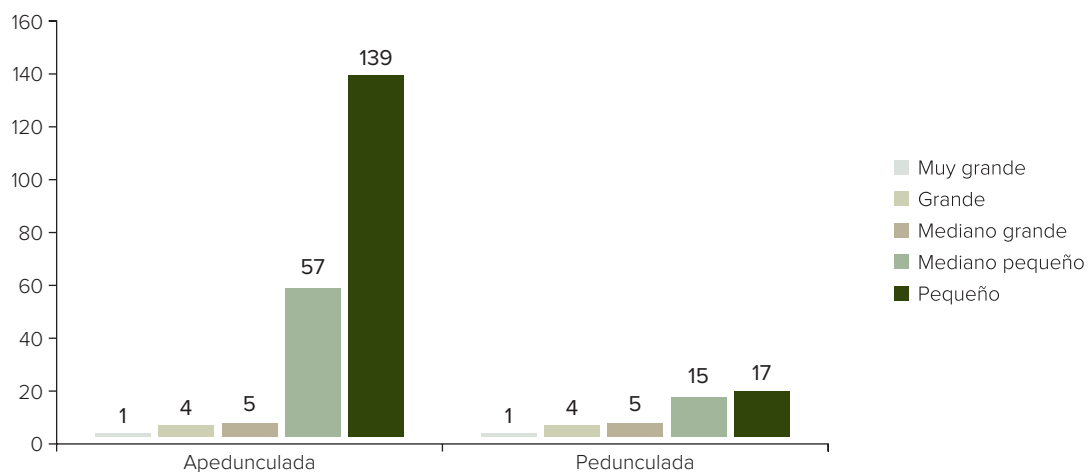
Como se explicó anteriormente, se trata de una colección de características completamente distintas de la de Sánchez-Albornoz. Está compuesta por un total de 276 piezas líticas, todas provenientes de San Antonio Oeste, provincia de Río Negro, y fue donada al Museo de América en 1953 por el señor Manuel Bosch. Los sitios arqueológicos de donde habrían provenído la mayoría de estas piezas son Fuerte Argentino y Saco Viejo. Se trata aparentemente de recolecciones de superficie efectuadas por Manuel Bosch entre 1939 y 1953, período en el que se desempeñó como cónsul honorario de España en San Antonio Oeste (Bosch y Jover, 1954).

El hecho de que esta colección, a diferencia de la anterior, no haya sido creada en un contexto científico, le imprime un sesgo particular que es evidente al observar la clase de artefactos que la componen, que en su mayoría son puntas de proyectil (tabla 4).

Artefacto	Total
Bola	3
Desecho de talla	1
Hacha	2
Mano	1
Perforador	19
Punta de proyectil	250
<b>Total general</b>	<b>276</b>

Cada una de las puntas<sup>6</sup> se clasificó de acuerdo con la presencia/ausencia de pedúnculo y se determinaron las características de limbo, pedúnculo y aletas (Acheró, 1975, 1983). La mayoría de las puntas son apedunculadas (206 de un total de 250 puntas) y de tamaño pequeño (véase gráfico 1). Las materias primas sobre las que están confeccionadas son mayoritariamente sílices de variedad de colores y calcedonia translúcida (véase gráfico 2).

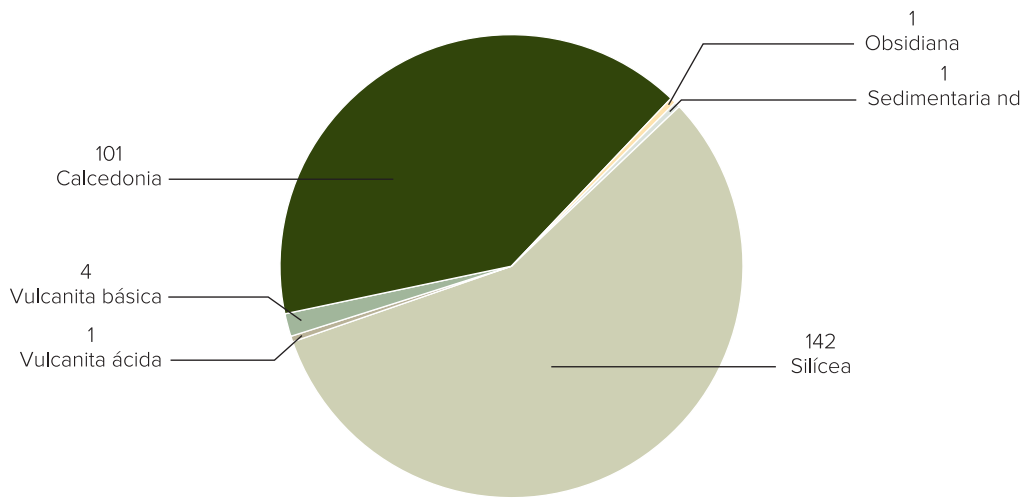
**Gráfico 1. Tamaño de puntas de proyectil apedunculadas y pedunculadas. Colección Bosch**



<sup>6</sup> Dos de las puntas de proyectil no pudieron ser analizadas debido a que no se encontraban junto con el resto de la colección.



**Gráfico 2. Materias primas de puntas de proyectil. Colección Bosch**



Con respecto a la forma geométrica del contorno de las puntas apedunculadas, la mayoría son de forma triangular (largas y medianas) (figura 6). Las bases son principalmente cóncavas (atenuadas o escotadas) (170 de un total 206). Las medidas de estas puntas van de 22 a 41 mm de largo y 10 a 22 mm de ancho máximo (salvo un caso de una punta más grande que mide 60 mm de largo y 27 mm de ancho). Este tipo de punta de proyectil ha sido descrito por Gómez Otero *et al.* (2011) como característico de las ocupaciones tardías de nordpatagonia y habrían sido utilizadas con arco y flecha (Gómez Otero *et al.*, 2011: 113).

Con respecto a las puntas pedunculadas (42 en total), se observa que también predominan las de forma triangular, de tamaño pequeño y mediano/pequeño (gráfico 1), aunque se observa una mayor variabilidad de diseños (figura 7). La mayoría de los pedúnculos son diferenciados, de base cóncava o recta, y de bordes paralelos rectos o cóncavos.

Las puntas líticas que más se diferencian del conjunto en cuanto a su diseño son las de tamaño más grande (figura 8). Esta diferencia responde, seguramente, a que se trata de puntas



**Figura 6.** Puntas apedunculadas de la colección Bosch. Fotografía: Analía Castro.



**Figura 7.** Puntas pedunculadas de la colección Bosch. Fotografía: Analía Castro.

que habrían funcionado como cabezales de puñales o lanzas arrojadas a mano, ya que en su mayoría son piezas pesadas, de sección transversal asimétrica y presentan pedúnculos que superan los 10 mm (Ratto, 2003).

Es interesante la presencia en todo el conjunto de indicadores de reactivación y reciclaje de instrumentos, ya que en la mayoría de las puntas líticas pueden observarse retoques de reactivación, tanto en los ápices como en los filos. Por otra parte, el importante número de perforadores que integran la colección está casi en su totalidad formatizado sobre puntas de proyectil recicladas, ya que casi todos presentan la base escotada original de la punta de proyectil utilizada como forma base (figura 9).



**Figura 8.** Punta lítica de tamaño grande de la colección Bosch. N.º inv. MAM 17748. Fotografía: Analía Castro.



**Figura 9.** Perforador de la colección Bosch. N.º inv. MAM 17767. Fotografía: Analía Castro.



## V. Consideraciones finales

A partir de la revisión y análisis de las colecciones Sánchez-Albornoz y Bosch, depositadas en el Museo de América de Madrid, se observó que la diferencia en cuanto a la manera en que se habían formado ambas colecciones se ve reflejada en las diferencias con respecto a la potencialidad de información que contienen.

La colección Nicolás Sánchez-Albornoz, producto de una investigación realizada hace más de medio siglo por un historiador español con interés especial por la prehistoria patagónica, presenta una gran variedad de artefactos que, además, poseen un respaldo documental con datos de su contexto de hallazgo, publicados y/o manuscritos. Esta particularidad posiciona a esta colección en un punto muy distante y ventajoso, en comparación con las colecciones realizadas por coleccionistas aficionados, especialmente en cuanto a la cantidad de información complementaria disponible y, por tanto, a la potencialidad de realizar nuevos análisis a partir de nuevas preguntas. Por otra parte, como resultado de esta nueva revisión de la colección, se identificó la procedencia de una gran cantidad de piezas que carecían de ese dato en los archivos del museo. En este sentido, consideramos que la presente publicación da a conocer de manera más completa y actualizada las características del material lítico, de interés especial sobre todo para los arqueólogos que desarrollan sus investigaciones en alguna de las áreas específicas de las que provienen estos materiales (especialmente en canal de Beagle, que es de donde proceden la mayoría de las piezas).

En el caso de la colección Bosch, en contraste con la colección Sánchez-Albornoz, se trata de un material que no presenta variedad artefactual, ya que en su mayoría son puntas de proyectil, y que además procede de una única localidad: San Antonio Oeste, Río Negro, Argentina. Esto señala que hubo un claro sesgo en su recolección hacia la recuperación de este tipo de artefacto, dejando de lado, probablemente, otros materiales arqueológicos asociados en el contexto de depositación. Por otro lado, al tratarse de una colección que fue realizada por parte de un aficionado, respondiendo a una curiosidad personal, no presenta ningún tipo de información complementaria de su contexto de hallazgo. Sin embargo, dada la significativa cantidad de materiales y dada también su procedencia delimitada, podría resultar de gran interés para especialistas en tecnología lítica que trabajen en el área. Consideramos que la muestra posee gran potencial informativo, especialmente para temas relacionados, por ejemplo, con diseño y eficacia de puntas de proyectil. Estos temas podrían ser abordados a partir del estudio técnico de las dimensiones morfométricas de los artefactos de esta colección, complementándolo con estudios comparativos sobre conjuntos artefactuales de otros sitios y/o estudios experimentales. Por otra parte, los materiales de la colección Bosch presentan frecuentes indicadores de reactivación y reciclaje de la puntas, por lo que sería de gran interés realizar un análisis que profundice en esos aspectos.

Por último, se espera que este trabajo actúe como un llamado de atención sobre la potencialidad de realizar estudios sobre materiales líticos ya recuperados y que se encuentran descritos someramente en museos sin haber sido analizados en detalle o bien que fueron estudiados pero bajo premisas teórico/metodológicas diferentes a las actuales.

## Agradecimientos

A todo el personal del Museo de América, en donde me sentí cálidamente recibida y acompañada, especialmente a María Concepción García Sáiz, Ana Verde Casanova, Leticia Martínez, Beatriz Robledo Sanz, María del Camino Barahona Fernández y Ana Castaño. Al CONICET, por



financiar parcialmente mi estadía en Madrid durante mi beca post doctoral. A mi directora Cecilia Pérez de Micou, quien me alentó a aventurarme al «Viejo Mundo». Un agradecimiento especial al profesor Nicolás Sánchez-Albornoz por su generosidad y por haberme dado la posibilidad de tener el lujo de conversar con él y conocerlo personalmente.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ, M. (2011): «Puntas de arma del extremo sur de Patagonia: algunas consideraciones sobre diseño y contexto de uso». En J. G. MARTÍNEZ y D. L. BOZZUTO (comp.), *Armas prehispanicas: múltiples enfoques para su estudio en Sudamérica*. Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Feliz de Azara, pp. 15-35.
- ASCHERO, C. A. (1975): *Ensayo para una clasificación morfológica de artefactos líticos. Informe al CONICET*. Ms.
- (1983): *Ensayo para una clasificación morfológica de artefactos líticos*. Apéndices A y B. Ms.
- ASCHERO, C.; BELLELLI, C.; FERNÁNDEZ LANNOT, C.; FISHER, A.; FONTANELLA, M. V.; GÓMEZ OTERO, J., y PÉREZ DE MICOU, C. (2006): «Un análisis tipológico y técnico-morfológico de siete sitios del Complejo Patagónico (Ms.)». En C. PÉREZ DE MICOU (ed.), *El modo de hacer las cosas. Artefactos y ecofactos en Arqueología*, pp. 21-34.
- BELLELLI, C. (1991): «Los desechos de talla en la interpretación arqueológica. Un sitio de superficie en el Valle de Piedra Parada (Chubut)», *Sbincal*, 3: 79-93.
- BELLELLI, C.; GURÁIEB, A. G., y GARCÍA, J. A. (1985): «Propuesta para el análisis y procesamiento por computadora de desechos de talla lítica (DELCO-Desechos líticos computarizados)», *Arqueología Contemporánea*, vol. II: 36-53.
- BOSCH Y JOVER, M. (1954): «Don Manuel Bosch, de Taradell, y su colección de Prehistoria Americana», *Ausa*, vol. 1, núm. 8: 364-368.
- CASTRO ESNAL, A. (2011): «Un español en la Patagonia: el Profesor Nicolás Sánchez-Albornoz», *Relaciones*, XXXVI: 369-370.
- (2014): *Camino y Piedra. Rutas Indígenas y Arqueología en la Provincia de Chubut*. Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Feliz de Azara.
- GÓMEZ OTERO, J.; BANEGAS, A.; GOYE, S., y FRANCO, N. (2011): «Variabilidad morfológica de puntas de proyectil en la costa centro-septentrional de Patagonia argentina: primeros estudios y primeras preguntas». En *Las fuentes en la construcción de una Historia Patagónica. VIII Congreso de Historia Social y Política de la Patagonia argentina y chilena*. Secretaría de Cultura de Chubut. Rawson, pp. 110-118.
- HOCSMAN, S. (2006): *Producción Lítica, Variabilidad y Cambio en Antofagasta de la Sierra ca. 5500-1500 AP*. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Naturales. Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata. Ms.
- MENGHIN, O. F. A., y GRADIN, C. J. (1972): «La Piedra Calada de las Plumas (Provincia del Chubut, Rep. Arg.)». *Acta Praehistórica XI*.
- MORENO MARTÍN, M. (s/d): *El material lítico de la Patagonia en el Museo de América*. Memoria de Licenciatura. Universidad Autónoma de Madrid. Ms.
- MORÓN AYALA, J. L. (1993): «Colección Sánchez Albornoz». *Anales del Museo de América*, 1: 113-120.
- PÉREZ DE MICOU, C. (1998): «Las colecciones arqueológicas y la investigación», *Rev. Do Museu de Arqueología e Etnología, San Pablo*, 8: 223-233.

- RATTO, N. (2003): *Estrategias de caza y propiedades del registro arqueológico en la Puna de Chaschuil (Departamento Tinogasta, Catamarca)*. Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, N. (1958a): «Pictografías del Hoyo de Epuyén (Chubut, Argentina)», *Acta Praehistorica*, 1: 121-125.
- (1958b): «Pictografías del valle de El Bolsón (Río Negro) y Lago Puelo (Chubut, Argentina)». *Acta Praehistorica*, 2: 146-175.
  - (1958c): *Una penetración neolítica en Tierra del Fuego*. Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca.
  - (1959): «Pictografías de la Península de San Pedro (Nahuel Huapi)». *Runa*, 9: 99-105.
  - (1967): «Hachas y placas en San Antonio Este (Río Negro)». *Runa*, 10: 455-464.
  - (2011): «Nota histórica sobre la excavación del Abrigo de Chacra Briones». *Relaciones*, XXXVI: 371-377.
  - (2012): *Cárceles y exilios*. Barcelona: Ed. Anagrama.

# Procesos naturales y culturales que inciden en la conservación del patrimonio arqueológico de Aconquija (Departamento de Andalgalá, Catamarca). Propuesta de plan de gestión cultural

Natural and cultural processes on the preservation of the Aconquija archaeological heritage (Dpto. Andalgalá, Catamarca, Argentina).  
Proposal for a cultural management plan

**María Soledad Gianfrancisco**

CONICET-IDACOR (Argentina)

**Resumen:** El patrimonio arqueológico constituye una parte importante de la herencia cultural de la sociedad. Sin embargo, su valoración y protección presenta serios problemas que terminan por justificar una función reguladora del Estado en su protección. En este sentido, en el Distrito de Aconquija (Departamento Andalgalá, provincia de Catamarca, Argentina) las políticas tradicionales de recuperación y conservación del patrimonio muestran severas limitaciones. En virtud de ello, y dado que la destrucción del patrimonio arqueológico en esta localidad se ha tornado un problema ineludible para la investigación arqueológica, nos propusimos analizar los factores culturales y no culturales que están interviniendo en este proceso y presentar un modelo de gestión que involucre a las instituciones y actores sociales implicados directa e indirectamente, y acciones dirigidas a conservarlos y darlos a conocer.

**Palabras clave:** Patrimonio Arqueológico, Gestión Cultural, Alamito.

**Abstract:** Archaeological heritage represents a fundamental element in the cultural legacy of any society. Its recognisance and protection, however, pose serious problems which eventually justify state regulation. Accordingly, serious limitations were detected in the traditional policies for the recovery and preservation of the heritage from Aconquija District (Andalgalá Department, Catamarca Province). Considering the actual extended damage to the archaeological heritage in this locality, an analysis of both cultural and non-cultural processes participating is unavoidable. Furthermore, such analysis may set the basis for a design of cultural management incorporating the official institutions and social actors directly and indirectly involved, as well as the actions aimed to its preservation and dissemination.

**Keywords:** Archaeological Heritage, Cultural Management, Alamito.



## Introducción

El patrimonio arqueológico es parte del patrimonio cultural de una sociedad que se desarrolla dentro de un entorno natural (Ratto, 2002). Por lo tanto, la relación cultura-ambiente es insoluble, conllevando a la integración del patrimonio natural y cultural, donde los sistemas ecológicos se consideran como ecosistemas socioculturales (Hurtado M., 1988, citado en Ratto, 2002). Al abarcar el concepto de patrimonio tanto el entorno natural como cultural, incluye los paisajes, los sitios históricos, los emplazamientos y entornos construidos, así como la biodiversidad y los grupos de objetos diversos (Ratto, 2002).

Los bienes culturales intangibles, como las costumbres, las fiestas, la música, la tradición culinaria, las artes representativas y tantas otras manifestaciones forman también parte del patrimonio cultural.

Ahora bien, para determinar qué debe ser preservado no existen reglas únicas ni universales que establezcan criterios sobre el valor o significado de un bien cultural. De hecho, una de las mayores dificultades para establecer una política de protección de bienes patrimoniales es la definición del límite entre un bien público y un bien privado. Con respecto a ello, la legislación Argentina actual instituye limitaciones al derecho de propiedad, uso y/o goce de los propietarios privados de dichos bienes. En este sentido, la Ley 25743 de Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico establece en su artículo 9: «Los bienes arqueológicos y paleontológicos son del dominio público del Estado nacional, provincial o municipal, según el ámbito territorial en que se encuentren...», y en su artículo 11, establece que: «Los dueños de los predios en que se encuentren yacimientos arqueológicos o paleontológicos, así como toda persona que los ubicare, deberá denunciarlos ante el organismo competente a los efectos de su inscripción en el registro correspondiente», explicitando a través de su artículo 15 que: «Los vestigios arqueológicos y restos paleontológicos inmuebles registrados que se encuentren dentro de predios de propiedad particular quedan sujetos a la vigilancia permanente del organismo competente quien podrá inspeccionarlos siempre que lo juzgue conveniente, no pudiendo los propietarios o responsables crear obstáculos a la simple inspección».

Sin embargo, tal como veremos más adelante, en la provincia de Catamarca muchas de estas reglas no se cumplen, dado que no se denuncian los hallazgos y, en algunos casos, se prohíbe a los arqueólogos trabajar en tierras privadas, más allá de que cuenten con los permisos requeridos por las autoridades de aplicación de la ley.

Por otro lado, la conservación del patrimonio arqueológico del área no está asegurada. La evidencia apunta a una elevada tasa de pérdida del mismo, debido a que las actuales políticas de protección son poco efectivas y la institucionalidad vigente poco eficiente para proteger y ampliar el patrimonio cultural de la provincia. Los principales problemas identificados están vinculados a:

1. La carencia de una política cultural que gestione y proteja dicho patrimonio de forma efectiva.
2. La existencia de presiones sobre los recursos culturales-arqueológicos derivados fundamentalmente del desarrollo de emprendimientos de explotación económica y crecimiento urbano, los cuales plantean conflictos entre distintos usos del territorio.
3. La falta de reconocimiento de la dimensión del problema por parte de las autoridades gubernamentales y municipales, vinculado a una escasa valoración de la riqueza patrimonial del territorio de Aconquija.
4. La carencia de catastros y de sistemas de supervisión para medir el estado de conservación, tanto del patrimonio mueble como del inmueble.

El patrimonio cultural nos remite a nuestro imaginario colectivo y a nuestra identidad, por tanto, es crucial conocer y gestionar los riesgos a los que se ve enfrentado por los fenómenos naturales y antrópicos, asegurando tanto su preservación como las investigaciones de las generaciones presentes y de las futuras.

En este sentido, creemos que resulta esencial la integración de los actores locales (que son parte del territorio) y los arqueólogos para efectuar una adecuada gestión de los recursos arqueológicos, y fortalecer a las instituciones vinculadas de forma directa e indirecta al sector cultural, de manera tal que cuenten con los recursos necesarios para efectuar una adecuada protección, recuperación, conservación, sostenibilidad y divulgación del patrimonio cultural.

En función de ello, analizaremos los factores naturales y antrópicos que afectan a su integridad y conservación y plantaremos una propuesta para el manejo de los recursos arqueológicos del Distrito de Aconquija, en un contexto amplio como lo es el ordenamiento territorial.

Como punto de partida para el desarrollo del plan de manejo propuesto hemos llevado a cabo una evaluación y análisis del yacimiento arqueológico «El Alamito». Dicha experiencia nos ha permitido identificar en gran medida muchos de los factores más relevantes que afectan a la integridad y conservación del patrimonio de Aconquija. A su vez, ha resultado sumamente satisfactoria para la consideración de las estrategias metodológicas a implementar. En función de ello, y para una comprensión cabal de la problemática existente en área, describiremos brevemente las características y particularidades de dicho yacimiento arqueológico.

## Los sitios Alamito

Los sitios Alamito se encuentran ubicados en sector noreste del Campo de Pucará, en el distrito de Aconquija, Departamento de Andalgalá. La planicie del Campo del Pucará, levemente ondulada, desciende suavemente hacia el norte, bordeada a ambos lados por terrazas o «mesadas» bien desarrolladas de noroeste a noreste, cortadas por ríos limitados por barrancas verticales (González Bonorino, 1950). La escasa altitud relativa y la cima aplanada del cordón montañoso de la sierra de Narváez, que lo separa del llano tucumano, permite un fácil acceso desde allí. Constituye una zona de paso entre los valles y bolsones semiáridos occidentales. En este sentido, existen numerosas sendas que comunican el Campo de Pucará con otras zonas, caminos que utiliza actualmente la población local y que posiblemente fueran transitadas en época prehispánicas (Núñez Regueiro, 1998).

El yacimiento arqueológico El Alamito toma su nombre de la pequeña población de El Alamito, situada al norte del Campo del Pucará, ubicada a unos 8 km al noroeste de los sitios arqueológicos (figura 1). Los sitios se distribuyen en tres zonas, situadas en las cotas de 1700, 1800 y 1900 m.s.n.m. al sureste de la población de La Alumbreira; la Ruta Provincial 48 atraviesa por el occidente la zona de los sitios ubicados a 1700 m.s.n.m.

Buena parte del yacimiento arqueológico El Alamito se encuentra emplazado sobre una cubierta sedimentaria terciaria, depositada en discordancia sobre el basamento cristalino peneplanizado al que cubre parcialmente. Gran parte de la cubierta original, producto de la erosión de rocas graníticas y metamórficas, se encuentra tapada por depósitos cuaternarios, o en su defecto, ha sido erosionada. Los depósitos cuaternarios corresponden a limos y arenas fluviales, y limos eólicos retransportados. Geomorfológicamente corresponden a superficies de glaciares de erosión y de acumulación, que constituyen paleoformas cuaternarias. Estas superficies se encuentran disectadas por cárcavas de gran tamaño.

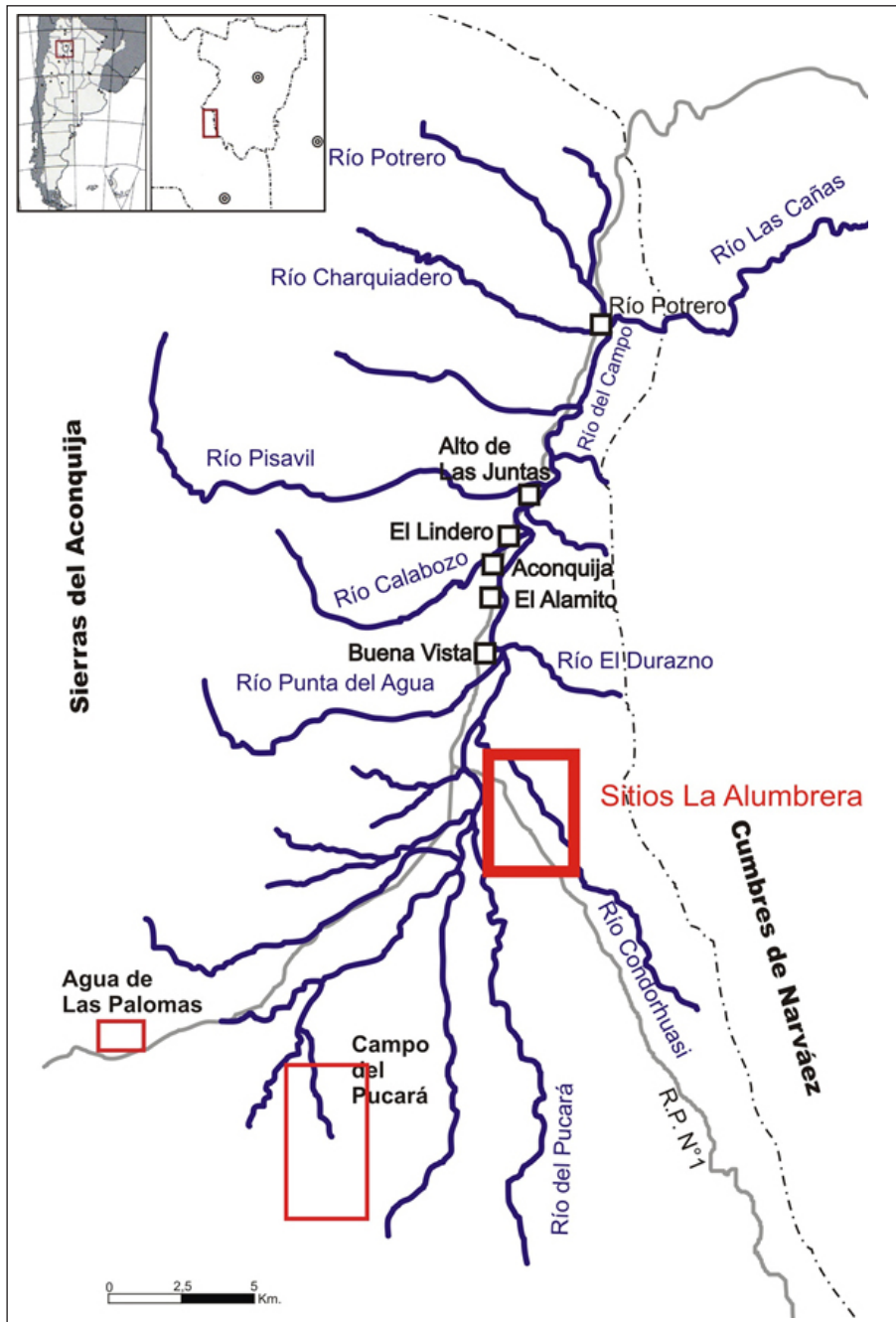


Figura 1. Mapa de ubicación geográfica.

Los sitios arqueológicos se encuentran emplazados en estas superficies de glaciares. Las tres mesadas, conocidas en la literatura científica como meseta de 1700, 1800 y 1900 m.s.n.m. (Tartusi y Núñez Regueiro, 1993; Núñez Regueiro, 1998) se encuentran cortadas por cursos de agua de régimen temporal y sobre sus márgenes se registraron espacios de uso agrícola representados por un sector de andenería y canchones de cultivo en la meseta de 1700 y 1800 m.s.n.m.

Además de ello, y como parte del yacimiento, se identificaron 136 estructuras, 76 en la meseta de 1700 m, 42 en la meseta de 1800 m y 18 estructuras en la meseta de 1900 m. Salvo una situada en 1800 m y otra en 1900 m, correspondientes al período incaico, las restantes corresponden al período Formativo (figura 2).



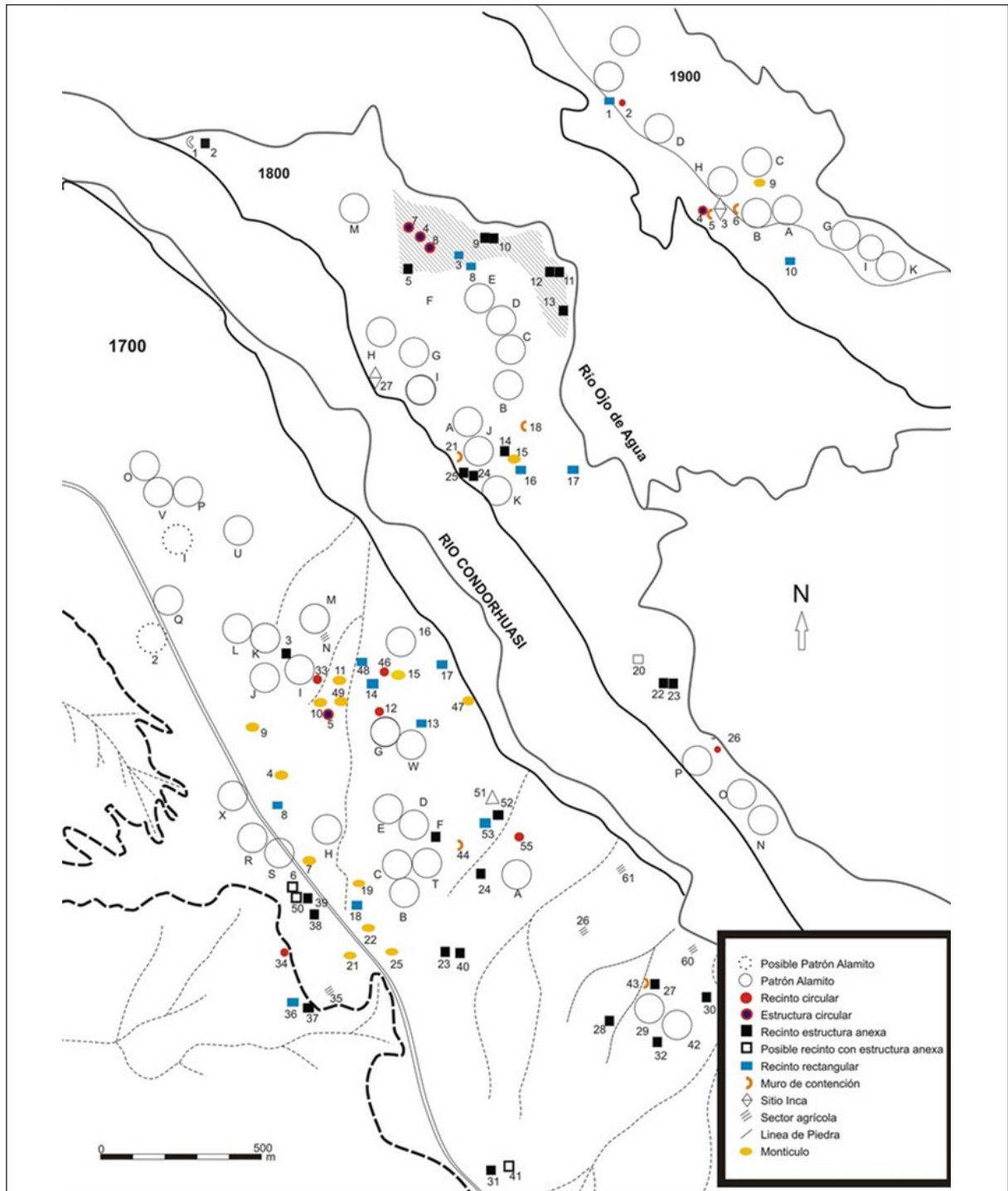


Figura 2. Distribución de sitios en meseta de 1700, 1800 y 1900 m.s.n.m.

Si bien los trabajos de campo se concentraron –mayoritariamente– en los sitios «Patrón Alamito» también se han trabajado parcialmente otras estructuras que forman parte del yacimiento (Gianfrancisco: 2002, 2005, 2007, 2011) y que han aportado información relevante acerca de sus características formales y materialidades que describiremos a continuación.

- *Los montículos* corresponden a acumulaciones de sedimento y material cultural que en algunos casos poseen muros o rocas hundidas en su base.

- *Los recintos circulares* poseen muros dobles de piedra con diámetros que varían desde los 5 a 12 m. Núñez Regueiro llevó a cabo excavaciones parciales en una sola unidad de este tipo, identificando lentes de ceniza de unos 10 a 15 cm de potencia junto a semillas y huesos quemados, carbón y pequeños fragmentos de cerámica. El piso presenta evidencias de haber sido quemado.
- *Las estructuras circulares pequeñas* miden entre 1,4 y 3 m de diámetro y poseen un muro simple de piedras. En apariencia corresponden a estructuras de almacenaje (Núñez Regueiro, 1998).
- *Los recintos rectangulares* son los más numerosos, después de los recintos con estructuras anexas. Se caracterizan por poseer muros dobles definiendo esquinas redondeadas. En general, son de grandes dimensiones, alcanzando desde los 10 a 18 m de ancho (a excepción de dos casos que poseen un ancho de 5 m) y 10 a 25 m de largo. En el 95 % de los casos presentan una orientación norte-sur.
- *Los recintos con estructuras anexas*, solo se localizan en las mesadas de 1700 y 1800 m y se caracterizan por presentar dos unidades constructivas unidas, una de mayores dimensiones (Recinto Mayor) a la que se adosa en uno de sus lados una pequeña estructura. Pueden presentar dos morfologías diferentes: *a)* subrectangular, con ancho de 3,70 a 8,00 m y largo de 4,80 a 18,00 m; y *b)* circular a subcircular, con diámetros que pueden variar de 6,50 a 17 m. La estructura anexa posee entre 1 a 2,80 m de largo. La pequeña estructura anexa adosada que presentan mide 1,80 m de ancho por 2,30 m de largo, aproximadamente. En general, están asociados espacialmente a recintos rectangulares, montículos y a sitios «Patrón Alamito» (Gianfrancisco y Núñez Regueiro, 2009; Gianfrancisco, 2011; Gianfrancisco y Fernández, 2014).
- *Los sitios «Patrón Alamito»*, en general, todos presentan la misma apariencia en superficie, estando constituidos por un patrón radial que forma un verdadero anillo. Su patrón típico fue definido por Núñez Regueiro (1970). Consta de recintos habitacionales ubicados al este del anillo y dos plataformas de paredes de piedra rellenas con tierra, situadas al occidente junto a un montículo de grandes dimensiones (figura 3). Todas estas estructuras se disponen alrededor de un patio central que constituye un espacio de circulación, siendo además el ámbito integrador del sitio. Si bien todos los sitios registrados comparan atributos formales generales, poseen dimensiones variables y presentan diferencias cualitativas y cuantitativas en relación al tipo de estructuras que los integran. Posiblemente, esto esté relacionado con la duración de la ocupación, la cantidad de habitantes o diferencias de orden cronológico (Núñez Regueiro, 1998).

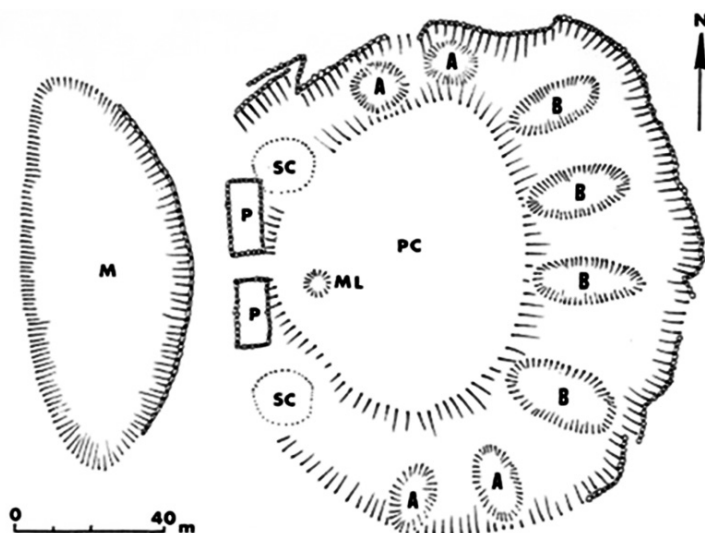


Figura 3. Sitios Patrón Alamito.

## Factores y agentes de afectación

### Factores naturales

#### *Erosión hídrica*

El factor que actúa con más fuerza en la destrucción de los sitios arqueológicos es la erosión hídrica, favorecida por el tipo de suelo de matriz franco arenosa, lo que lo vuelve sumamente erodable y fácilmente removible. Las acciones generadas por las lluvias torrenciales durante la estación de verano actúan sobre la superficie del suelo, modelando el relieve y condicionando el paisaje. Hemos registrado formas de erosión laminar, erosión en surcos en cárcavas. En este sentido, la lluvia juega un importante papel en el deslizamiento de materiales arqueológicos, que se traduce en la alteración de: *a)* la distribución espacial de los mismos, *b)* adición de materiales externos, produciendo, en consecuencia, falsas asociaciones, y *c)* modificaciones que afectan la integridad de los materiales.

El clima local, caracterizado por intensas precipitaciones estivales, origina una importante red de surcos y cárcavas que atraviesan al yacimiento arqueológico, en casi toda su extensión, constituyendo el proceso natural de afectación con mayor y más evidente incidencia.

La erosión laminar se produce por el impacto de la gota de lluvia y produce una serie de microcanales discontinuos que al aumentar la concentración se transforman en un flujo produciendo el lavado del horizonte superficial del suelo, generando el transporte de material arqueológico (figura 4).



Figura 4. Erosión laminar y en surcos.



Si bien este es un tipo incipiente de erosión hídrica, el paso del tiempo solo agrava la situación, ya que aquello que comenzó como un pequeño flujo de agua va generando surcos y provocando incisiones en el suelo que afectan la integridad de los sitios arqueológicos. Al ser la erodabilidad del suelo tan alta, durante las lluvias torrenciales de verano la concentración de agua y el aumento del escurrimiento superficial favorecido por la pendiente generan un colapso y retroceso de las paredes laterales por remoción en masa. Este proceso ha afectado profundamente a las estructuras que forman parte del yacimiento arqueológico de Alamito, ya que muchas de ellas se encuentran cortadas por los surcos y cárcavas que han producido destrucción parcial o total, fragmentación de material cerámico, junto al traslado y acumulación de materiales arqueológicos, generando la pérdida de su contexto original (figuras 5 y 6).



**Figura 5.** Erosión en cárcavas



**Figura 6.** Destrucción del sitio H-1 por procesos de remoción en masa.

Hemos registrado cárcavas de gran tamaño, que alcanzan los 100 m de ancho y hasta 20 m de profundidad con ramificaciones laterales en forma de digitaciones. La gravedad de la erosión aumenta en aquellas zonas donde la vegetación es escasa.

Por otro lado, los procesos ambientales, como el deterioro de la capa de ozono, desertificación, erosión, cambios meteorológicos (El Niño/La Niña) y actividades antrópicas, como la urbanización, la deforestación y el avance de la frontera agrícola, deben ser cuidadosamente monitoreadas para mantener el delicado equilibrio del planeta. Estudios realizados en la provincia de Catamarca demuestran que la situación de degradación en el departamento de Andalgalá exhibe condiciones de Degradación ambiental ALTA, existiendo una ALTA pérdida de biodiversidad, ALTA desertificación, ALTA erosión hídrica, MUY ALTA erosión eólica, ALTO porcentaje de deslizamiento de tierras, ALTO porcentaje de incendios, moderados fenómenos hidrometeorológicos como aludes, crecidas, sequías y ALTO índice de contaminación (Guyot, *et al.*, 2011).

### *Floraturbación*

La floraturbación es causada por la acción de arbustos y raíces que producen disturbios en los depósitos arqueológicos, generando túneles que se llenan de sedimentos más tempranos por la expansión de raíces que luego desaparecen produciendo la mezcla de sedimentos y materiales e, incluso, la fractura de estos últimos.

El sector donde se encuentra emplazado el yacimiento arqueológico «El Alamito», se caracteriza por presentar una vegetación achaparrada. Es frecuente la presencia de arbustos de diferente tamaño de hasta 1,5 m de altura, correspondientes a *Prosopis* arbóreos como *P. Nigra* (algarrobo negro, árbol espinoso de hasta 8 m de altura) y *P. torquata* (tintitaco-Quenti, arbusto espinoso de ramas arqueadas, de hasta 2 m de altura, formando matas densas de varios metros de diámetro) (Carrizo y Grau, 2014) sus raíces alcanzan hasta 1,20 m de profundidad y poseen un diámetro variable de 15 a 3 mm. También hemos identificado gramíneas de los géneros *Cortaderia speciosa* (cortadera, matas perennes de hasta 3 m de altura) y *Stipa*.

En los diversos trabajos de campo efectuados, hemos detectado, siempre en un porcentaje reducido, la existencia de improntas de raíces en fragmentos cerámicos y en restos óseos. Por otro lado, en dos ocasiones hemos registrado la fractura de material cerámico. En función de las del registro arqueológico creemos que la mayor afectación está relacionada con el desplazamiento de los materiales en sentido horizontal.

### *Faunaturbación*

En Campo de Pucará la perturbación causada por la acción de los roedores en los depósitos arqueológicos es uno de los factores que más afecta al registro arqueológico.

Las especies identificadas para los sitios que venimos trabajando corresponden al Orden *Rodentia*, Suborden *Hystricomorpha*, familia *Ctenomyidae* (tuco-tucos y ocultos), familia *Caviidae* (cuises y cavies). Otro suborden registrado es *Myomorpha*, familia *Cricetidae* (ratones y ratas verdaderas) y Familia *Muridae*.

La especie *Ctenomys sp.* es subterránea y suelen producir cuevas en el suelo de hasta 1 m de longitud. Viven dentro de sus madrigueras, saliendo al exterior por breves períodos



para cortar vegetales y llevarlos a la cueva, donde se alimentan. De esta manera los hábitos fosoriales de estos roedores constituyen un factor importante en el grado de perturbación de los sitios estudiados, provocando la mezcla de materiales (vertical y horizontal) de distintas ocupaciones, desplazamiento y fragmentación de los mismos provocando alteraciones en la distribución espacial original de los materiales. Esto se produce ya que el cavado de galerías y/o la construcción de madrigueras genera la introducción de materiales que no pertenecen al depósito y/o sustrayendo sedimentos y materiales.

La especie *Caviidae sp.* (cuises y cavies) generalmente construyen su madriguera en la superficie (no construyen túneles sino que habitan debajo de las rocas o en cuevas muy superficiales, a pocos centímetros de profundidad), además de tener antecedentes de hábitos más domésticos que los anteriores. Estos hábitos diferenciales nos llevan a plantear distintas causas para la presencia de restos de estos ejemplares en los diferentes niveles de excavación, encontrando a la primera especie más relacionada a una introducción post-depositacional, y a la segunda, con los antiguos niveles superficiales.

Entre las perturbaciones que producen se encuentra el raspado, con uñas y dientes, en especial sobre el material óseo donde esta acción es más visible. En nuestro caso de estudio hemos podido comprobar en todos los sitios trabajados la presencia de roedores. Los restos óseos fueron recuperados tanto en la sección identificada como nivel de ocupación, y en los niveles de relleno natural (a partir de la porción media del perfil). Anatómicamente corresponden en su gran mayoría a hemimandíbula, cráneo, costillas; en menor medida a fragmentos de húmero y peroné, hemipelvis y bulla timpánica.

### *Concreciones calcáreas*

Las fluctuaciones de la capa freática son las responsables de la formación de concreciones calcáreas, fenómeno denominado petrocalcificación, típico de regiones de bajas precipitaciones y gran evaporación.

En nuestro caso particular, el principal efecto de los depósitos de materiales calcáreos ha sido la petrificación de los sedimentos y el consecuente entrapamiento. Por otro lado, en numerosas ocasiones hemos registrado fragmentos óseos y cerámicos con una película calcárea producida por este fenómeno.

## **Factores antrópicos**

### *La producción agropecuaria*

La expansión agrícola en Argentina ha incrementado la presión del uso de la tierra sobre los recursos naturales, degradando la calidad de los mismos y afectando negativamente al patrimonio arqueológico, ya que genera un impacto total con alteraciones que son regulares durante su permanencia.

El Distrito de Aconquija no es ajeno a esta situación. Situado al noreste del Campo de Pucará, en él se desarrolla una agricultura de secano y bajo riego, siendo las principales producciones la papa semilla y el zapallo. Estos cultivos se encuentran favorecidos por el clima húmedo y el importante aporte pluvial que poseen. El cultivo en secano abarca más de 1000 hectáreas y el cultivo bajo riego abarca unas 600 hectáreas, aproximadamente. Para prevenir la acumulación de patógenos en el suelo, los agricultores evitan cultivar papas en la misma tierra



todos los años y rotan los cultivos en ciclos de tres o más años, alternando, por ejemplo, con maíz y poroto.

Del mismo modo, en la zona de Aguas de Las Palomas, situada al suroeste de Campo de Pucará, se ha identificado que sobre una topografía ondulada con algunas áreas planas a ligeramente inclinadas se está desarrollando profusamente el cultivo de la papa semilla (Guyot *et al.*, 2011).

Es importante también la producción de hortalizas de hoja y la producción de poroto, cuyo destino es principalmente a la provincia de Tucumán, tanto al Mercado de Concentración Frutihortícola (MERCOFRUT) como a las ferias municipales de esa provincia. Es menos frecuente la comercialización hacia verdulerías de la ciudad de Andalgalá. En ambos casos, se comercializa sin valor agregado y a través de intermediarios con venta en finca.

En el municipio de Aconquija se siembra cerca del 8 % de la producción de papa a nivel nacional. Los productores son propietarios de las tierras y están domiciliados en Aconquija, no obstante, en su mayoría, son oriundos de ciudades ubicadas en el sur de la provincia de Tucumán.

Este mercado en crecimiento está lejos de disminuir su producción y, en consecuencia, el uso del suelo para agricultura sigue creciendo. Desde hace más una década se comenzó a cultivar papa y zapallo en tierras donde se encuentran emplazados los sitios Alamito. Debido a que los sitios arqueológicos se hallan dispuestos sobre niveles de glacis con un relieve ondulado, las actividades agrícolas requieren la nivelación del terreno, con la remoción de la capa superficial de suelo hasta unos 50 a 60 cm de profundidad (según nos informan los agricultores de la zona), generando, en algunos casos, alteraciones de los depósitos arqueológicos a nivel contextual.

Esto ha llevado a la pérdida del yacimiento en un 40 % en la meseta de 1700 m que incluye, aproximadamente, a veinte sitios arqueológicos, de los cuales 11 corresponden a sitios «Patrón Alamito», 3 montículos, 1 recinto circular, 1 recinto rectangular y 1 recinto con estructura anexa (figura 7). En el caso de algunos sitios de «Patrón Alamito» el impacto que sufrieron fue indirecto, ya que la acción de desbroce y nivelación del terreno se realizó en su entorno debido a que el muro de contención que rodea a cada anillo no permite que las máquinas puedan extraerlas y avanzar sobre el terreno.

Esta destrucción es muy significativa. Generó un fuerte impacto sobre los sitios arqueológicos, afectando una parte muy importante del yacimiento, sobre todo en lo que respecta a estructuras arqueológicas que hasta el momento no se han trabajado, como son los recintos rectangulares, circulares y montículos<sup>1</sup>.

La alteración producida por la explotación agrícola en los diferentes sectores donde se encontraban emplazados los sitios arqueológicos corresponden a espacios arados/cultivados, caminos de acceso, depósitos y viviendas de capataces, etc. De todas estas alteraciones producidas en el yacimiento, los espacios más comprometidos corresponden a los sectores arados y/o cultivados, debido a que afectan a grandes extensiones de suelo y es donde se concentran las acciones más destructivas sobre el registro arqueológico ya que, además del arado (usado

<sup>1</sup> Hasta la actualidad las investigaciones se concentraron solo en los sitios «Patrón Alamito» y en los recintos con estructuras anexas.

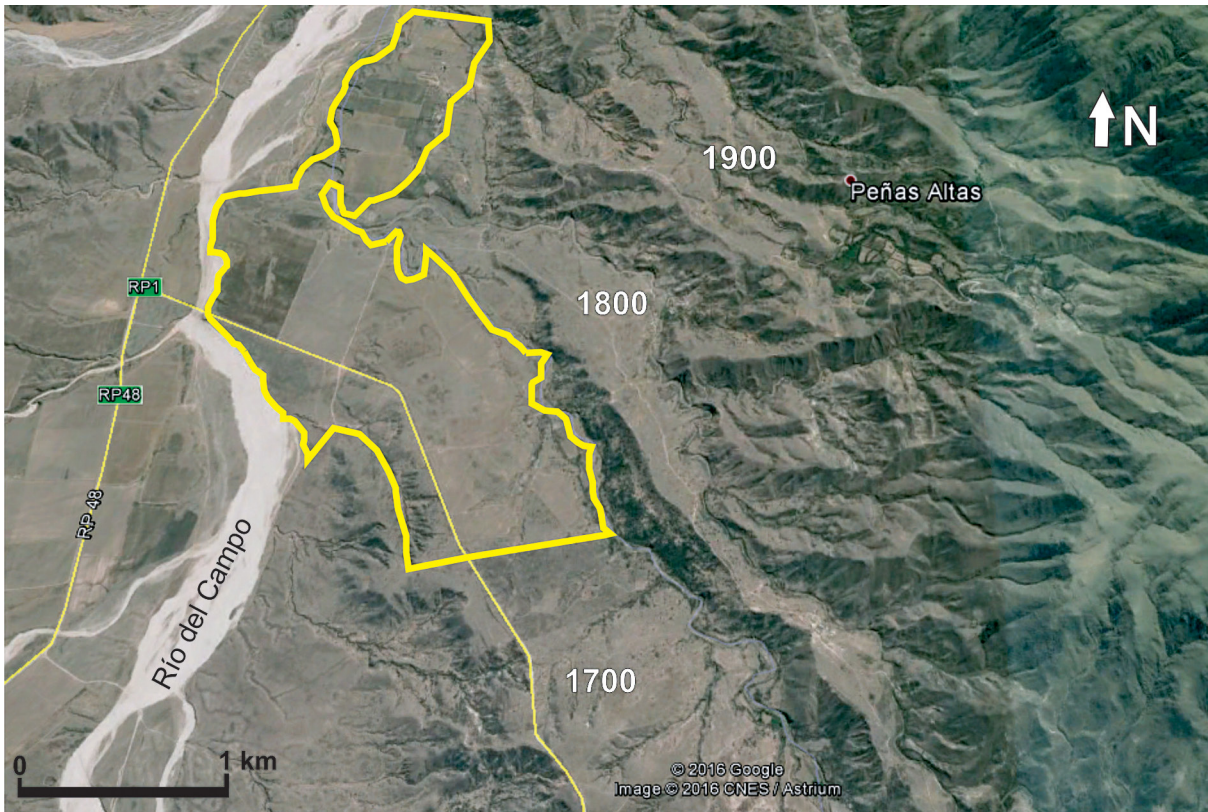


Figura 7. Sector del yacimiento arqueológico El Alamito afectado por actividades agrícolas.

en diferentes direcciones y profundidades), también se deben considerar los efectos que producen el desmonte, el tránsito de vehículos (tractores, palas mecánicas, camiones, camionetas) y el uso de agroquímicos (Míguez, 2012).

Una vez producido el desmonte, el grado de impacto es muy elevado, ya que el suelo sufre graves procesos de degradación durante la época de fuertes lluvias (principalmente verano), debido a que se encuentra desprotegido porque estas plantas son de escaso porte y altura, sumado a que se desarrollan en superficies de glaciares con pendientes que favorecen la formación de surcos y cárcavas.

Tal como expone Míguez (2007), la repetición de estas actividades a lo largo del tiempo provocarían el progresivo deterioro de los sitios, generando la gradual desaparición de los mismos, ya que se hallan involucrados en un ciclo destructivo que se repite periódicamente y que consta fundamentalmente de dos pasos: 1) la remoción y fragmentación de los sedimentos y materiales arqueológicos, y 2) la eliminación por erosión hídrica de sucesivas capas de tierra aradas/cultivadas, agravada la pendiente.

La caracterización del proceso productivo del sistema papa y el conjunto de factores de alteración e intervención antrópica que se conjugan en los frágiles y valiosos ecosistemas donde se lleva a cabo, producen impactos negativos en dichos ecosistemas y en diferentes recursos naturales que forman parte de los mismos. Esta situación de degradación ambiental sigue siendo ALTA, existiendo una ALTA pérdida de biodiversidad, ALTA desertificación, ALTA erosión hídrica, MUY ALTA erosión eólica, ALTO porcentaje de deslizamiento de tierras, ALTO

porcentaje de incendios, moderados fenómenos hidrometeorológicos, como aludes, crecidas, sequías (Guyot *et al.*, 2011).

En las cuencas intermontanas y llanuras pedemontanas, las malas prácticas agrícolas desarrolladas por productores locales (Fernández, 2005) son riesgos asociados a la producción de papa semilla a partir de prácticas inadecuadas del cultivo en las fases previas a la siembra, durante el desarrollo del cultivo y en la fase postcosecha; observándose que se está llegando a límites alarmantes (Rangel, 2001, citado en Gouyot *et al.*, 2011)<sup>2</sup>.

Todos estos factores producen un gran impacto sobre los recursos arqueológicos, poniendo en riesgo su integridad y conservación. Actualmente, resulta imposible poder trabajar en la mesta de 1700 m, constituyendo el sector del yacimiento arqueológico más afectado por las prácticas agrícolas dado que el tipo jurídico de productor predominante es persona física. Si bien, el régimen de tenencia predominante posee límites definidos, corresponde a productores propietarios o tierras en sucesión aún no resuelta, lo que acarrea más problemas para el acceso a las tierras.

### *Huaqueo*

El huaqueo constituye una actividad ilegal y altamente destructiva. Este tipo de excavaciones clandestinas tienen larga data en el distrito de Aconquija, produciendo una importante extracción de bienes culturales y la destrucción de los sitios arqueológicos.

La acción de buscadores de vasijas ha sido un proceso que durante muchos años ha perturbado el contexto arqueológico en muchas regiones y, a menos que estas acciones disminuyan, la mayoría de los sitios posibles de ser investigados habrán sido ya modificados por la recolección y la acción de buscadores de vasijas (Schiffer, 1976).

En general, el saqueo se produce en las estructuras donde es visible la existencia de muros de piedras y en los montículos de los sitios «Patrón Alamito». Estos presentan en muchos casos pozos parciales que pueden hallarse en el centro o en uno de sus ángulos.

Mediante esta modalidad no se extraen todos los materiales contenidos, pero se destruye la posibilidad de obtener información contextual completa para el análisis del sitio.

La población local interviene activamente en la extracción. Es frecuente encontrar en sus viviendas piezas arqueológicas que forman parte del mobiliario y utensilios, como morteros de piedra en los patios y manos de morteros que se usan en actividades culinarias.

Con respecto a los procesos específicos de circulación de piezas en esta localidad, los pobladores de la zona nos han relatado que estas piezas son vendidas por poco dinero a turistas ocasionales. En otros casos, se producen extracciones o ventas de piezas a mayor escala que pasan a formar parte de colecciones privadas o ingresan en el mercado negro internacional. Se cuenta con registros de estos circuitos a nivel de coleccionistas locales que como ya se ha señalado para otros lugares, es una actividad avalada, a veces de forma ingenua, por per-

<sup>2</sup> De acuerdo a lo expuesto por Guyot *et al.* (2011) en algunos sectores del valle, como Agua de Las Palomas, se ha comenzado a realizar pruebas piloto con el Proyecto Específico (INTA) «Desarrollo de tecnologías para la optimización del riego» con el objetivo de desarrollar y validar conocimientos y tecnologías apropiadas a los diferentes sistemas productivos y ecorregiones para la gestión del riego a nivel de fincas y cultivos, aún no se han implementado en el valle.



sonas o instituciones que pretenden con ello preservar nuestro patrimonio (Manasse, 2002). Los discursos de los coleccionistas o personas implicadas justifican su forma de actuar alegando la protección de las piezas que de otra forma se destruirían.

### *Pérdida de identidad indígena*

Las personas que integran la comunidad de Aconquija no tienen una posición definida respecto a su identidad con su pasado indígena. Su inclusión en el colectivo de identificación étnica es muy relativa tomando distintos matices, ya sea temporal, espacial o racial (Gianfrancisco, 2010). Esta situación nos llamó poderosamente la atención, sobre todo en un contexto de emergencia de comunidades indígenas que buscan ser reconocidas y respetadas reclamando sus derechos sobre su territorio.

Para tratar de comprender esta situación nos remitiremos brevemente al marco histórico y sociocultural del área, para contextualizar los relatos sobre el pasado que tienen los habitantes de Aconquija y tratar de entender la forma de vida de la actual área rural y semiurbana en la que ellos y la generación de sus padres, abuelos y bisabuelos se criaron.

La información científica producida hasta el momento da cuenta de una temprana ocupación del área por parte de los grupos Condorhuasi-Alamito durante el 0 al 550 d. C. Posteriormente, en el año 1470 la región paso a integrar el Collasuyo al ser conquistadas por los incas, testimonio de esa época es la fortaleza del Pucará de Aconquija. En el siglo XVI la población indígena estaba formada por los indios aconquijas al noroeste y por los mallengues al sur y suroeste. En un contexto de entregas de encomiendas y tras la llegada de los jesuitas, los indios aconquijas y mallengues se pliegan inmediatamente a la revuelta cuando se produce el Gran Alzamiento Calchaquí en 1630, siendo derrotados en dos oportunidades. Posteriormente se los desterró, trasladándolos a los llanos tucumanos y Aconquija queda despoblada. Con el tiempo algunas familias vuelven a poblar su antigua tierra, se entregan nuevas encomiendas y el pueblo de indios se transforma en estancias de españoles (Guzmán, 1985). Para finales del siglo XIX los núcleos de poblaciones nativas y mestizas de Aconquija se agrupan por familias en los puestos de hacienda de lechar. Sin embargo, hubo un grupo poblacional relativamente disperso, descendiente de los indios aconquijas y mallengues, que han ocupado y ocupan actualmente con pequeños y medianos latifundios, la región sur del actual distrito. Durante la gran expansión de la frontera agropecuaria se sucedieron innumerables conflictos con empresas y propietarios individuales, muchos de ellos con títulos de dudosa legitimidad, que intentan por todos los medios incorporar esas tierras «libres» de ocupantes a las nuevas actividades productivas, lo que no posibilitó un desarrollo viable y sustentable para la población rural entre la que podríamos encontrar a los descendientes de los pueblos indígenas. Desposeídos de sus tierras ancestrales y vencidos militarmente, los pueblos originarios fueron incorporados en masa al Estado argentino como pueblos sometidos y ocupantes precarios en sus propios territorios. Fueron obligados a adoptar una religión y un estilo de vida ajenos. Arrinconados en zonas geopolíticas desfavorables, fueron convertidos en productores de subsistencia y/o proletarios rurales contingentes a las fluctuaciones del mercado capitalista (Trinchero, 1992).

Creemos que estos últimos hechos y los efectos que generaron en la población nativa constituyeron el marco de las condiciones más inmediatas del presente desde el cual los pobladores de Aconquija conciben su historia.

En función de ello, y tratando de conocer en profundidad esta situación, llevamos a cabo dos jornadas de taller con los habitantes del municipio de Aconquija. El objetivo fundamental era

indagar acerca de la adscripción identitaria de los mismos<sup>3</sup>, y reconocer con qué elementos de su pasado indígena se identifican/diferencian generando un sentido de pertenencia/exclusión.

Los resultados de esta experiencia nos permitieron advertir que si bien no existe por parte de sus habitantes un proceso de negación o una carencia de información respecto a las ocupaciones prehispánicas en la zona, sí se registra una cierta «desconexión cultural» que plantea inconvenientes al retrotraerse temporalmente e influye directamente en la actual significación del patrimonio arqueológico y construcción identitaria. En este sentido, los pobladores locales nativos no poseen un sentimiento de pertenencia y de devenir como indígenas, aunque algunos dijeron ser «indios ya civilizados», se identifican más como *gente de campo* que con su posible ascendencia indígena.

De manera general, podríamos decir que a pesar de la preexistencia de grupos aborígenes en el área antes de la conformación del estado argentino, la posible filiación «indígena» no es reconocida. En general, la población no ha logrado incorporar la existencia material de un pasado que se encuentra inmediato en el paisaje y, por tanto, no ha sido valorado y resignificado para ser entendido como parte de su patrimonio cultural. Esto mismo genera actitudes hacia el patrimonio cultural que poco tienen que ver con su protección y conservación.

Si bien en su relato mencionan a los «indios» cuando se habla del origen de los pueblos, no los identifican como sus antecesores directos; por el contrario, se identifican como hijos de criollos, representantes de la matriz hispano-indígena. De este modo, adscribiendo a su genealogía española y desestimando la indígena argumentan su derecho a la propiedad de la tierra, de la que muchos fueron expropiados. En este contexto, su pasado más cercano suele ser identificado con el de «la gente de antes» o «gente de campo» como un colectivo de identificación del cual marcaron un sentido de devenir, pero en muchos casos se distanciaron de ese pasado señalando la imposibilidad de continuar con esa forma de vida de antes. Atribuyen esto a las transformaciones económicas y la infraestructura de la región, como a cambios en las predisposiciones de la gente de hoy (Pizarro, 2006), sobre todo en lo que respecta a la gente joven que suele remarcar una superación de las condiciones de la vida pasada.

Sin embargo, hay una parte de la población que se encuentra en sectores más alejados, como el núcleo urbanizado de Alumbera, El Pantanito y El Durazno con una forma de vida eminentemente rural, similar a la «gente de antes» que suelen marcar los grupos más jóvenes. Se trata de la gente «vieja» del pueblo, que siguen viviendo del cultivo de la tierra, la cría de animales y la explotación del bosque.

Como contracara de esta situación y en el marco de la nueva geografía de inclusión impulsada por el gobierno argentino desde 1994, se produjo la emergencia de algunos grupos circunstanciales de personas interesadas en conformar una comunidad indígena, la que llaman Comunidad Diaguita-Aconquija. Dicho grupo, formado por algunos propietarios de tierras e inmigrantes de la provincia de Buenos Aires, expresan su voluntad de preservar la diferencia cultural que los distingue de otros colectivos sociales y se encuentran decididos a fortalecer sus instituciones sociopolíticas para conseguirlo. Sin embargo, no expresan interés por mantener y respetar las pautas de convivencia social; pero sobre todo, lo que más nos genera preocupación y dolor es que los reclamos territoriales se formulan en términos de propiedad de las tierras que, en algunos casos particulares que conocemos, legítimamente poseen pero no expresan ningún interés genuino por la preservación y conservación del patrimonio arqueológico.

<sup>3</sup> Si bien el análisis profundo y la discusión del tema de la construcción de las identidades histórico-culturales en Aconquija forman parte de otro trabajo (Gianfrancisco, 2015), analizaremos brevemente esta situación de adscripción identitaria como un factor más que afecta la integridad del patrimonio arqueológico del distrito de Aconquija.

## La falta de democratización del «conocimiento científico»

El rol del investigador y su compromiso social ha sido discutido por diferentes corrientes como la Arqueología Social de Lumbreras (1974), la Arqueología de la praxis (Gassiot y Palomar, 2000), o la Arqueología Pública (Funari, 2001), que con sus particularidades destacan que la práctica arqueológica no es neutra. En este sentido, resulta vital comprender que nuestra tarea como arqueólogos no puede reducirse a un trabajo de difusión o divulgación, sino que resulta fundamental participar de forma horizontal en ámbitos de trabajo y discusión de alternativas sobre el desarrollo local. Ámbitos donde el patrimonio arqueológico de la zona es uno de los temas a tratar, y se imbrica en una matriz de problemáticas ambientales y sociales mayores y sentidas por los diferentes actores de la localidad.

Creemos que la valoración social del patrimonio como parte del proceso de planificación territorial resulta fundamental. Actualmente existe una desvinculación de las políticas con relación a la gestión del patrimonio arqueológico. Sobre todo, porque los trabajos de investigación académica no se aplican de manera efectiva para llevar a cabo proyectos de manejo o gestión a nivel institucional-gubernamental, junto a la participación de arqueólogos en las políticas de ordenación y la interacción disciplinaria en las instancias de planificación.

En este sentido, debemos reconocer –a modo de *mea culpa*– que la apropiación comunitaria de los conocimientos que se vienen generando desde el ámbito de la arqueología debe ser más abierta y ampliada a la comunidad en general, ya que si bien existe una importante producción de conocimiento, existen escasas estrategias para lograr una puesta en común de estos saberes. En este sentido, creemos que esta escasa comunicación con la población local retuvo el registro arqueológico dado que solo posee una valoración científica. Es por ello que los arqueólogos debemos participar en forma activa en la gestión del patrimonio arqueológico para lograr alcanzar su valoración social de manera tal que los bienes arqueológicos formen parte del dominio público, otorgando a los paisajes actuales su dimensión histórica e incorporar actores locales y grupos de interés de la comunidad permitiendo que se recorra el camino hacia la activación patrimonial.

Lo más significativo de todo ello está en poder posicionar nuestra práctica, integrando nuestro enfoque en abordajes más amplios e interdisciplinarios y aplicando metodologías capaces de ser empleadas como apoyo en la toma de decisiones y colaborando en procesos locales con todos los actores sociales a fin de un manejo integrado de los recursos, apoyando acciones y proyectos promovidos desde la sociedad civil, como formas complementarias para alcanzar los objetivos propuestos.

Creemos que esto tiene una incidencia directa en la falta de un marco de desarrollo y gestión por parte del municipio que contemple su protección y posee más una actitud desinteresada en pos-preservación y el cuidado de los bienes arqueológicos. La acción de los municipios, instituciones y pobladores locales en la preservación, uso y administración del patrimonio arqueológico es ineludible, pero solo puede ser posible en la medida en que conozcan la historia local y valoricen a los objetos como portadores de significado histórico e identitario. En este sentido, la destrucción y el saqueo que viene sufriendo el patrimonio arqueológico de Aconquista se debe justamente al desconocimiento, la falta de interés y la ignorancia sobre el tema.

La integración de los actores, que son parte del territorio y del contexto de la investigación, resulta fundamental en la patrimonialización y gestión de los recursos arqueológicos y en la construcción de un conocimiento que incorpore el saber local en la comprensión del pasado, la historia y los procesos de transformación de una región sumamente dinámica.



En este sentido, y con el objetivo de superar estas falencias estamos llevando a cabo un trabajo conjunto con la comunidad local que involucran la difusión del conocimiento del pasado prehispánico desde una perspectiva que comprenda la valoración del patrimonio arqueológico y su preservación. Estamos trabajando de forma conjunta con la población local, realizando actividades de educación y divulgación a través de diversos talleres temáticos sobre medio ambiente y patrimonio, que han servido para problematizar y discutir acerca de estos temas en la región y definir acciones y campañas concretas.

## La normativa relativa al patrimonio cultural en Catamarca. Legislación y situación actual

En la actualidad contamos con un grupo de herramientas e instrumentos para hacer un uso y gestión del patrimonio. Se trata de herramientas de carácter diverso –legislativas, fiscales y económicas y de gestión– que operan a distintas escalas –internacional, nacional, autonómica y local–.

En relación a ello, la primera ley que se ocupa de la protección del patrimonio cultural es la ley 9080 de «Ruinas y yacimientos arqueológicos y paleontológicos», sancionada en el año 1913. Su principal objetivo fue reivindicar el derecho del Estado sobre los bienes arqueológicos y paleontológicos, incorporándolos al dominio público y separándolos de la propiedad del suelo regida por el derecho común (art. 1). Por primera vez en la historia del derecho argentino, ruinas y yacimientos adquirieron un estatus especial, en razón de un valor científico que debía ser interpretado según el significado de la ciencia para el proceso de restauración nacionalista. De ese modo, el propietario de un fundo en el cual hubiese un yacimiento dejaba de ser el titular de un dominio único, exclusivo e ilimitado sobre el suelo, para constituirse en mero depositario de un bien perteneciente al dominio público de la nación y, al mismo tiempo, custodio de su integridad (Endere y Pogorodny, 1997). A pesar de la importancia de dicha ley, la Nación no ha dictado la norma que contenga los presupuestos mínimos de protección del patrimonio cultural. Si bien se elaboraron numerosos proyectos para reemplazar la ley 9080, ninguno llegó a progresar (Ratto, 2002).

En el año 2003 se sanciona y promulga la ley 25.743 de «Protección del patrimonio Arqueológico y Paleontológico», la misma establece que los bienes arqueológicos y paleontológicos son del dominio público del Estado nacional, provincial o municipal, según el ámbito territorial en que se encuentren, conforme a lo establecido en los artículos 2339 y 2340 inciso 9.º del Código Civil y por el artículo 121 y concordantes de la Constitución Nacional (art. 9). Por otro lado, especifica que el Estado ejerce la tutela del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico, por lo que deberá adoptar las medidas tendentes a su preservación, investigación y a fomentar la divulgación, sancionando las importaciones o exportaciones ilegales (art. 4).

Instituye al Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, como el organismo nacional competente que tendrá a su cargo las facultades previstas en el artículo anterior del Patrimonio Arqueológico, cuyas funciones involucran: *a)* crear y organizar el Registro Nacional de Yacimientos, Colecciones y Objetos Arqueológicos y el Registro Nacional de Yacimientos, Colecciones y Restos Paleontológicos, con la información que se requerirá a las jurisdicciones locales; *b)* crear un Registro Nacional de Infractores y Reincidentes, y *c)* establecer las correspondientes relaciones de coordinación y colaboración con los organismos competentes en la materia, existentes en las provincias.

En los últimos veinte años muchas provincias generaron sus propias normas para la protección de su patrimonio (Endere, 2000), las que expresan su competencia y tutela sobre las ruinas y yacimientos (Ratto, 2002).

En el caso de la provincia de Catamarca se sancionó en el año 1998 la ley 4218 de «Preservación de los Vestigios y/o Restos Arqueológicos y Antropológicos existentes en la Provincia». Es de destacar que el patrimonio cultural e histórico no está contemplado en dicha ley, ya que su resguardo está garantizado por la Ley Provincial 4831 (Ratto, 2002). Por tanto, existen en la provincia dos autoridades, en función de la temática de competencia de cada ley.

Los puntos más importantes de la ley 4218 son: art. 1: declara propiedad exclusiva del Estado Provincial todos los vestigios, restos y/o yacimientos arqueológicos y antropológicos existentes en su territorio; arts. 2 y 3: prohíben la explotación, estudio y documentación de los vestigios, restos y/o yacimientos sin la correspondiente autorización; art. 9: obliga a las personas físicas o jurídicas a dar aviso a la autoridad de aplicación acerca del encuentro o descubrimiento de vestigios, restos y/o yacimientos, y en caso de ocultamiento u omisiones lo sanciona con decomiso y multa (art. 10). Además de ello, fija la obligación de la presentación de un catálogo-inventario por parte de los tenedores de colecciones conformadas antes de la sanción de la ley (art. 11) y en sus arts. 12 y 13 explicita que el Estado tiene la facultad para expropiar los vestigios, restos y/o yacimientos arqueológicos y antropológicos que se encuentran en poder de particulares.

Sin embargo, tal como expone Ratto (2002), la ley provincial no logra superar las falencias, reproduce la ley nacional, al no contemplar la situación de riesgo del patrimonio arqueológico debido al crecimiento y desarrollo de la provincia (rutas, obras de expansión agrícola, minería, entre otros). Además, en el ámbito nacional no existe una norma que regule e incluya el tema arqueológico en la evaluación de los distintos tipos de proyectos de inversión.

A pesar de ello, existen diversas leyes nacionales y resoluciones que adoptan un sistema parcial de estudios en evaluación ambiental que se aplica únicamente al sector que regulan. En el ámbito provincial, algunos gobiernos han desarrollado legislaciones y procedimientos locales que regulan las evaluaciones ambientales. Por su parte, en el ámbito municipal, varios municipios que por delegación provincial ya gozaban de autonomía para el manejo de sus asuntos locales han acogido en sus cartas orgánicas disposiciones sobre evaluaciones ambientales (Ratto, 2002).

En cuanto a las autoridades de aplicación, vinculadas al patrimonio cultural de la Provincia de Catamarca, existen dos entidades: la Dirección de Antropología es competente en cuestiones relativas al Patrimonio Arqueológico y Antropológico y la Dirección de Archivo Histórico es competente en cuestiones de Patrimonio Cultural e Histórico. Estas dos instituciones dependen, a su vez, de la Subsecretaría de Cultura, que a su vez depende del Ministerio de Educación de la Provincia de Catamarca, donde los problemas educativos tienen mayor injerencia que los culturales.

Cabe destacar que la Dirección de Antropología es la autoridad para la aplicación de la ley 4218, pero cuenta con escasos recursos humanos, económicos y logísticos para hacer frente a la problemática actual de la preservación y conservación del patrimonio arqueológico, principalmente debido al amplio espectro de situaciones que lo ponen en riesgo, los que exceden las cuestiones inherentes a la producción científica de conocimiento. Esta situación supera la buena voluntad y constancia de sus directores al no contar con recursos propios y legítimos (cf. Nazar, 2000; Ratto, 2002), y al no poseer un Plan de Gestión del Patrimonio Arqueológico, por lo que pasa a ser una autoridad de aplicación sin poder real.

## La Arqueología en planificación territorial

Actualmente existe un desequilibrio entre la presencia de patrimonio cultural arqueológico y los mecanismos de su tratamiento en el territorio. En parte, creemos que se debe a que la investigación en arqueología presenta un escaso impacto social, sumado a que existe un desconocimiento de la sociedad acerca de la normativa y los procedimientos arqueológicos aplicables. Esto trae como consecuencia que el patrimonio arqueológico sea relegado a los niveles finales de consideración en las políticas territoriales, y a que exista un escaso desarrollo de iniciativas estatales de levantamientos sistemáticos, así como de normalización de la información arqueológica existente.

A nivel nacional no existe una ley de ordenamiento territorial. Desde la realización de la Primera Asamblea del Consejo Federal de Planificación y Ordenamiento Territorial (COFEPLAN), en abril de 2009, quedó conformada la Comisión de Legislación, coordinada por la provincia de Mendoza ya que esta supo ser pionera en esta materia luego de la sanción de la Ley Provincial N.º 8051 de Ordenamiento Territorial y Usos de Suelo. El primer borrador de Anteproyecto de Ley fue elaborado en julio de 2009, con especial énfasis en la institucionalización de la planificación. Después de varias modificaciones fue puesto a disposición del poder ejecutivo nacional y de los ejecutivos provinciales en septiembre de 2010. Actualmente, el anteproyecto se encuentra en proceso de difusión y discusión en base a los aportes de diversos foros enmarcados en el trabajo del COFEPLAN.

A nivel provincial Catamarca cuenta solo con la ley 5311 de «Ordenamiento ambiental y territorial del bosque nativo». La misma tiene como objetivo promover y garantizar la protección ambiental para el enriquecimiento, la restauración, conservación, aprovechamiento y manejo sostenible del bosque nativo de la provincia de Catamarca, así como la valoración de los servicios ambientales que estos brindan a la sociedad.

A pesar de ello, se han producido proyectos de planificación territorial vinculados a la gestión del patrimonio arqueológico de manera incipiente y parcial. Entre ellos se destacan:

- a) A nivel de gestión de gobierno, en el año 1994 se impulsó el Plan Estratégico Consensuado (PEC) que constituye una experiencia provincial público-privada de Planificación y Ejecución con protagonismo y gestión de los distintos sectores de la comunidad. En su formulación participaron casi 4000 personas representativas de todos los sectores y ámbitos de la provincia. El documento tiene seis ejes estratégicos de trabajo y un listado de 122 ideas-proyecto y 33 programas, siendo su objetivo general impulsar el desarrollo económico y social de Catamarca en el contexto nacional y regional como una provincia atractiva para nuevas inversiones, ambientalmente equilibrada y privilegiando la calidad de vida de su gente (Ratto, 2002). Sin embargo, la escasez de recursos destinados a cumplir el mismo ha dado como resultado que el avance en la materia sea más lento de lo deseado.
- b) Trabajos de restauración de sitios arqueológicos para su puesta en valor, con apoyo de organismos nacionales y municipales, como:
  - Shincal de Quimivil (departamento Belén) por Raffino *et al.* (1999) desde la década de 1990, contando también con un centro de apoyo e interpretación (Raffino e Iturriza, 2000).
  - Pueblo Perdido de la Quebrada (departamento Capital) por Kriscautzky (1999 b), también en la década de 1990.



- Fuerte Quemado<sup>19</sup> (límite Catamarca-Tucumán) excavado y restaurado por Kriscautzky (1997) en la década de 1980.
- c) El Proyecto Relevamiento y diagnóstico del patrimonio arqueológico de la Provincia de Catamarca (Ratto, 2000). Este generó información sistematizada e informatizada, creando una base empírica digitalizada del patrimonio arqueológico provincial, tanto a nivel general, como particularizado en 12 casos de estudio:
  - Tinogasta. Proyecto «Paisajes y rutas prehispánicas» a cargo de la doctora Norma Ratto (2006). Se realizó un plan de manejo integral de rutas prehispánicas, históricas y tradicionales que conectaron distintos pisos ecológicos en el valle de Fiambalá (departamento Tinogasta) que sienta las bases para la puesta en valor del patrimonio cultural dentro del programa de turismo en el marco de las políticas sustentables.
  - Provincia de Catamarca. Estudios de impacto ambiental en el marco del proyecto minero de Alumbrera. Directora doctora Norma Ratto. El megaproyecto de inversión de Minera Alumbrera, Ltd., requirió llevar a cabo estudios de evaluación de impacto en múltiples sectores, debido a la gran cantidad de obras de infraestructura necesarias para la explotación minera. El Plan de Gestión diseñado por la investigadora involucró tareas particulares para cada etapa. Estas son: *a*) prefactibilidad; *b*) factibilidad; *c*) proyecto ejecutivo (diseño); *d*) construcción (ejecución), y *e*) operación.
  - Departamento de Belén. Proyecto «Valoración del patrimonio arqueológico y explotación turística en Belén». Directoras doctora Bárbara Balesta y licenciada Nora Zagorodny. Involucró actividades de difusión y conocimiento del patrimonio arqueológico local con la colaboración en la elaboración de normativas locales para su manejo y el desarrollo de estrategias para un turismo sustentable.

Creemos que estos casos de trabajo son sumamente importantes y sientan las bases para un futuro plan de gestión integral; sin embargo, es de vital importancia la articulación entre los distintos órganos de gobierno de manera tal que se pueda abordar toda la problemática de la cadena valorativa de los bienes culturales.

## Propuesta de plan de manejo de recursos arqueológicos

A lo largo de este trabajo hemos tratado de dar cuenta de los principales factores –naturales y antrópicos– que afectan la integridad y conservación del patrimonio arqueológico en el distrito de Aconquija. Sin duda, son los factores antrópicos los mayores responsables de esta situación, dado que están vinculados directamente a la falta de una política de gestión, planes, programas, proyectos e instrumentos de planificación, que aseguren la preservación del patrimonio arqueológico, en un contexto donde la tendencia apunta a la destrucción sistemática del mismo.

El modelo actual de desarrollo ha dejado de lado las dimensiones social y ecológica frente a la económica, desestimando a las culturas locales, los valores patrimoniales y el capital territorial. No se puede seguir concibiendo el desarrollo como un camino lineal basado en conceptos esencialmente económicos. Esta circunstancia solo incrementa las desigualdades sociales y ambientales. Solo es posible conjugar desarrollo económico y preservación del medio ambiente con un nuevo modelo en donde la cultura ocupe un lugar protagónico en las agendas de desarrollo. Para ello resulta fundamental reconocer la riqueza y valor del patrimonio en términos de sostenibilidad y superar las perspectivas conservacionistas y asumir que el patrimonio debe conservar su valor colectivo y a la vez ser capaz de adaptarse a los cambios

funcionales y de uso que los nuevos tiempos y la sociedad demandan, sin perjuicio de su conservación.

Creemos que trabajar desde esta perspectiva puede resultar exitoso para una efectiva protección del patrimonio arqueológico. Identificando zonas de sensibilidades y elaborando una carta arqueológica del área, lo que no servirá de base para la planificación del territorio y uso del espacio en términos económicos y urbanísticos.

En virtud de lo expuesto, nuestro objetivo es proponer un plan de manejo de los recursos arqueológicos para el distrito de Aconquija, y contar con la factibilidad de su incorporación en las etapas de planificación y gestión territorial. Como expresamos anteriormente, resulta fundamental llevar a cabo un trabajo de articulación de las áreas de competencia en lo cultural, natural y productivo, tanto a nivel de las decisiones de gobierno provincial y municipal como de un marco legal regulatorio, ya que ambos niveles de trabajo se retroalimentan, por lo que no será posible la efectiva ejecución de un plan de gestión si no se trabaja en forma conjunta y articulada con dichas áreas.

Si bien nuestro trabajo con la comunidad lleva un tiempo y debe seguir en desarrollo, creemos que resulta necesario también brindar, en esta instancia, un asesoramiento sobre los aspectos vinculados a la gestión de recursos culturales-arqueológicos del distrito Aconquija.

Ahora bien, la consideración de los recursos arqueológicos en la planificación territorial resulta exitosa en tanto y en cuanto se cumpla con la normativa y el adecuado conocimiento de las potencialidades y deberes en el manejo de un territorio en todas sus dimensiones. En este contexto es importante incorporar el concepto de *depósito potencial de investigación*, a través del cual todo el territorio se vuelve de interés arqueológico, dada la eventual presencia de este tipo de depósitos en él.

Las estrategias metodológicas utilizadas corresponden con la actualización del inventario y zonificación arqueológica del distrito de Aconquija, definiendo pautas de actuación y actividades recomendadas, teniendo en cuenta e integrando las propuestas de zonificación ecológica que fueran definidas a nivel regional

En nuestra propuesta de diagnóstico y zonificación arqueológica presentada a las autoridades municipales del distrito de Aconquija tiene como norma fundamental la «Protección y Puesta en Valor de los Recursos Patrimoniales» como uno de los temas prioritarios a desarrollar, considerando como objetivos estratégicos:

- a) La consideración del patrimonio natural y cultural y los sitios arqueológicos como recurso a considerar en el ordenamiento territorial y en las políticas de desarrollo departamental.
- b) El fortalecimiento de las identidades locales a los bienes considerados de valor patrimonial.

Sobre la base de ello, planteamos una serie de recomendaciones de actuación, de manera tal que los recursos arqueológicos pudieran integrarse a las problemáticas territoriales, productivas y turísticas del área.

Estas estrategias se concretaron a través de las siguientes actividades:

1. Realizar un inventario del patrimonio cultural existente, donde además se consideren aquellos bienes patrimoniales que la población considere oportuno preservar.

- Obtención y síntesis de datos bibliográficos y de campo: recolección de datos a través de una revisión y sistematización de la información bibliográfica, así como la realización de trabajos de prospección y relevamiento en campo con el objetivo de actualizar la información y evaluar su estado de conservación.
  - Procesamiento de los datos: realizar inventario de los puntos arqueológicos del área considerando, para cada caso, las siguientes variables: tipo de sitio (sitio superficial, hallazgo aislado, entre otros), características del sitio, estado de conservación, situación geomorfológica y uso actual del suelo, categorías de protección considerada.
  - Realizar una base de datos que será vinculada con el GIS, realizado por Gianfrancisco y Fernández (2014).
2. Zonificación del área en función de la relevancia y sensibilidad arqueológica: sobre la base de la información analizada y considerando la relevancia y sensibilidad arqueológica en cada caso analizado, proponemos efectuar una delimitación de zonas de manejo de los recursos arqueológicos.
- Se establecerán objetivos y estrategias de intervención y uso de cada zona, siguiendo criterios de valoración arqueológica, vulnerabilidad, propuestas de uso vinculadas a los intereses de la comunidad, valoración ecológica, entre otras. Dicha zonificación se complementará con planes especiales de aquellos puntos y localidades arqueológicas que por su complejidad arqueológica y patrimonial requirieran de una profundización en la descripción y en las recomendaciones para su gestión.
  - Elaboración de cartas arqueológicas
3. Incorporar, dentro de los circuitos turísticos existentes, el patrimonio cultural y lugares donde puedan adquirirse o consumirse productos realizados por la población local.
4. Desarrollar una gestión integrada que implique fundamentalmente actividades como coordinación interinstitucional e interdisciplinaria y con los actores locales.
- Para esta actividad resulta fundamental el trabajo conjunto con las instituciones del gobierno local, como actores claves que deben involucrarse en el rescate del patrimonio; y con la población local a fin de comprender el conocimiento, la interpretación y el grado de importancia que posee el patrimonio cultural. Para ello consideramos fundamental el papel que jugamos los arqueólogos en difundir y colectivizar el patrimonio arqueológico para una valoración social del mismo.
  - Identificar de los diferentes actores que operan en la zona, como asociaciones vecinales, gobierno local, departamental y actores del sector privado, con el fin de efectuar un mapeo de actores y otros análisis tendentes a definir afinidades, conflictos, capacidades de acción, que son insumos necesarios para determinar estrategias para el manejo de recursos.
  - Realizar campañas públicas relativas al valor de la conservación del patrimonio cultural, haciendo una equivalencia con la protección del medio ambiente y del patrimonio natural.
  - Desarrollar campañas de información y divulgación (a través de cursos, talleres, jornadas de cine documental), así como la elaboración de proyectos comunitarios sobre educación ambiental-patrimonial y para sistematizar el conocimiento local.



- Establecer programas de educación patrimonial para insertar en ámbitos escolares (formato digital en Cd-Room, cuadernos temáticos, conferencias, audiovisuales, talleres, etc.).
  - Incorporar programas de capacitación para guías de turismo locales.
  - Diseñar estrategias de conservación y puesta en valor de los recursos arqueológicos identificados remarcando la concepción del objeto arqueológico inseparable de su contexto ambiental (paisaje) no como objeto aislado.
5. Fortalecer los mecanismos legales de protección del patrimonio cultural arqueológico, dadas las carencias de la legislación actual.

Estas son solo algunas de las numerosas tareas que podrían desarrollarse e implementarse a muy bajo costo y con mínimas tareas de gestión, constituyendo un pequeño aporte a partir del cual se puede comenzar a enfrentar la integración del patrimonio arqueológico en el ordenamiento territorial de Aconquija. Resta aún una amplia discusión no solo desde la arqueología y la planificación territorial, sino también desde las perspectivas antropológicas y de los habitantes locales, atendiendo a la construcción de territorialidades e identidades locales.

## Conclusiones

Tal como surgió del análisis realizado sobre las causas de deterioro del patrimonio cultural la mayor destrucción de los bienes arqueológicos se produce por factores antrópicos, el peso de la actividad humana como causante del deterioro y destrucción resulta muy evidente en Aconquija.

El problema de la destrucción del patrimonio arqueológico en la localidad se ha tornado ineludible para la investigación arqueológica. En este trabajo hemos analizado los factores culturales y no culturales que están interviniendo en este proceso. Sobre la base de ello, resulta evidente la relevancia e injerencia de las actividades productivas sobre el patrimonio arqueológico, ya que los emprendimientos productivos crean una situación de riesgo sobre el patrimonio cultural prehispánico, agravando además los procesos naturales de erosión. Junto a ello, el desconocimiento de la historia local por parte de los habitantes Aconquija, la adscripción identitaria con la matriz hispano-indígena, más que con su raíz indígena, la ausencia o ineficacia de un programa de desarrollo sustentable a nivel municipal y provincial, la falta de aplicación de la normativa legal existente sobre el patrimonio y la baja participación de los distintos actores sociales (gobiernos, pobladores e incluso arqueólogos) constituyen las causas principales de la inexistencia de un plan de manejo y protección del patrimonio arqueológico del área.

Desde este punto de vista, nos hemos planteado desarrollar un plan de manejo de los recursos arqueológicos que incluyan etapas que se refieran a aspectos vinculados con la investigación arqueológica, la puesta en valor de la localidad y la contribución al manejo de los recursos culturales en función de su uso público y preservación. En este sentido, este planteo pretende ser un punto de partida que involucre el trabajo conjunto con las autoridades políticas, la comunidad educativa y la población en general.

Si bien la instrumentación de este tipo de programas constituye un proceso lento, vinculado en parte a lo reciente de este enfoque y a las dificultades de contar con recursos, es importante el aporte que puede hacer la arqueología en ese proceso.

## Bibliografía

- CARRIZO, J., y GRAU, A. (2014): *Plantas silvestres de los Valles Calchaquíes*. Guía Visual. Universidad Nacional de Tucumán, vol. 7, n.º 42 . Tucumán.
- ENDERE, M. L. (2000): *Arqueología y Legislación en Argentina. Cómo proteger el patrimonio arqueológico*. Serie Monográfica, n.º 1. INCUAPA. Universidad Nacional de Centro. Olavarría.
- ENDERE, M. L., y POGORODNY, I. (1997): «Los Gliptodontes son argentinos. La ley 9080 y la creación del Patrimonio Nacional». *Revista de Divulgación Científica y Tecnológica de la Asociación Ciencia Hoy*, vol. 7, n.º 42. Ciencia y Sociedad.
- FERNÁNDEZ, R. I. (2005): *Aportes al Mapa de riesgo geoambiental de la provincia de Tucumán. República Argentina*. Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo (FCN-IML). Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Instituto de Riesgo Geológico y Sistematización Territorial (IRGYST), Tucumán.
- FUNARI, P. P. A. (2001): «Public archaeology from a Latin American perspective». *Public Archaeology*, 1: 239-243.
- GASSIOT, E., y PALOMAR, B. (2000): «Arqueología de la praxis: Información histórica de la acción social. El caso de la Unión de Cooperativas Agropecuarias de Miraflores, Nicaragua». *Complutum*, 11: 87-99.
- GIANFRANCISCO, M. S. (2002): *Análisis de estructuras posiblemente destinadas a corrales en Campo del Pucará*. Trabajo Final de la Carrera de Arqueología, Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo, UNT. S. M. de Tucumán.
- (2005): *Análisis de un determinado tipo de recintos presentes en Campo del Pucará, desde una perspectiva geoarqueológica*. Cuadernos de Arqueología. Fac. de Humanidades y Cs. Sociales, UNJu. Argentina.
- (2007): «Arquitectura y espacio doméstico en Campo de Pucará (Dpto. Andalgalá, Catamarca)», *XVI Actas del Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, tomo II. Jujuy.
- (2010): «Patrimonio e identidad en Aconquija. (Dpto. Andalgalá, Catamarca)», *La Zaranda de Ideas*, pp. 57-70.
- (2011): *Prácticas Materiales y Espaciales en Campo de Pucará (0 al 550 d. C.)*. Tesis doctoral en Ciencias Naturales. Inédita. Universidad Nacional de La Plata.
- GIANFRANCISCO, M. S., y FERNÁNDEZ D. (2014): «Aplicación de GIS a los modelos de ocupación en Alamito (Campo de Pucará, Catamarca)». *Revista del Museo de Antropología*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba (en referato).
- GIANFRANCISCO, M. S., y NÚÑEZ REGUEIRO, V. A. (2009): «Nuevos espacios. Análisis preliminar de los recintos con estructuras anexas de Campo de Pucará». *Anales del Museo de América*. España.
- GONZÁLEZ BONORINO, F. (1950): *Descripción geológica de la Hoja 13e, Villa Alberdi, Provincia de Tucumán*. Boletín 74. Dirección Nacional de Minería. Buenos Aires.
- GUYOT E.; LUCENA V., y LEMA L. (2011): «Exploración del ciclo del cultivo de papa semilla para producción comercial en Agua de las Palomas (Catamarca)». *Biología en Agronomía*, vol. 1, n.º 1. Fac. de Ciencias Agrarias UNCA. Universidad Nacional de Catamarca. Catamarca.
- GUZMÁN, G. (1985): *Historia Colonial de Catamarca*. Buenos Aires: Editorial Milton.
- HURTADO MENDOZA, L. (1993): Manejo Integrado del Patrimonio Natural y Cultural: un aporte teórico y metodológico. *Manual para la capacitación del personal de áreas protegidas*, vol. 2. National Park Service.
- KRISCAUTZKY, N. (1997): *Arqueología del Fuerte Quemado de Yokavil*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Ms.
- (1999): *Arqueología de Catamarca. Desde su poblamiento hasta la conquista española*. Colección Ciencia y Técnica. Secretaría de Ciencia y Tecnología (UNCA).

- LEY NACIONAL 9080 (1996): Protección de Ruinas y Yacimientos Arqueológicos, Paleontológicos, etc. Dirección Referencia Legislativa. Departamento de Referencia Argentina y Atención al usuario. Biblioteca del Congreso Nacional, pp: 836-839.
- LEY PROVINCIAL 4218. Argentina.
- LUMBRERAS, L. (1984): *La Arqueología como ciencia social*. Colección Investigaciones Casa de las Américas. Cuba.
- MANASSE, B. (2002): «Convenio de Asesoramiento Arqueológico Municipalidad Tañi del Valle-Escuela de Arqueología (UNCA)». Simposio Recursos Culturales Arqueológicos: Legislación, Protección y Práctica Profesional. *Actas XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, tomo 2: 281-293. Córdoba: Editorial Brujas.
- MÍGUEZ, G. (2007): «¡Alerta! Más vale tarde que nunca... La gran destrucción del patrimonio arqueológico en el piedemonte tucumano». *Serie Monográfica y Didáctica*, 46: 41.  
— (2012). «Lo pasado... arado: impacto del desarrollo agrícola moderno sobre el patrimonio arqueológico prehispánico del área pedemontana meridional de la Provincia de Tucumán (Argentina)». Comechingonia. *Revista de Arqueología*, 16 (2).
- NAZAR, C. (2000): *Acerca del Patrimonio Arqueológico de Catamarca. Primer Curso de Protección del Patrimonio Cultural (Ed. N. Ratto)*. Serie Arqueología y Transferencia: (59-65). Centro Editor de la Universidad Nacional de Catamarca.
- NÚÑEZ REGUEIRO, V. A. (1970): «The Alamito Culture of Northwestern Argentina». *American Antiquity* 35 (2): 133-140.  
— (1998): *Arqueología, historia y antropología de los sitios de Alamito*. Ediciones INTERDEA. Argentina.
- PIZARRO, C. (2002): «Las representaciones locales sobre el conflicto de la tierra en una localidad rural de Catamarca», *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 19: 535-550.
- RAFFINO, R.; ITURRIZA, R.; GOBBO, D., y VÁZQUEZ, R. (1999): «La puesta en valor de la Kallanka 1 de El Shincal de Quimivil-Sistema de Techado, Análisis de Componentes de Rasgos en Contextos de Derrumbes». *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. FFyH, Córdoba.
- RATTO, N. (2001): *Patrimonio Arqueológico y megaproyectos Mineros: el impacto arqueológico en detrimento de su potencial para el desarrollo sostenido regional en la provincia de Catamarca (Argentina)*. Tesis máster en Estudios Ambientales. Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES). En Perspectivas del Turismo Cultural II (formato CD). Naya, Buenos Aires.
- SCHIFFER, M. B. (1976): *Formation Processes of the Archaeological Record. Behavioral Archaeology*. Academic Press, New York. 1996 [1987]. University of Utah Press, Salt Lake City.
- TARTUSI, M. R., y NÚÑEZ REGUEIRO, V. A. (1993): «Los Centros Ceremoniales del NOA». *Publicaciones*, n.º 5, Serie: Ensayos n.º 1. Instituto de Arqueología, Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán.
- TRINCHERO, H. (1992). *Antropología Económica. Introducción y conceptos fundamentales*. vols. 1 y 2. Buenos Aires: CEAL.



# Museo del sitio Castillo de San Salvador de la Punta

## Onsite museum Castillo de San Salvador de la Punta

**Rosalía Oliva Suárez**

Gabinete de Arqueología, Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana

**Resumen:** El Museo Castillo de San Salvador de la Punta es uno de los sitios de La Habana declarado Patrimonio de la Humanidad. Construido entre 1589 y 1593 por el maestre de campo, Juan de Texeda, y el ingeniero militar, Bautista Antonelli, por cuatro siglos formó parte del sistema defensivo de la ciudad. Este artículo revela algunos elementos históricos, arquitectónicos y culturales que demuestran la trascendencia de dicha fortificación; así como el papel de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana en su restauración.

**Palabras clave:** fortificaciones, Caribe, museo de sitio, Bautista Antonelli.

**Abstract:** The museum Castillo de San Salvador de la Punta is one of Havana's sites declared a World Heritage Site. It was built between 1589 and 1593 by the grand master Juan de Texeda and the military engineer Bautista Antonelli. For four centuries it was one of the fortresses within the defense system of the city. This paper gathers some of the historic, architectural and cultural elements showing the significance of this building. The role played by Havana's Office of the Historian in the restoration is also explained.

**Keywords:** fortresses, Caribbean, onsite museum, Bautista Antonelli.

El Castillo de San Salvador de la Punta ocupa un lugar en la lista del Patrimonio Mundial, junto con el resto de las fortificaciones de la ciudad de La Habana. Construido en la década de 1590, por su significación histórica y valor arquitectónico, se ha convertido hoy en un museo de sitio. Los museos de sitios constituyen una tipología de museo donde se conserva y preserva *in situ* el patrimonio cultural y natural. Son exposiciones en sí mismas que relacionan los sitios patrimoniales con su entorno, en las que se incluyen muestras arqueológicas, históricas y culturales de la evolución del edificio en donde se encuentran y del contexto que le rodea.

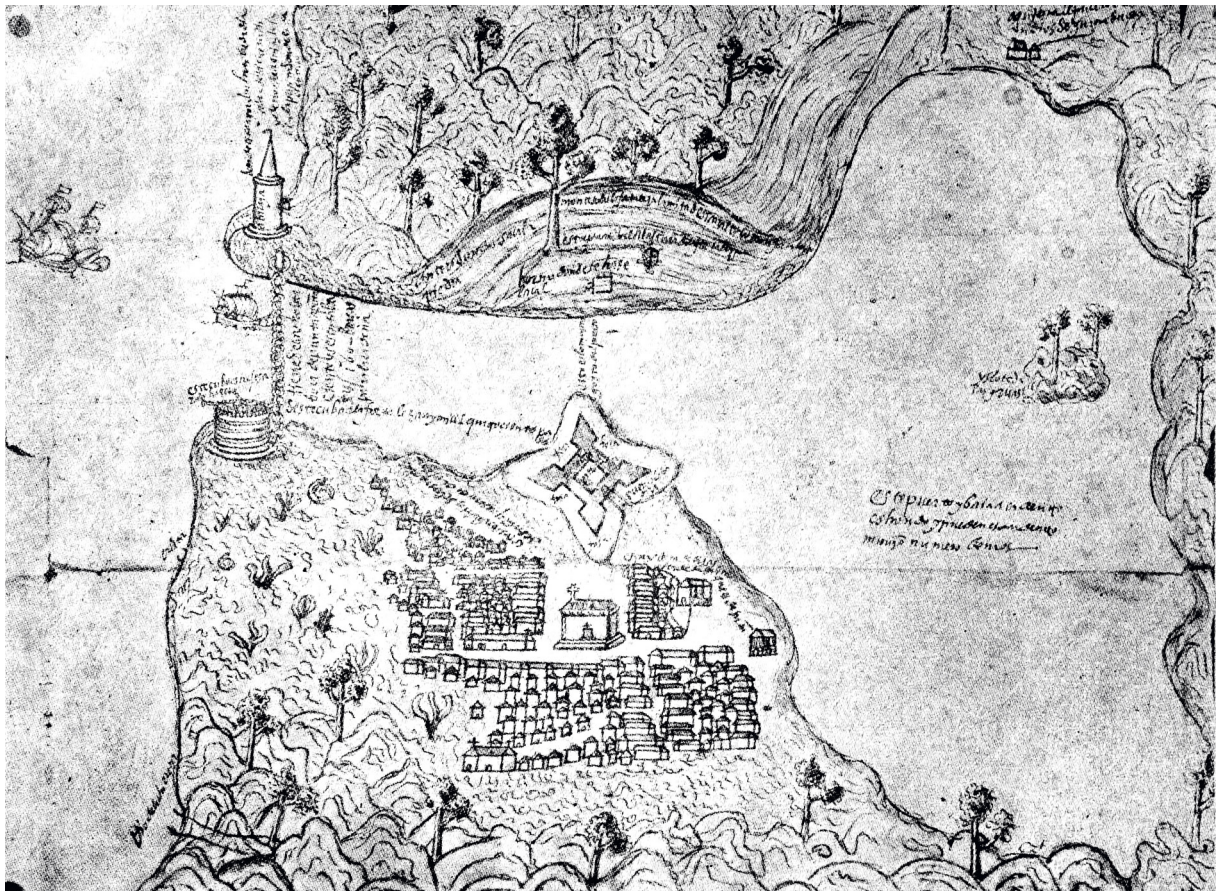
El Castillo de San Salvador de la Punta, desde su construcción formó parte de los sistemas defensivos de la ciudad, desde el siglo xvii hasta la primera mitad del siglo xx. La conservación y puesta en valor de su patrimonio arquitectónico ha sido una tarea desarrollada desde hace décadas por la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. Los resultados aquí

expuestos constituyen una parte de las investigaciones realizadas por expertos de diferentes disciplinas para la restauración de la edificación y su entorno, y su pronta conversión en museo de sitio.

## Antecedentes de la fortaleza abaluartada

Al instalarse nuevamente el cabildo de La Habana, después del ataque del pirata francés Jacques de Sores, en 1555, se acuerda establecer «velas» (vigías) en la entrada de la bahía, por sotavento, en un lugar que ya nombraban la Punta (por ejemplo, figura 1). En la década siguiente se construye en dicho sitio una especie de torreón. Se calcula que este pudo constar con seis piezas de artillería y una guarnición de veinticinco a treinta hombres. Emplazamiento al que se le fue agregando otras obras, como una plataforma para instalar cañones y algunas trincheras.

A partir de la toma de Cartagena de Indias por el corsario inglés Francis Drake, en febrero de 1586, se comenzaron a evidenciar las dificultades defensivas de las ciudades caribeñas. A la llegada a La Habana del maestre de campo Juan de Texeda y el ingeniero militar italiano Bautista Antonelli se comienzan a perfilar los planes de un sistema defensivo más complejo del que ya existía, el cual se sustentaría en tres fortificaciones: el ya existente castillo de la Fuerza y la construcción a ambos lados de la entrada de la bahía del Castillo de San Salvador de la Punta por sotavento y por barlovento el Castillo de los Tres Reyes del Morro.



**Figura 1.** Grabado del siglo XVI de la entrada de la bahía habanera. Anónimo. Reproducción. Colección Mapas y Planos del Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de La Habana.

## Las obras del castillo

El período de construcción fue lento y tortuoso. Así lo refieren numerosos documentos que envían al rey, el ingeniero militar Bautista Antonelli y el maestro de campo Juan de Texeda. Estos se quejaban de la falta de recursos y de la fuerza de trabajo, la incapacidad de los obreros, que apenas sabían utilizar los instrumentos de trabajo y la indisciplina, entre otros elementos, que en ocasiones le hicieron perder la fe de ver concluidas sus obras.

«en lo de los Castillos voy tan despacio que yo mismo me tengo berguena de ver lo poco que crece la obra por falta de negros y aun a mi se me haze lastima de que U. M<sup>d</sup> tenga una voluntad como la que yo tengo de servirle tan cuidada en este rincon y donde tan poco fruto haze ofreciendose por alla ocasiones en que yo le podria mostrar y Ntro Sr. La Catholesa»<sup>1</sup>.

La demora también consistía en la mala ejecución. Los constructores utilizaban agua de mar para empalmar los grandes sillares, que a veces antes de terminar un muro, se caía por su propio peso. No había un inspector que viese esos detalles, y si lo hubo quizá sufría lo mismo que los ingenieros jefes. Sus salarios, además de ser bajos se demoraban, eran objeto de constantes intrigas y calumnias; las condiciones de vida no eran las mejores, nada parecido a lo que le habían prometido en la península antes de embarcar.

Ya para febrero de 1593 el maestro de campo había enviado a todos los trabajadores disponibles al Morro, habiendo puesto para entonces en condiciones aceptables el Castillo de la Punta. Por una lápida que se conserva en una de sus cortinas se conoce que a las primeras obras realizadas por Texeda y Antonelli, agregó otras su sucesor, don Lorenzo de Cabrerías. Su tipología abaluartada y traza trapezoidal respondía a los cánones del renacimiento italiano, regidos por el ideal de perfección y la belleza del diseño, la proporcionalidad y la funcionalidad (véase figura 2).

En los planos de Antonelli se puede apreciar que la fortaleza constaba de una planta trapezoidal, adaptada a las irregularidades del terreno, muros con piedras talladas en sillares, anchos e inclinados. Las murallas tenían quince pies de altura y diez a doce de ancho. Tres baluartes: dos que daban acceso hacia la tierra (el Antonelli y el Quintanilla) y uno hacia el mar, el de Texeda. Además contaba con dos semibaluartes: San Vicente y San Lorenzo, que finalizaban en los arrecifes.

Su distribución era sencilla: alojamientos de las tropas (60 hombres), pabellón para oficiales, cocina, la casa del capitán, aljibes, almacén de artillería (con cinco piezas), calabozos y una capilla. Contaba con agua corriente desde el ojo de agua de la Chorrera hasta dentro del fuerte, para lo que se hizo todo un sistema de canales en los cimientos de la fortificación.

En la noche del 29 de agosto de 1595 ocurrió una tormenta que destruyó gran parte del castillo, derribando fragmentos de la muralla y los semibaluartes de San Lorenzo y San Vicente, así como las trincheras exteriores. La reconstrucción estuvo a cargo del ingeniero militar Cristóbal de Rodas, el cual dejó su traza muy parecida a como lo encontramos hoy (véase figura 3). Un cuadrilátero con cuatro baluartes en cada ángulo y sus flancos regulares. Dos dan al mar, San Lorenzo y Texeda, y dos hacia la tierra, Antonelli y Quintanilla. La cortina que daba al mar, entre los baluartes Texeda y San Lorenzo, la atrajo más hacia la tierra. Mantuvo la habitación de su comandante, alojamiento para sesenta hombres, capilla y calabozos.

<sup>1</sup> ANC (Archivo Nacional de Cuba). Fondo Academia de la Historia, Leg. 234, caja 84, folio 3. Carta de Juan de Texeda a S. M. acerca del Gobierno de la Isla, 16 de mayo de 1591.



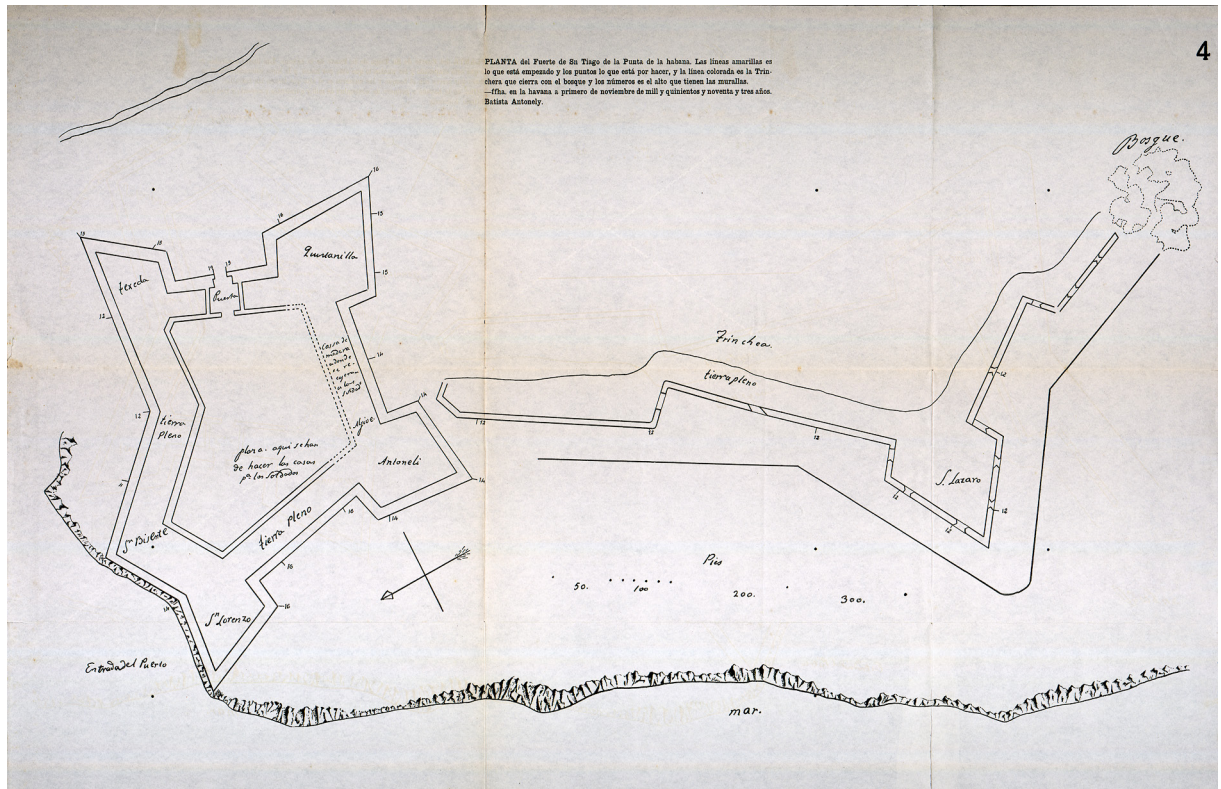


Figura 2. Plano del ingeniero militar Bautista Antonelli, 1591. Reproducción. Colección Mapas y Planos del Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de La Habana.

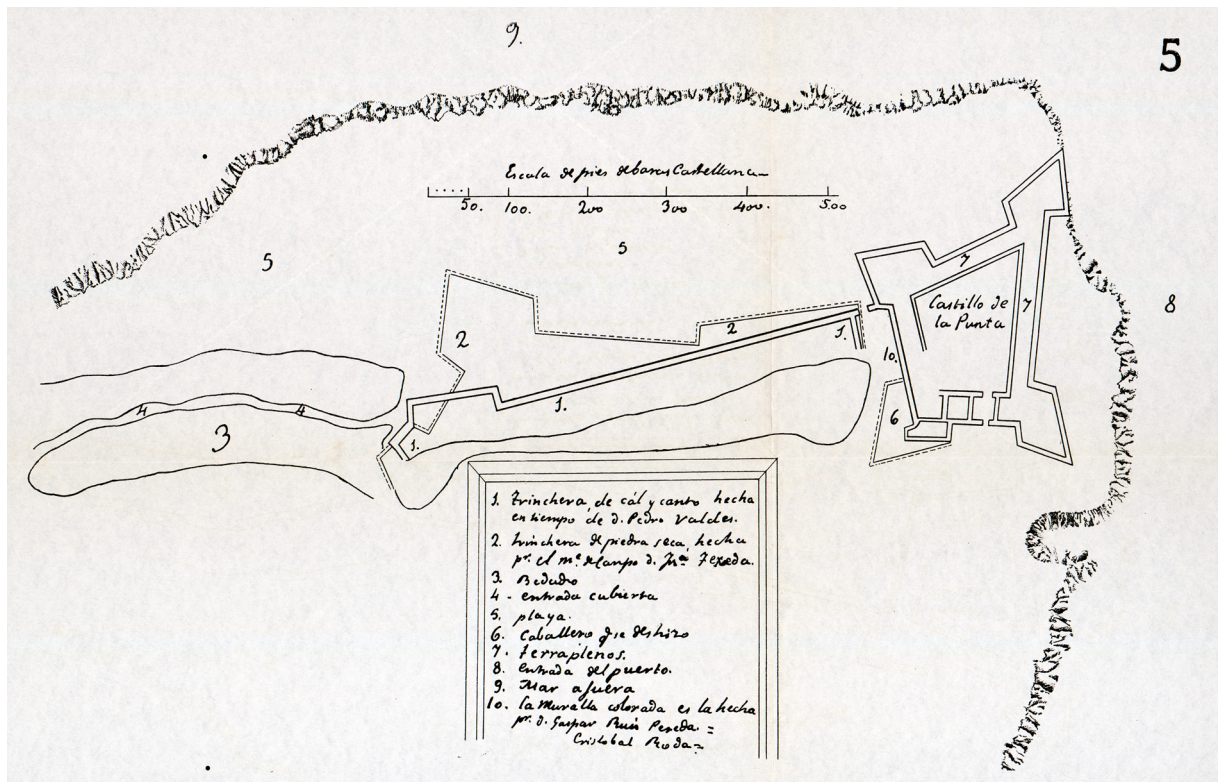


Figura 3. Plano del ingeniero militar Cristóbal de Rodas, 1595. Reproducción. Colección Mapas y Planos del Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de La Habana.

En 1602 por criterios de los gobernadores y demás oficiales, es derribado el baluarte de Quintanilla con la casa del comandante y cocina, reparándose unos años después bajo la dirección de Ruiz de Pereda.

La Habana aumentaba su importancia en el mundo colonial español, convertida en una importante ciudad portuaria, era necesario replantearse en aquel entonces un nuevo sistema defensivo. En los primeros cincuenta años del siglo XVIII, se realizaron importantes obras, donde se destaca la muralla, la cual dividía a la ciudad en intramuros y extramuros. Alrededor del recinto amurallado se extendía un paraje baldío, denominado Campo de Marte, dedicado a ejercicios militares y con prohibición de edificar en él. Dicho campo rodeaba el Castillo de la Punta y se extendía aproximadamente por espacio de 15 000 yardas a partir de la base de la muralla, lo que equivalía al alcance del cañón (casi 1400 metros).

En 1701 toma posesión de la corona española, Felipe V, nieto del monarca francés Luis XIV. Bajo el gobierno de la casa de Borbón, y apenas terminada la «Guerra de Sucesión» (1714), empezó a sentirse en Cuba el absolutismo español. En cuanto a las relaciones internacionales ocurren cambios en la correlación de fuerzas en el área caribeña. La política expansionista de Gran Bretaña se recrudece a medida que transcurre el siglo, desencadenando nuevos tratados de paz y reparticiones de tierra de Europa y de las colonias.

Al iniciar su reinado Carlos III, Francia e Inglaterra se encontraban en guerra. Firmando con sus parientes franceses un «Pacto de Familia» (agosto de 1761), la casa de los Borbones se preparaba para la guerra contra el imperio británico. Inglaterra, tras declarar la guerra a España, en enero de 1762, comenzó a preparar su ataque a La Habana.

## El castillo ante la toma de La Habana por los ingleses

La invasión inglesa comenzó en los primeros días de junio de 1762. El plan de defensa se apoyaba, además de las fuerzas militares, en los vecinos disponibles en la ciudad y las tripulaciones de una escuadra estacionada en la bahía. La guarnición del castillo participó heroicamente en la defensa contra el ataque inglés. El estado en que quedó dicha fortificación, tras dos días de asedio, es descrito en detalles por el historiador Jacobo de la Pezuela.

«Desde el Castillo de la Punta, se esforzó su animoso comandante Lortia hasta los últimos límites de los hacenderos en contestarlos, pero vanamente. A la diez no se veía ya en aquel castillo no fuese una ruina. Tuvieron los restos de su guarnición que abandonarlo. Igual aspecto presentaban una hora después, los baluartes septentrionales del recinto, desechos o cuarteados, donde perecieron algunos defensores junto a Castejón» (Pezuela, 1962: 63).

Tras once meses de ocupación inglesa y vuelta al dominio español, en la ciudad se crea una Junta de fortificación, en la cual participan el conde de Riela y los ingenieros militares Silvestre de Abarca y Agustín Crame. Época en que se desplegó el segundo sistema defensivo, el que implicaba el fortalecimiento de las fortificaciones y la construcción de otras: Atarés, el Príncipe y La Cabaña.

## El castillo y su entorno en el siglo XIX

A todo lo largo del siglo XIX, el castillo no sufrió importantes cambios en su interior, pero sí en su entorno. La prohibición de construir en los terrenos aledaños a la muralla fue resquebrajándose y el barrio extramuros fue cada día más extenso. Así lo demuestran los innumera-



bles expedientes en el Archivo Nacional de Cuba, donde los propietarios de solares alrededor del castillo solicitan permiso para construir<sup>2</sup>. No solo los particulares embellecieron el paisaje con sus palacetes, también se urbanizó con edificios administrativos y militares en los barrios de extramuros. Por ejemplo, en la década de 1830, durante el gobierno de Miguel Tacón se construyó la cárcel; y entre los años de 1870 y 1875, en el frente del mismo Castillo de la Punta, cubriendo un área entre los baluartes de Antonelli y Quintanilla se erigió la Maestranza de Ingenieros, edificio que fue demolido en 1901. Otro elemento que le fue agregado a las áreas exteriores, a un lado del baluarte de Antonelli, fue una plaza de ajusticiamiento, utilizado a todo lo largo del siglo XIX.

Con el inicio de la guerra por la independencia en 1868, el gobierno colonial modificó su concepción estratégica en relación con las fortificaciones existentes. El sistema defensivo de las costas y plazas marítimas desarrolladas para rechazar al enemigo exterior pasó a un segundo plano ante el peligro interno. Se volcó todo el esfuerzo en la protección de ciudades, poblaciones y vías de comunicación, para impedir el paso del Ejército Libertador de una región a otra. La transformación propuesta para el Castillo de la Punta, fue construir una gran batería acasamatada. Esta se emplazó en las áreas exteriores junto al cuartel de ingenieros.

## El castillo en los albores del siglo XX

A mediados de 1901, durante la primera intervención norteamericana, se demolió el cuartel de Ingenieros. Fermín Valdés Domínguez logró del gobernador militar americano Leonard Wood, que conservaran uno de lienzos de pared en los que fueron fusilados los ocho estudiantes de medicina en el año de 1871. Desde esa fecha se mantiene en el sitio un pequeño mausoleo en donde todos los 27 de noviembre, estudiantes y el pueblo en general van en peregrinación (véase figura 4).

En las primeras décadas del siglo XX, cuando fue ocupada por el Estado Mayor de la Marina Nacional, el castillo sufrió lamentables pérdidas parciales de los valores estéticos, formales y funcionales en sus espacios internos, que gravitaron sobre la integridad del inmueble. Durante este tiempo le agregaron construcciones modernas y eliminaron terraplenes originales para construir alojamientos y rompieron con el concepto militar de la fortaleza. En las áreas exteriores, además de la demolición del cuartel de ingenieros, se rellenaron los fosos convirtiendo todo el frente terrestre en una gran explanada. Frente a esta explanada, que coincidía con el final del paseo, se colocó una glorieta donde se realizaban conciertos y mítines.



**Figura 4.** Foto panorámica en la primera década del siglo XX. Anónimo. Fondo Fotográfico del Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de La Habana.

<sup>2</sup> ANC (Archivo Nacional de Cuba). Fondo Intendencia General de Hacienda, Leg. 388, # 39; Leg. 389, # 10-11, entre otros.



No fue hasta 1960 que nuevamente se ejecutaron obras en el castillo con el objetivo de abrir allí un museo. En esta ocasión fueron añadidas estructuras de hormigón armado en el sitio que ocupó la capilla y se alteraron los accesos originales, conservándose solo uno. Después del corto funcionamiento del museo, se volvieron a realizar algunas transformaciones, esta vez para convertir el edificio en una Escuela de Milicias y oficinas de dependencia estatales, hasta 1970 se instaló allí un centro turístico-gastronómico. Como parte de los trabajos de rehabilitación, se realizaron excavaciones arqueológicas dirigidas por el desaparecido arqueólogo cubano Eladio Elso. Dos décadas después, tras encontrarse en un estado de lamentable deterioro la edificación, un grupo de arqueólogos pertenecientes al Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador realizó excavaciones en las áreas de la capilla, el polvorín y la plaza de armas como parte de un proyecto de restauración.

## Restauración del castillo

En 1997, la Oficina del Historiador de la Ciudad asumió el castillo como una de las obras de restauración priorizadas de La Habana Vieja, teniendo en cuenta el principio de la enseñanza en la restauración: la intervención a partir de la participación de un grupo multidisciplinario. De este modo, se garantizaba asimilar los diferentes cambios formales, actuar sin alterar los valores históricos del monumento para evitar daños irreparables y conservar los testimonios del desarrollo de la fortificación. Posteriormente se hizo una evaluación histórico-constructiva sobre la base del trabajo de prospección arqueológica y del apoyo de planos antiguos que ayudaron a conocer los cambios morfológicos y evaluar el estado de conservación.

Al intervenir en el castillo se tomaron como principios, la conservación de los elementos defensivos que representasen cada una de las etapas en el desarrollo de la arquitectura militar como testimonio del avance de la industria armamentista, naval y de la estrategia militar. En segundo lugar, se evitó la restitución de elementos constructivos cuando estos se repetían en otras fortificaciones y se resaltaron aquellos que no se conocían verdaderamente y estaban presentes en el castillo. Se eliminaron las construcciones modernas, sin fundamento militar, que desvirtuaban la esencia histórica de la fortaleza (Blanes, 1998).

El proyecto en las áreas exteriores se basaba en rescatar la altura original de la edificación, lográndose más de un metro en determinadas zonas y ampliar el campo visual de la fortaleza creándose un gran foso con más de 4520 metros cuadrados. Los arqueólogos descubrieron los restos de cantera, de donde fueron extraídos los sillares para la construcción del castillo; los muros del antiguo cuartel de ingenieros militares, demolido en 1901; los canales de suministro de agua y desagüe; los aljibes y las letrinas. En el interior se restauraron las pinturas murales, esgrafiados y grafiti que complementan la riqueza arqueológica del inmueble.

El Museo del Castillo de la Punta, como parte de la red de patrimonio de la Oficina del Historiador abrió en abril de 2002. Las salas expositivas se centraron en tres muestras importantes: una sala monográfica histórica de la fortaleza, y donde se exponían artefactos arqueológicos que ejemplificaban la vida cotidiana en el sitio; en el cuartel de oficiales se mostraba un gran número de modelos navales, réplicas de embarcaciones, algunas de las cuales fueron construidas en el arsenal habanero. Una última sala dedicada al tesoro sumergido, colección de arqueología subacuática, expuesta en forma didáctica e instructiva con artefactos encontrados en pecios intervenidos por la empresa CARISUB, S. A., entre los años 1970 y 1990 del siglo xx. Se diseñó un recorrido arqueológico que contemplaba los interesantes hallazgos realizados en la fortaleza y sus alrededores, propuesto por los especialistas del Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador.

Los días 23 y 25 de octubre del 2005, el castillo era nuevamente azotado, esta vez no por artillería, sino por fuertes ráfagas de viento y agua; el huracán Wilma, al trasladarse por los mares al norte de la región occidental de Cuba, produjo fuertes inundaciones costeras, y en el interior del castillo el agua alcanzó hasta los 2 m. Las marejadas desprendieron el portón de la entrada y causaron grandes afectaciones en los revestimientos de los muros por la salinidad. Las colecciones no sufrieron daños, ni pérdidas, debido a la intervención de museólogos y demás especialistas de la Oficina del Historiador, que ante la experiencia de anteriores embates de fenómenos climáticos, trasladaron las piezas de la arqueología subacuática y los modelos navales al castillo de la Real Fuerza, donde hoy se exhiben junto con la maqueta de la embarcación de la Santísima Trinidad (Quevedo *et al.*, 2011).

Desde el 2005, en el castillo se comenzó un arduo proceso de restauración con el fin de adecuar el inmueble –como indicara el historiador de la Ciudad Eusebio Leal– para museo de sitio. En el 2012 es entregada la obra a la Escuela Taller de la Oficina del Historiador de la Ciudad, «Gaspar Melchor de Jovellanos». Estudiantes y profesores han acometido la restauración de los muros exteriores e intervenido en las áreas del cuartel de oficiales y los baluartes que dan al frente terrestre.

Para desarrollar la propuesta de museo de sitio se creó un equipo multidisciplinario de arqueólogos, historiadores, museólogos y diseñadores, que partieron de la importancia de los valores históricos y arqueológicos de la propia edificación y su entorno, y diseñaron recorridos temáticos que guiaran a los visitantes. Se previó que los medios usados para la museografía fueran de fácil retirada y manipulación ante los fenómenos naturales.

Para divulgar la importancia histórico-arqueológica del castillo y sus alrededores se desarrolló un programa cultural que incluye ciclos de conferencias relacionados con la historia del edificio y su papel en los diferentes sistemas defensivos con que se dotó a la plaza La Habana. La historia de la artillería ocupará también un lugar importante en las colecciones del museo.

## Conclusiones

El Castillo de San Salvador de la Punta forma parte de la red de museos de la Oficina del Historiador de la Ciudad, su ubicación privilegiada y solidez hicieron posible que formara parte de los tres sistemas defensivos que se gestaron y evolucionaron en la ciudad desde el siglo XVI hasta el XIX. Es por ello que constituye una obra de extraordinario valor monumental, histórico y cultural.

El castillo ha sido objeto de intervenciones periódicas causadas por los cambios lógicos de la estrategia militar, desastres naturales, agresiones del mar y cambios de usos. A pesar de las innumerables transformaciones que han ocurrido en su arquitectura y en su entorno es considerado un destacado exponente de nuestra historia nacional.

## Fuentes Documentales

Archivo Nacional de Cuba (ANC), Fondos: Protocolos Notariales; Academia de la Historia; Intendencia General de Hacienda; Gobierno Superior Civil y Reales Cédulas.

## Bibliografía

- BLANES MARTÍN, T. (1998): *Estudio preliminar para la recuperación del castillo de San Salvador de la Punta*. Dictamen técnico realizado para la Oficina del Historiador de la Ciudad.
- (2000): *Fortificaciones habaneras. La defensa de La Habana, del siglo XVI a la primera mitad del XIX*. La Habana, Puerto Colonial. Edita Fundación Portuaria. Madrid.
- LÓPEZ, F.; ROSALES, P.; NAVARRETE, F., y FRANCÉS, L. (2000): «Salvando a San Salvador de la Punta». *OPUS HABANA*, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, IV, (1): 12-19.
- OLIVA, R. (2002): «El Castillo de San Salvador de la Punta», *Boletín Gabinete de Arqueología*, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, 2 (4): 97-104.
- PEZUELA, J. (ed. 1962): *Como vio Jacobo de la Pezuela la Toma de la Habana por los Ingleses*. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, La Habana.
- QUEVEDO, A.; RODRÍGUEZ, I., y ECHEVERRÍA, J. (2011): *Futuro museo de sitio Castillo de San Salvador de La Punta*. Publicada: 22/02/2011 Dirección de Patrimonio Cultural. Fuente: [http://www.ohch.cu/noticias/info.php?id\\_noticia=20110222125938&cat=noticias](http://www.ohch.cu/noticias/info.php?id_noticia=20110222125938&cat=noticias)



# Aproximación a la vida y obra del pintor novohispano Antonio de Torres (1667-1731) y estudio de una serie inédita mariana del convento de la Encarnación de Granada de franciscanas clarisas

Approach to life and work of Newhispanic painter Antonio de Torres (1667-1731) and study of unpublished Marian series from Franciscanas Clarisas' convent of Encarnación de Granada

**Lázaro Gila Medina**

Universidad de Granada

**Resumen:** En este artículo, dedicado al pintor novohispano Antonio de Torres, abordamos, en primer lugar, una aproximación a su trayectoria humana y artística, ambas, aún, lamentablemente, muy desconocidas, y, en segundo lugar, damos a conocer y estudiamos en profundidad una importante serie de pinturas consagradas a la vida de la Virgen, que se guardan en el histórico convento granadino de la Encarnación, de religiosas franciscanas-clarisas. Como fruto de ello, podemos afirmar, con toda objetividad, que nuestro artista es una figura clave dentro de esa infravalorada nómina de pintores que trabajaron en Nueva España en las décadas a caballo entre el siglo XVII y el XVIII.

**Palabras clave:** Pintura barroca, Antonio de Torres, siglos XVII-XVIII, Nueva España (México), Granada (España).

**Abstract:** In this article, dedicated to new Hispanic painter Antonio de Torres, we address, in first place, an approach to his artistic and human career, both, still, unfortunately unknown, and, in second place, we will show and deeply study an important series of paintings consecrated to Virgin's life, that are kept in the historic Granada convent of Encarnación, of Franciscan-St Claire's nuns. As a consequence, we may affirm, with full objectivity, that our artist is a leading figure inside that undervalued list of painters that worked in New Spain –México– along the decades between XVII and XVIII centuries.

**Keywords:** Baroque painting, Antonio de Torres, XVII-XVIII centuries, New Spain (Mexico), Granada (Spain).

## Introducción

Por lo que respecta al primer objetivo, es decir, detenernos en sus aspectos biográficos, advertiremos que, a priori, no era esta nuestra intención, sino, básicamente, dar a la luz esta desconocida serie mariana granadina. No obstante, conforme hemos ido avanzando en su estudio y conocimiento nos ha parecido tan interesante y fecunda su trayectoria humana y profesional, que, acercarnos a ella, era, el preámbulo necesario, ya que, lamentablemente, la historiografía mexicana le ha prestado escasa consideración e importancia. Precisamente en un momento, el pleno barroco, en que la pintura novohispana alcanza altas cotas de calidad.

Respecto al segundo objetivo, en verdad, se trata de siete cuadros –óleo sobre lienzo–, más un octavo, de mayores dimensiones, consagrado a la Virgen de Guadalupe<sup>1</sup>. No sabemos con certeza la fecha exacta en que esta serie llegó al convento granadino, en realidad hubo de ser con posterioridad a 1726, año en que se realizó la serie, pues todos los lienzos están, por fortuna, firmados por el pintor y fechados en ese año. No así la Virgen de Guadalupe, datado en 1724, es decir, dos años antes. Igualmente, desconocemos en concreto las razones de su llegada al convento. La tradición oral conventual afirma que formaron parte de la dote de una religiosa al entrar en él. De ahí que dediquemos algunas líneas a conocer este singular convento granadino.

Así pues, tres partes muy definidas conformarán este trabajo, aparte de esta introducción: en primer lugar ofrecemos un breve resumen histórico-artístico de este importante cenobio granadino. Arquitectónicamente, quizá, no muy monumental, aunque sí dotado de un patrimonio en bienes muebles, básicamente escultura y pintura de la Edad Moderna, de especial significación tanto por su calidad como por la cantidad. A continuación, nos ocuparemos del bosquejo personal y profesional de Antonio de Torres, intentando hilvanar todos los datos y noticias que hasta ahora conocemos, más otros nuevos, como puede ser la presencia de esta desconocida serie mariana. Apartado que consideramos bastante significativo pues hasta ahora no se ha afrontado con la suficiente hondura y profundidad que el artista exige, lo cual ha ocasionado que aún se siga considerando como un pintor avezado, y nada más, dentro de esa anodina generación de pintores-puente entre los grandes maestros del pleno barroco, como Correa o Villalpando, y los del barroco final, como Ibarra, Cabrera o Páez. Finalmente, abordamos con todo detalle el estudio de este conjunto mariano, que tuvimos la fortuna de descubrir hace unos meses cuando, por encargo de la Diputación Provincial, preparábamos una exposición de temática navideña, cuyo título precisamente fue *Aquende et allende: Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna. Siglos XV-XVIII*.

## Aproximación histórico-artística al convento

Los orígenes del monasterio granadino de la Encarnación, de franciscanas clarisas, se remontan a 1524, año en que doña Inés de Arias decidió fundar en sus casas del barrio de San Matías un cenobio femenino bajo la regla de Santa Clara<sup>2</sup>. Esta primera fundación, que fue posible gracias a la intervención de Lorenzo Pucci, obispo de Palestrina, se puso bajo la advocación

<sup>1</sup> Esta pintura fue dada a conocer hace unos años, al igual que muy recientemente ha sucedido con el cuadro de la serie dedicado a los Desposorios de la Virgen con San José, pues ha figurado en una exposición, celebrada estas últimas Navidades, que he comisariado, por lo que en el catálogo de la citada muestra aparece su ficha catalográfica, que ha sido realizada por el profesor Cuesta Hernández, L. J.

<sup>2</sup> Agradezco, muy sinceramente, a don Manuel García Luque su colaboración en este apartado. Así como a mis sobrinos María del Carmen Roderó Gila y Rodrigo Peñas el encargarse de verter al inglés aquellos apartados reglamentarios.

de Santa María<sup>3</sup>. Pero, al igual que ocurriría con otras muchas fundaciones conventuales, aquellos primeros años debieron estar salpicados de dificultades, que se subsanaron en 1541, cuando la comunidad asistía a su refundación gracias al arzobispo de Granada, don Gaspar de Ávalos<sup>4</sup>. El prelado, siendo ya electo arzobispo de Santiago de Compostela, decidió dejar los asuntos bien dispuestos para la refundación, convocando a su hermana, Isabel de la Cruz, que había profesado en el convento de clarisas de San Antonio de Baeza, para que, junto a otras monjas, reformara el cenobio granadino. El padre La Chica refiere cómo llegaron las religiosas a Granada con ejemplar recogimiento «acompañadas de muchos nobles de aquella ciudad». Según el mismo autor, durante la celebración del concilio de Trento el arzobispo don Pedro Guerrero habría alabado la actitud de esta comunidad como paradigma «de la vida austera y religiosa». La referida Isabel de la Cruz quedó por prelada y fundadora, ostentando el cargo de cofundadora su prima sor Aldonza de Santa Marta<sup>5</sup>.

Aunque las fuentes son algo contradictorias sobre el momento exacto en que se produjo su venida, las monjas no debieron de pasar mucho tiempo en sus casas del barrio de San Matías, pues gracias a las gestiones del arzobispo Ávalos consiguieron mudarse a la collación de Santos Justo y Pastor, en la calle de San Jerónimo. Esta importante vía constituía uno de los ejes fundamentales de la Granada Moderna, al conectar la catedral con el monasterio jerónimo, por lo que serviría de asiento años después a la Compañía de Jesús, a los filipenses, a los hermanos de San Juan de Dios, así como a algunas de las familias genovesas más poderosas e influyentes de aquel entonces, como los Ansoti, los Veneroso o los Franqui.

El clero de la iglesia de los Santos Justo y Pastor aceptaron que las religiosas se instalasen en unas casas anexas a su parroquia y que se sirvieran del templo para el culto, que al decir del gran historiador granadino Henríquez de Jorquera:

«está en lo mejor de Granada y es grandísimo y de feligreses ricos: ase aumentado mucho respeto de que la jente se ha ido bajando a lo llano [...]. Tienen aquí su enterramiento los cavalleros Montes y otra jente noble y el día de San Justo y Pastor celebra su fiesta la Unibersidad de los Beneficiados»<sup>6</sup>.

En esta iglesia parroquial también tenían su sede canónica diversas hermandades: la del Santísimo Sacramento, la de la Esclavitud, la de Ánimas y la de Nuestra Señora de la Encarnación y Paciencia de Cristo, esta última, según el mismo Henríquez de Jorquera, era «de penitencia de los negros y mulatos y salía el viernes Sancto», aunque «por causas evidentes la quitó el hordinario y oy (1646) la sirben jente blanca»<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Gómez-Moreno González, M. (1892): *Guía de Granada*, Granada: Imp. de Indalecio Ventura, p. 382. El padre La Chica, sin embargo, omite estos inicios y retrasa la fundación a la iniciativa del cardenal Ávalos, refiriendo tan solo que doña Inés Arias «perfeccionó» el convento. Cf. infra. Algunos apuntes más sobre este cenobio, desde el punto de vista histórico-artístico, se dan en Gallego y Burín, A. (1996): *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, Granada: Comares, p. 281 y López Guzmán, R. (ed.) (2006): *Guía artística de Granada y su provincia*, vol. 1, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, p. 143; Anguita Cantero, R.; Cruz Cabrera, P., y Gómez-Moreno, J. M. (2006): *Granada en tus manos: Centro Histórico (II)*, Granada: Ideal, pp. 158-159.

<sup>4</sup> Una breve pero completa aproximación biográfica a esta gran figura de la iglesia española puede verse en López Rodríguez, M. A. (1993): *Los arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas*. Granada: Arzobispado, pp. 54-67 [ejemplar no venal].

<sup>5</sup> Chica Benavides, fray Juan de la (1764): *Gazetilla curiosa o semanero granadino, noticioso y útil para el bien común*, Granada: Imp. de la Santísima Trinidad, papel XXXIIL (lunes 19 de noviembre de 1764), s/p.

<sup>6</sup> Henríquez de Jorquera, Fr. (1934): *Anales de Granada: Descripción del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492); Sucesos de los años 1588 a 1646*, Granada: Universidad, vol. 1, pp. 222-223.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 222. En este contexto el término ordinario hace referencia al arzobispo. En 1646 lo era don Martín Carrillo de Alderete quien rigió la diócesis de 1641 a 1653. Para más información, véase López, M. A. [1993], pp. 144-158.



Las religiosas se trasladaron a su nueva casa el 23 de febrero de 1542, mediante una procesión solemne en la que participó el propio arzobispo de pontifical y concurrió «todo lo lustroso de la ciudad»<sup>8</sup>. Los esfuerzos edilicios de la comunidad se concentraron en la construcción de un magnífico claustro, aún en pie, que sirviera de módulo aglutinador para las diferentes partes que integran el convento, algunas de las cuales conservan todavía elementos de la arquitectura doméstica nazarí o morisca, como capiteles, zapatas y alfarjes. Dicho claustro, realizado en el último tercio del XVI, es un patio rectangular rodeado de galerías superpuestas de arcos de medio punto, cinco en los lados mayores y cuatro en los menores, contruidos en ladrillo y remarcados por alfiles. Sostienen las arquerías columnas toscanas de mármol de sierra Elvira, que se complementan con collarino y generoso cimacio. Desde el lado norte y mirando al sur, a modo de *solárium*, se abre un tercer piso marcado por vanos carpapeles, cuyos alfiles se disponen rítmicamente de dos en dos. En el flanco o ala este de las casas que constituyen el convento, quedó oculta parte de la muralla islámica de la ciudad (un paño de 25 m de longitud y 4 m de ancho), fechable en los siglos XI y XII<sup>9</sup>.

Andando el tiempo, la propia parroquial de Santos Justo y Pastor sería conocida popularmente como «la Encarnación». Mas, tras la expulsión de la Compañía de Jesús, en 1767, la parroquia se trasladó a la iglesia del excolegio de San Pablo, mucho más amplia y ricamente amueblada. Fue, concretamente en 1799, quedando definitivamente el antiguo templo para uso exclusivo de las religiosas. La iglesia estaba formada por tres naves separadas por arcos de medio punto, la central probablemente cubierta por una armadura de par y nudillo, en tanto que las laterales lo harían con alfarjes. Contaba con algunas capillas adosadas, cubiertas con bóvedas de arista, y se abría al exterior con dos portadas, la principal, al oeste, cubierta con pórtico, y la secundaria, al sur. Su retablo mayor había sido renovado en 1795 por Tomás Hermoso y disponía asimismo de una torre bastante airosa, a juzgar por cómo aparece representada en la Plataforma de Ambrosio de Vico<sup>10</sup>. No obstante, las religiosas no gozarían muchos años de la posesión de esta antigua iglesia, pues enseguida llegaría la desamortización de Mendizábal.

En 1835, la iglesia y el convento fueron vendidos a Nicolasa Zea, quien pretendía demolerlos para construir viviendas. Por fortuna, la piqueta tan solo se llevó por delante la iglesia, ya que, por razones aún no suficientemente conocidas, el derribo fue paralizado cuando apenas quedaba en pie una nave lateral. La propiedad fue sucesivamente vendida hasta recaer de nuevo en manos de la comunidad de religiosas. A su regreso al convento, la Comisión de Ornato del Ayuntamiento les instó, en 1842, a que construyeran una fachada para ocultar la única nave del templo que había sobrevivido, pues el Consistorio ya había procedido al empedrado del solar para convertirlo en plaza pública: la actual plaza de la Encarnación. No sería este el único obstáculo al que tendrían que hacer frente las religiosas, ya que en 1874 de nuevo tuvieron noticias de la Comisión de Ornato, que pretendía enajenar el convento para derribarlo parcialmente a fin de ensanchar la calle de San Jerónimo, lo que no se llevó a término, aunque sí se vieron obligadas a regularizar la fachada del edificio, dada la asimetría de sus vanos<sup>11</sup>.

Desposeídas de su iglesia, las monjas debieron de habilitar algún espacio provisional para el culto, pues no fue hasta 1902 cuando una de las crujías orientales del convento, lindera con la calle Niños Luchando, se transformó en capilla. Este nuevo ámbito, de una sola nave y con ventanas de iluminación a dicha calle, se cubrió con una bóveda de medio cañón reba-

<sup>8</sup> Torres, A. de [1984 (1683)]: *Crónica de la provincia franciscana de Granada*, Madrid: Cisneros, p. 867.

<sup>9</sup> Álvarez García, J. J., «La Muralla islámica del Monasterio de la Encarnación Granada. 2004/2005», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 2004, vol. 1, 2009, pp. 1403-1414.

<sup>10</sup> Barrios Rozúa, J. M. (1998): *Reforma urbana y destrucción del Patrimonio Histórico en Granada: ciudad y desamortización*, Granada: Universidad, pp. 379-380.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 380.

jada. A sus pies se construyó un coro alto, mientras que el presbiterio quedó enaltecido con la construcción de una bóveda elipsoidal sobre pechinas y a su izquierda el coro bajo.

## Antonio de Torres: aproximación biográfica

La abundante historiografía dedicada al arte novohispano, tanto la mexicana como la foránea, no ha sido ni muy abundante ni tampoco, estamos firmemente convencidos, muy justa con nuestro pintor. Es cierto que existen varias aportaciones –sobre todo artículos de revistas–, bien de tipo biográfico o bien dando a conocer algún que otro trabajo o encargos, mas no una visión de conjunto de su trayectoria vital y profesional. Por lo que, este segundo objetivo, lo consideramos sumamente necesario, ya que en algunos aspectos biográficos no hay total unanimidad en cuanto a las fechas en todos esos autores. E, incluso, para complicar aún más las cosas, existe otro pintor también llamado Antonio de Torres, es decir, un homónimo, casi por las mismas fechas trabajando en el arte de la pintura<sup>12</sup>.

Nuestro pintor, cuarto hijo del matrimonio formado por Tomás de Torres y Lorenzana y María Beltrán de los Reyes, debió nacer en los días previos al 13 de abril de 1667, pues en tal fecha era bautizado en la parroquia del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México<sup>13</sup>.

Mención especial merece su madre –María Beltrán de los Reyes–, la primogénita del matrimonio formado por Sebastián Rodríguez, natural de España, e Isabel Beltrán de los Reyes, quienes se desposaron en México en enero de 1636. Tres hijos más tuvo la pareja, concretamente, y por orden cronológico, Antonio, Catalina y Josefa, destacando especialmente el varón, quien casaría en 1659 con Antonia Juárez, hija del célebre pintor José Juárez, quien andando el tiempo sería su maestro –una vez más se repite el hecho de que el aprendiz case con la hija del maestro–. Antonio Rodríguez<sup>14</sup> también fue un afamado pintor, activo gran parte de la segunda mitad del seiscientos, siguiéndole en la profesión entre otros hijos, Nicolás (1667-1734) y Juan Rodríguez Juárez (1675-1728). Así pues, ambos son primos hermanos de Antonio de Torres. Precisamente Nicolás<sup>15</sup> fue bautizado en enero de 1667, por lo que era tan sólo tres meses mayor que su primo Antonio, que lo fue, como hemos visto, en abril.

Estos importantes lazos familiares con el pintor Antonio Rodríguez, aún poco conocidos, han llevado a pensar que él sería su maestro en el arte de la pintura, compartiendo en su taller las enseñanzas y aprendizaje con sus hijos, Nicolás y Juan, y sobrino, Antonio de Torres. La hipótesis puede ser lógica y viable, mas, admitiendo está hecho, pensamos que en el horizonte artístico de Antonio de Torres, debió de haber otras muchas e importantes fuentes e influencias como pueden ser Cristóbal de Villalpando, Juan Correa o Juan Sánchez Salmerón, los maestros más representativos de la pintura novohispana del pleno barroco, contemporáneos de nuestro artista, aunque no coetáneos pues pertenecieron a una generación anterior.

<sup>12</sup> Cuatro son los principales autores que se han ocupado de Antonio de Torres. Toussaint, M. (1990): *Pintura colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma [UNAM] e Instituto de Investigaciones Estéticas [IEE], pp. 154-156. Edición de Xavier Moyssén; Ramírez Montes, M. (1988): «El testamento del pintor Antonio de Torres», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas [AIEE]*, 59. México: UNAM-IEE, pp. 265-272; Ruiz Gómez, J. R. (1989): «Noticias en torno al pintor Antonio de Torres en el archivo del Sagrario Metropolitano», en *AIEE*, 60. México: UNAM-IEE, pp. 222-24, y Tovar de Teresa, G. (1997): *Repertorio de artistas en México, III (P-Z)*, México: Grupo Financiero Bancomer, p. 340.

<sup>13</sup> Sin embargo, la mayoría de los autores que se han acercado a Antonio de Torres afirman que nació en 1666, es decir, un año antes. El origen de este pequeño error está en Maza, Fco. de la (1968): *El Arte colonial en San Luis Potosí*. México: UNAM-IEE, p. 46. Su partida de bautismo fue dada a conocer por Ruiz Gómez, J. R. (1989): Art. cit., p. 238.

<sup>14</sup> A este respecto véase Ruiz Gómez, J. R. (1983): «El pintor Antonio Rodríguez y tres cuadros desconocidos», en *AIEE*, 51. México: UNAM-IEE, pp. 25-36.

<sup>15</sup> Ruiz Gómez, J. R. (1989): Art. cit., p. 233.

Precisamente, nuestro pintor pertenece a una generación de artistas que ha sido considerada como secundaria, como veremos en su momento, y que puede servir de puente entre esta gran generación del pleno barroco y la siguiente que ya forman parte del barroco triunfal o final, entre cuyas personalidades más señeras podemos citar a José de Ibarra, a Miguel Cabrera o a José de Páez –fue precisamente Manuel Toussaint, quien en 1965, a esta generación-puente la denominó *Pintores secundarios, anteriores a Ibarra y Cabrera*, incluyendo aquí una amplia nómina de artistas, aunque resalta en modo especial a Antonio de Torres, a quien calificó como *el más destacable pintor de este grupo*<sup>16</sup>–.

Dejando al margen estas cuestiones artísticas sobre las que incidiremos más adelante, lo realmente cierto, es que para 1686, es decir, con 19 años de edad, ya figuraba como oficial de pintor al otorgar la carta dotal a su futura esposa Inés Córdoba<sup>17</sup>. Hija de don Diego de Córdoba y de María Díaz de Priego, el enlace tuvo lugar el 8 de septiembre de ese mismo año (1686). Solamente tuvieron un descendiente, concretamente Inés Josefa de Torres, bautizada, el 6 de julio de 1687, también en la parroquia del Sagrario de ciudad de México, y quien casaría, en diciembre de 1709, con el viudo Pedro de Zúñiga y Rivero<sup>18</sup>.

Para 1697, con 30 años, ya era maestro de pintor<sup>19</sup>, tendría tienda abierta con oficiales y aprendices y fue requerido para realizar diversas tasaciones y valoraciones de pinturas por diversos particulares u organismos oficiales, lo que nos da una idea del prestigio que debió gozar en su medio socio-laboral. Ahora, alcanzaba su total madurez y plenitud profesional, consolidando una de las carreras profesionales más brillantes y fecundas de su momento, pues no solamente laboró para la gran metrópoli de México, sino, como veremos más adelante, para todo el virreinato e, incluso, para España. Además, en muchas ocasiones, los encargos recibidos no eran solo pinturas sueltas sino grandes series, sobre todo de temática religiosa, que podría acometer gracias a su complejo taller. Obrador que, al mismo tiempo, también afrontaría otras tareas colaterales a las estrictamente pictóricas, pues de otra forma no se entiende que en el inventario post mortem de sus bienes, de 1731, figuren varias tallas de santos en blanco, es decir, imágenes ya elaboradas, pero sin policromar, así como algún retablo y piezas sueltas de otros para dorar<sup>20</sup>.

No obstante, algunos años antes de este inventario, concretamente el 13 de octubre de 1722, estando quebrantada su salud, decide otorgar testamento. Dentro de sus mandas señalaremos que afirma ser tercio franciscano, ordena que se den dos tomines para la canonización de san Felipe de Jesús, franciscano mexicano, mártir del Japón, en 1597, y otros dos para la mítica monja sor María Jesús de Ágreda<sup>21</sup> y, tras advertir que sus casas pertenecen a la parroquia de San Juan de la Penitencia, instituye en ella una memoria, que dota con 200 pesos

<sup>16</sup> Ob. cit. (1990), pp. 149-156 [1.ª edición, 1965].

<sup>17</sup> Tovar de Teresa, G. (1997): ob. cit., p. 340. Si bien debemos hacer notar que sitúa su fecha de nacimiento en 1666, es decir, mantiene el error que arranca de Francisco de la Maza, precisamente el maestro de nuestro buen amigo Guillermo Tovar (QEPD). Igualmente afirma que su nombre es Inés López de Córdoba. Ciertamente el uso de los apellidos en estas épocas era bastante libre, mas en la documentación que en su día publicó José Rogelio Ruiz Gómar aparece solo con el apellido Córdoba. «Noticias...», (1989), pp. 234 y 235. Del mismo modo aparece en el testamento de nuestro pintor, dado a conocer por Mina Ramírez Montes (1988): «El testamento del pintor Antonio de Torres», en *AIEE*, 59. México: UMAN-IEE.

<sup>18</sup> Ruiz Gómar, J. R. (1989): Art. cit., p. 235.

<sup>19</sup> Tovar de Teresa, G. (1997): Ob. cit., p. 340.

<sup>20</sup> A título de ejemplo señalamos: unos santos de bulto, un San Francisco de bulto grande, unos cristos en blanco, etc. Para más información, véase el artículo citado de Ramírez Montes, M. (1988): «El testamento...», pp. 265-269. El título del artículo «Testamento del pintor Antonio de Torres», se queda corto con relación a la realidad, pues su autora no solamente da a conocer la última voluntad del artista, de fecha 13 de octubre de 1722, sino que también publica el inventario *pos mortem* del pintor.

<sup>21</sup> Este dato tiene cierto interés para la biografía de esta religiosa contemplativa concepcionista, dotada del don de la bilocación, a pesar de que nunca salió de su clausura. Pues según testimonios de época se hizo presente en Nuevo México y en la sierra Gorda de Querétaro.



para que, dados a censo con sus 6 reales anuales de beneficios, se aplicase anualmente una misa solemne por su alma en el altar de la Virgen de Guadalupe. Finalmente, nombra como heredera a Inés Josefa, su única hija, y como albaceas testamentarios a su yerno, Pedro de Zúñiga y Rivero, y al pintor Juan Rodríguez Juárez, su primo-hermano.

Antonio de Torres recobraría la salud, aunque pronto quedaría viudo, por lo que en 1724 casó de segundas nupcias con María Millán, con la que no tuvo descendencia. Precisamente por esta segunda esposa sabemos que Antonio de Torres debió de fallecer con anterioridad al 6 de agosto de 1731, pues en tal día su viuda realiza el citado inventario post mortem de sus bienes para entregárselos a Inés Josefa de Torres, su única hija y universal heredera, ahora ya viuda de Pedro de Zúñiga<sup>22</sup>.

Esta aproximación a su biografía la debemos completar con una mención a aquellos encargos más importantes que recibiera a lo largo de su trayectoria profesional, que debió durar, aproximadamente, unos 40 años. Es verdad, que salvo la serie inédita que aquí damos a conocer, toda ella fechada en 1726, ya han sido, al menos, citados por otros estudiosos, pero en los más dispares medios de comunicación, por lo que su inclusión aquí y ahora está plenamente justificada por su utilidad. Aunque, para no fatigar en exceso al lector y evitar caer en la inútil reiteración, solo haremos referencia a aquellos trabajos más importantes conservados tanto de México como en Andalucía.

Como primera observación queremos dejar patente, desde este momento, que las series conocidas al día de hoy son bastante numerosas, lo cual nos viene a demostrar que hubo de tener un amplio taller, capaz de acometer empresas de tanta envergadura, y, muy especialmente, el que su prestigio profesional hubo de alcanzar cotas bastantes altas cuando se acudía a él y ya no solamente desde la gran capital del virreinato, que, desde los comienzos del siglo XVIII empieza a lograr muy positivos niveles de prosperidad económica, como casi todo el territorio de la Nueva España, sino, como ya hemos advertido anteriormente, desde otros áreas geográficas bastante alejadas. Evidentemente esos numerosos encargos son el fruto de un prestigio profesional ganado a pulso y sólidamente consolidado con su buen hacer como gran artista, que sabe componer con gracia y originalidad la temática de sus lienzos, maneja con gran acierto el dibujo y aplica y distribuye el color con gran maestría. Precisamente, por todo ello sería elegido, en 1722, junto con otros reconocidos pintores, como pueden ser sus primos-hermanos los Rodríguez Juárez, para analizar la tilma donde está la imagen de la Virgen de Guadalupe, a la que pintó, con ligeras variantes, en numerosas ocasiones, por fortuna algunas de ellas conservadas en España.

Acotando aún más cronológicamente su producción, a partir de la obra documentada y conservada, el periodo de máxima y fecunda actividad lo podemos situar desde los primeros años del siglo XVIII, en 1703 firma una Santa Leocadia, y finales de 1722, en que, como anticipamos, viéndose con la salud quebrantada otorgó su última voluntad –13 de octubre–. Si bien se recuperaría y hasta su fallecimiento, en 1731, aún acometería otros importantes trabajos bien series, como la granadina, que nos ocupa, o encargos individuales, muchos de ellos en colecciones particulares.

Igualmente, dentro de esta visión general de su obra, los asuntos más demandados fueron por este orden: motivos franciscanos, especialmente la vida de San Francisco, la vida de la Virgen, habiendo llegado a la actualidad algunos de sus series, así como de temática jesuítica y filipense. En consecuencia, estas tres importantes órdenes religiosas –franciscanos, jesuitas y

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 270-272.

filipenses u oratorianos– fueron los que acudieron a él con más frecuencia para encargarle la materialización de los programas iconográficos-iconológicos de sus casas y templos. Mientras que para encargos individuales los asuntos más frecuentes son los marianos, destacando, y con diferencia, la Inmaculada Concepción y la Virgen de Guadalupe.

Por todo ello, debe ser valorado como algo más que un estimable pintor como viene siendo considerado a partir de Manuel Toussaint<sup>23</sup>, valoración que, a todas luces, nos parece injusta y parcial, probablemente fruto de un somero conocimiento de su amplia, extensa y variada producción, básicamente religiosa, aunque también afrontó el retrato. Temática que precisamente en el setecientos alcanzó un alto cultivo en aquellos territorios, siendo precisamente los que se guardan en el Museo Nacional de Historia, en México DF, un buen ejemplo de ello<sup>24</sup>.

Una de sus primeras series destacadas sería la que, entre 1708 y 1709, dedicó a San Felipe Neri para su primitiva iglesia del Oratorio. Lienzos de gran formato, conservados hoy en la Profesa de ciudad de México –precisamente en el museo de esta antigua iglesia de la Compañía de Jesús, desde su expulsión de los reinos de España, regida por los filipenses, se exhibe una espléndida Inmaculada Concepción, fechada en 1714, modelo, sin duda, de la que se guarda aquí en Granada–. También aquí en la Profesa, aunque sin fechar, se guardan, entre otros, algunos lienzos de una serie que dedicó a San Francisco Javier.

Entre 1719 y 1722 trabajó intensamente para San Luis Potosí, concretamente para el convento de San Francisco. Al primer año citado pertenecen un amplio conjunto de pinturas consagradas a la vida de San Francisco y a los orígenes de esta orden mendicante. Son, en total, 16 cuadros, originariamente en el claustro conventual, mas, al ser derribado para hacer la plaza actual, se ubicaron en la iglesia y otras dependencias anexas<sup>25</sup>. Muy contentos debieron quedar los franciscanos potosinos, pues en los años siguientes le hicieron otros importantes encargos<sup>26</sup>, destacando especialmente otra serie, no conservada, dedicada a la vida de San Antonio de Padua<sup>27</sup>.

Igualmente los franciscanos de Ciudad de México le confiaron la realización de cuatro cuadros, donde, por parejas, Antonio de Torres representaría a ocho venerables padres franciscanos, que habían dejado un muy positivo recuerdo por sus muchas virtudes en el convento, Casa Grande, de San Francisco de esta ciudad, el más antiguo de la misma. Tres de estos cuadros se guardan en el Museo Nacional de Historia, concretamente los que representan a fray José Sánchez y fray Diego Trujillo, a fray Esteban Ursúa y fray Sancho Meras y a fray Juan

<sup>23</sup> Ob. cit. (1990, 1.ª edición 1962), p. 154.

<sup>24</sup> Precisamente en esta misma línea de revalorización de la figura de Antonio Torres estuvo en su momento Maza, F. de la ob. cit. (1969), p. 46. Más recientemente en dos ocasiones Ruiz Gómez, R. (1995): «La pintura del periodo virreinal en México y Guatemala», en *Pintura, escultura y artes útiles*, (coord. Ramón Gutiérrez), Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 113-138, y en (2010): «Nueva España: En busca de una identidad pictórica», en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico. Siglos XVI-XVIII, II* (coord. Juana Gutiérrez Haces), Madrid: Patrimonio Nacional et alii, pp. 543-643. Si bien en ambos caso, aunque lo considera un pintor bastante preparado, le siguen prestando muy escasa atención. Mucho más lamentable es aún el caso de Lara Elizondo, L. (2009): «Herencia plástica del México colonial. Renovación a tres siglos de distancia», en *Visión de México y sus artistas. Promoción del arte mexicano V*. México, DF. Aquí se estudian los principales pintores barrocos novohispanos, mas ignora totalmente a nuestro artista.

<sup>25</sup> Maza, F. de la (1969): Ob. cit., pp. 73-74.

<sup>26</sup> Así a 1720 pertenece un Santo Tomás en la cátedra y Jesucristo y la Virgen con San Francisco y Santo Domingo. A 1721, el sueño de José, un San Antonio, La Virgen y San José y cuatro cuadros, restos de un Viacrucis y a 1722 un Santo Entierro y el Purgatorio, distribuidos entre el templo y el coro. Estos datos nos los ofrece Toussaint, M. (1990): ob. cit., p. 265, a partir de Francisco de la Maza.

<sup>27</sup> Montejano y Aguinaga, R. (2006): *Guía de la ciudad de San Luis de Potosí*. Ciudad México: Fundación R. Montejano y Aguinaga A. C., pp. 116-126. En ella se hace una detallada relación de todos los lienzos de Antonio de Torres, así como de otros pintores como puede ser Miguel Cabrera, que se exhiben en la iglesia.

Suárez y fray Francisco Jiménez, no así el cuarto dedicado a fray Pedro de Gante y fray Diego Olarte<sup>28</sup>. Este encargo tiene además otra valoración, pues entra dentro de ese intento de la sociedad novohispana, especialmente de los criollos, de ir elaborando de un modo gráfico su propia historia con independencia de la metrópoli, siendo pues la creación de una galería de retratos de figuras ilustres del pasado uno de sus objetivos más importantes, pues ya formaban parte de la memoria histórica de ese extenso territorio<sup>29</sup>.

Igualmente, en estas fechas –1719 y 1720– se data su amplia colaboración para el convento franciscano de Guadalupe-Zacatecas<sup>30</sup>. A unos seis kilómetros, aproximadamente, de esta importante ciudad, rica por sus minas de plata e hito importante en el Camino Real de Tierra Adentro<sup>31</sup>, los franciscanos fundaron, en 1704, un convento que pusieron bajo la advocación de la Virgen de Guadalupe. Tres años después, gracias al celo e interés, entre otros del venerable fray Antonio Margil de Jesús, la Santa Sede autorizó la creación en él de un Colegio Apostólico de Propaganda Fide a fin de formar a todos los novicios-franciscanos que evangelizarían todo el noroeste del México novohispano, desempeñando una labor misionera realmente muy positiva –hoy la iglesia conventual sigue al culto, mientras el convento y todas sus dependencias son un importante museo, dependiente del INAH<sup>32</sup>, destacando especialmente por su rico acervo pictórico de los mejores artistas del siglo XVIII, como Cristóbal de Villalpando, Antonio de Torres, Nicolás Rodríguez Juárez, Miguel Cabrera, José de Páez o José de Ibarra–.

La obra de nuestro pintor se encuentra en dos ámbitos muy bien definidos: por un lado, en la cabecera de la sacristía y por el otro, en el museo. En el primero de los casos se trata de tres lienzos, que forman como un gran tríptico, sobresaliendo, por su excepcional calidad, los dos lienzos laterales que flanquean la gran cajonera, cuyos temas son la Aparición del Ángel a San Francisco con la redoma y a San Buenaventura recibiendo la comunión de mano de un ángel. Ambos por su acertada composición, rico colorido, perfección en sus detalles, ropajes, fondos y perspectivas, etc., sin duda obras muy singulares de la pintura novohispana del ochocientos, especialmente el primero, un trabajo muy elaborado y de subida calidad. En el gran cuadro central, sobre la cajonera y que ocupa todo el testero de la sacristía, necesitado al menos de una urgente limpieza, tenemos la Última Cena, aunque en el margen izquierdo Antonio de Torres abre una ventana para ofrecernos a Cristo dando la comunión a su madre. En definitiva las tres pinturas iconográficamente son una exaltación de la Eucaristía.

<sup>28</sup> En un reciente viaje a México, hemos visitado aquellos lugares donde se guarda obra de Antonio de Torres. Precisamente uno de ellos fue el Museo Nacional de Historia, sito en el castillo de Chapultepec, donde su conservadora doña Jaqueline Gutiérrez Fonseca nos facilitó toda la información a su alcance, además de enviarnos posteriormente las imágenes de los cuadros allí conservados. El mismo trato exquisito y generoso nos brindó don Carlos Arcila, conservador del Museo de la Basílica de Guadalupe. A ellos mi más sincera gratitud.

<sup>29</sup> Una reciente referencia de esta serie de frailes franciscanos puede verse en Rodríguez Moya, I. (2003): *La mirada del virrey*. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I, p. 70, aunque sigue considerando a nuestro artista como de segunda fila cuando lo incluye en *otros pintores menores que realizaron retratos*. Igualmente, sitúa su fecha de nacimiento en 1696, cuando en realidad lo fue en 1667. Tal vez la confusión proceda en la existencia, por esas fechas, de otro pintor homónimo perteneciente a una generación posterior a nuestro artista.

<sup>30</sup> Una buena monografía al respecto puede verse en Sescosse, F. (1993): *El Colegio de Guadalupe de Zacatecas. Escuela de misioneros y semillero de mártires (1706-1793)*. Ciudad de México: Multiva Grupo Financiero-Fondo Cultural Bancen.

<sup>31</sup> Llamado también Camino Real de Santa Fe o de la Plata, unía la Ciudad México, la capital del virreinato, con la de Santa Fe en Nuevo México (Estados Unidos). Paulatinamente se fue consolidando como una ruta comercial importantísima, sobre todo para el traslado de los minerales, especialmente la plata, tan abundante en Guanajuato, Zacatecas o San Luis de Potosí. Entre las importantes ciudades que se situaban a lo largo del mismo y de sur a norte tenemos: Querétaro, Guanajuato, Aguascalientes, San Luis Potosí, Zacatecas, Durango, Ciudad Juárez, Albuquerque y Santa Fe.

<sup>32</sup> Instituto Nacional de Antropología e Historia. Organismo de ámbito federal, fundado en 1939 por el presidente Lázaro Cárdenas, con el fin de preservar, restaurar y dar a conocer el patrimonio arqueológico, etnográfico e histórico-artístico de la República de México.



De igual consideración, tan positiva, son los lienzos que constituyen la serie de la vida de la Virgen, que ocupan una sala del museo, dedicada, ex profeso a ella<sup>33</sup>. En este caso, desconocemos el lugar exacto que originariamente ocupó la serie dentro del convento; no obstante, el ser cuadros de mediano formato y no tener marcos, induce a pensar que quizá procedan de un primitivo retablo de la iglesia, desmontado a comienzos del siglo XIX, época a la que pertenecen la mayor parte de su actual mobiliario, por cierto algunos de escaso gusto<sup>34</sup>.

No queda aquí la obra de Antonio de Torres en este museo zacatecano, pues en una sala contigua a la de la vida de la Virgen se muestran tres grandes lienzos de tema bíblico, uno con Salomé ofreciendo a Herodes la cabeza de Juan el Bautista, otro con Rebeca y Eleazar y el tercero representando la Matanza de los Inocentes. Evidentemente son pinturas, realizadas a partir de modelos flamencos, con una gran complejidad de personajes y suntuosidad en el colorido, de aceptable calidad los dos primeros, no así la Matanza de los Inocentes, pues, aunque aparece su firma en el ángulo inferior derecho, nos parece por su torpeza en la composición y en la anatomía de las figuras, una obra totalmente de taller. Finalmente, en una pequeña sala de este museo, dedicada a importantes teólogos de la Iglesia, se expone una magnífica pintura dedicada a San Buenaventura, trabajo de un precioso y preciso dibujo y ajustado colorido, destacando especialmente el rojo bermellón del Doctor Seráfico.

En octubre de 1722, como vimos, viéndose con su salud bastante quebrantada, otorga testamento. No obstante, se recupera al poco tiempo, queda viudo y, en 1724, volverá a casar de nuevo. Estos últimos años de su vida, hasta su óbito a mediados de 1731, debieron de ser más tranquilos desde el punto de vista laboral, aunque conocemos numerosos cuadros sueltos, especialmente guadalupanas y dos series de la vida de la Virgen: la granadina, de 1726, y dos años después la de la iglesia de la plaza Romita<sup>35</sup> de Ciudad de México, hoy en el tesoro de la catedral. Uno de sus últimos empeños sería la copia de la Virgen de Guadalupe de la iglesia de la Virgen de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), firmada y fechada en 1730.

Centrándonos en nuestro país, y más concretamente en Andalucía, por fortuna no solo se conocen numerosos lienzos salidos de su mano, sino que esperamos que, dado el gran interés que el arte novohispano está despertando en las últimas décadas, los serios y rigurosos trabajos de campo y de archivos permitan sacar del anonimato algunas de esas muchas pinturas que adornan los muros de nuestras iglesias para incluirlas en su haber o de otro conocido artista novohispano.

A priori podemos afirmar que el tema más frecuente y abundante es el de la guadalupana. Evidentemente, no hace falta justificarlo, pues se explica por sí solo, dado el gran arraigo popular y profunda devoción que la Virgen del Tepeyac empezó a adquirir, especialmente des-

<sup>33</sup> También en nuestro reciente viaje a México, el 4 de junio, viajamos al museo de Guadalupe-Zacatecas para conocer *in situ* la serie mariana de Antonio de Torres, mas, en este caso preferimos no hacer ningún comentario acerca de la actitud y comportamiento de Rosa María Franco y de Violeta Tavizón Mondragón, directora y subdirectora respectivamente del citado museo.

<sup>34</sup> En total serían catorce lienzos dedicados a la vida de la Virgen, todos ellos de mediano formato y rectangulares, más dos óvalos dedicados a la aparición del ángel a San Joaquín y a Santa Ana, respectivamente. Así pues tenemos: La Inmaculada –representada a través de la escena de los tallos de azucenas que brotan del pecho de San Joaquín y Santa Ana–, el Nacimiento de la Virgen, su Presentación en el templo, sus Desposorios con San José, la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Jesús, la Circuncisión, la Epifanía o adoración de los Reyes Magos, el Bautismo de la Virgen María, Pentecostés, el Tránsito o Dormición de la Virgen María, su Asunción a los cielos y su coronación como Reina y Señora de todo lo creado. Como vemos es una extensa serie, donde nos encontramos algunos temas o episodios marianos poco frecuentes, tales como el Bautismo de María. Incluso sabemos que originariamente era un lienzo más, concretamente el que representaba la comunión Virgen, que fue robado en 1935. Sescose, F. (1993): *ob. cit.*, p. 157.

<sup>35</sup> Una pequeña descripción de esta antigua iglesia puede verse en AA. VV. (2004): *Arquitectura religiosa de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX*. México DF: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, p. 123.

de mediados del siglo XVII en todos los grupos sociales sin excepción, superando con creces los extensos límites geográficos del virreinato de la Nueva España. En muchas ocasiones Antonio de Torres afrontó el tema de la guadalupana, acabando muchas de ellas en iglesias, conventos o domicilios particulares españoles. Así, Joaquín González Moreno recoge la presencia en distintos lugares de Andalucía occidental de un total de 10 pinturas. Ocho de ellas van firmadas y fechadas –en un arco cronológico comprendido entre 1716 a 1730–, y las dos restantes firmadas pero sin fechar<sup>36</sup>. En ningún caso es copia fiel del original, sino que, como es moneda común, repite la siguiente iconografía: la Virgen de Guadalupe, que preside la composición, va orlada por una exquisita guirnalda de flores y angelitos; en cada ángulo abre una ventana, a modo de rocalla, donde recrea cada una de las cuatro escenas de las apariciones de la Virgen al indio san Juan Diego y en la parte inferior, justo en el centro, abre otra gran ventana, ahora rectangular, para recrear la gran explanada y la antigua basílica, asentada en las faldas del Cerro del Tepeyac, obra del gran arquitecto Pedro de Arrieta<sup>37</sup>, cuya consagración al culto tuvo lugar el primero de mayo de 1709<sup>38</sup> –hoy, tras el traslado de la Virgen a la nueva basílica en 1976, la antigua se ha consagrado como «Templo Expiatorio a Cristo Rey»–.

Especial relevancia tiene el caso de Málaga donde tenemos algunos lienzos de la guadalupana, uno de ellos debido a nuestro pintor. Se encuentra en el convento de las Carmelitas Descalzas de Antequera, firmado por Antonio de Torres y fechado en (1)709. Existe otro en la catedral de Málaga que debe ser obra del pintor homónimo, pues se data en 1754 –no olvidemos que nuestro artista falleció en 1731–. Estos cuadros y otros más novohispanos fueron dados a conocer por el profesor Agustín Clavijo García<sup>39</sup>, en 1984.

Por fortuna, el convento antequerano, además de la guadalupana, posee otros dos cuadros de Antonio de Torres, con idénticas medidas 2,50 × 1,50 m y fecha de ejecución, concretamente de 1716. Desde el punto de vista iconográfico el citado Clavijo García<sup>40</sup> los identificó, como *Nuestra Señora de la Asunción y un Cristo con la cruz a cuestas*, respectivamente. Con posterioridad, el historiador local Jesús Romero Benítez ha mantenido esta definición iconográfica, aunque para el Cristo precisaba que se trataba de un *Jesús caído con la cruz a cuestas* –muy aceptable precisión–. Incluso, más recientemente ha enriquecido la iconografía mariana al añadirle también la advocación de Los Remedios, así pues, la denomina *Virgen de la Asunción o de los Remedios*<sup>41</sup> –como *Asunción* figuró en una exposición celebrada en Málaga en 1998<sup>42</sup>–. Aceptamos la denominación de Virgen de la Asunción, porque en realidad el lienzo es un simulacro de la escultura del mismo nombre que recibe culto en la parroquia de Santa

<sup>36</sup> (1991): *Iconografía Guadalupana en Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura y Medio Ambiente, pp. 76 y 77. No obstante, el autor presenta a modo de introducción una pequeña biografía con varios errores. Afirma que nació en Puebla –debe ser de Los Ángeles–, en 1675, y que era su padre Francisco Valdés y Torres, cuando en realidad vino al mundo en Ciudad de México a comienzos de 1667, siendo su padre Tomás de Torres y Lorenzana.

<sup>37</sup> Una reciente monografía sobre este gran arquitecto puede verse en AA. VV. (2011): *Pedro de Arrieta. Arquitecto (1692-1738)*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Nacional Autónoma.

<sup>38</sup> Sobre la construcción de esta gran iglesia véase Cuesta Hernández, L. J. (2009): «La mayor fábrica que en este tiempo se ha ofrecido, que es la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe: La construcción del templo algunas cuestiones», en *Catálogo de la exposición Tres siglos en el Tepeyac. El Antiguo templo y morada de Guadalupe (1709-2009)*. Ciudad de México: Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 99-133.

<sup>39</sup> (1984): «Pintura colonial en Málaga y su provincia», en *Actas de las IV jornadas Andalucía y América II*. Huelva: Universidad Internacional de Andalucía, pp. 98-118.

<sup>40</sup> (1984): Art. cit., pp. 98-99.

<sup>41</sup> (1989): *Guía artística de Antequera*. Antequera: Caja de Ahorros de Antequera, pp. 105-106. Estas iconografías las mantiene en una nueva edición de esta guía, totalmente corregida y aumentada [(2012): *Antequera. Ciudad Monumental*. Antequera: CHAPITEL, Conservación y Restauración, pp. 112 y 114]. No obstante, algunos años antes al hablar del cuadro mariano lo identificaba como Virgen de la Asunción o de los Remedios. (2008): *Museo conventual de las Descalzas de Antequera*. Antequera: Ayuntamiento de Antequera, p. 62.

<sup>42</sup> Ordóñez Vergara, J. (1998): «Asunción», en *Catálogo de la exposición El esplendor de la Memoria. El arte de la iglesia de Málaga*. Málaga: Junta de Andalucía/Obispado de Málaga, p. 218.

María de la Asunción o, popularmente, de la Redonda de ciudad de México, mas, añadirle también la advocación de Virgen de los Remedios, no le encontramos justificación alguna, como ya se verá.

Lo que aquí tenemos son dos magníficas pinturas, representando otras tantas imágenes de bulto redondo, profundamente veneradas y queridas por la devoción popular barroca novohispana. Es decir, recordando al inolvidable Alfonso E. Pérez Sánchez, dos «trampantojos a lo divino»<sup>43</sup> o transcripciones pictóricas de las mismas. A saber: el famoso Jesús Nazareno del hospital de su nombre y la Asunción, que recibe culto en el presbiterio de la parroquia de santa María la Redonda, ambas en Ciudad de México.

El centro hospitalario, en el mismo corazón del centro histórico capitalino, a dos cuadras del Zócalo y de la catedral metropolitana, fue fundado por Hernán Cortes, en 1524, bajo la advocación de la Limpia y Pura Concepción de Nuestra Señora para atender a la población enferma, especialmente soldados<sup>44</sup> –de ahí que, en los comienzos del virreinato, se le denominara también como Hospital del Marqués–. Aunque muy mermado el conjunto arquitectónico original, pues se vio muy afectado en la primera mitad del siglo xx por la ampliación de algunas calles paredañas al mismo –especialmente la calle 20 de Noviembre–, por fortuna aún conserva su parte más antigua, que tiene por eje un doble patio de dos pisos, con elegantes arcadas y escalera de carruaje, de la segunda mitad del siglo xvi, y la iglesia, ubicada en uno de sus costados. El templo lleva ya cerrado algún tiempo por motivos de restauración, por lo que la talla del famoso Nazareno caído, protegido por una rústica y burda vitrina, recibe culto en un oratorio contiguo, hoy parroquia y antaño capilla de la Doctrina Cristiana (figura 1).

La imagen, de una gran calidad, nos ofrece a Jesús en una de sus tres caídas camino del Gólgota. Con la rodilla derecha en tierra, apoya esta mano en una roca y con la otra sostiene la cruz y tensiona el pie izquierdo para levantarse, a la par que levanta airoso su cabeza. El anónimo artista ha ideado muy acertadamente la talla, creando un *contrapposto* con sus extremidades y torso, bien planteado y mejor resuelto, culminando todo en su rotunda cabeza, cuyo amable rostro, mira al cielo implorando piedad y compasión. También el drapeado de su túnica, de pliegues ondulantes y muy bien definidos, nos permite valorar aún más sus calidades plásticas, aunque su actual policromía, a base de ricos motivos vegetales, la consideramos del siglo xviii.

Fue a mediados del siglo xvii, cuando Juan Manuel de Solórzano regaló a la iglesia del hospital de la Inmaculada Concepción esta piadosa talla de Jesús Nazareno caído. Mas, en realidad, la verdadera donante fue la india doña Petronila Jerónima. Muy pronto la imagen comenzó a concitar la devoción de las gentes que a él acudían solicitando su favor, especialmente los enfermos del hospital que recurrían al Nazareno implorando y buscando su curación. De ahí que, en 1665, hospital e iglesia se pusieron bajo su advocación y patrocinio.

En la pintura antequerana, Antonio de Torres, a modo de gran escenario, nos presenta a Jesús Nazareno en su altar, que se cubre con un rico mantel, cuajado de las más vistosas flores y con un delicado encaje por cenefa. Estando quizá en los momentos previos a su salida procesional, completa el trampantojo unos cortinajes de ricas telas que, a modo de dosel, enmarcan y ennoblecen por arriba y por ambos lados al Nazareno, cuyo volumen se ve realzado por el efi-

<sup>43</sup> (1992): «Trampantojos a lo divino», en *Lecturas de Historia del Arte III*, Vitoria-Gasteiz: Ephaite (Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, pp. 139-155.

<sup>44</sup> Un acertado estudio puede verse en Muriel, J. (1990): *Hospitales de la Nueva España. T. I. Hospitales del siglo xvi*. México, DF: Universidad Nacional Autónoma/ Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 38.49. Y una reciente descripción la podemos encontrar en AA. VV. (2004): *Ob. cit.*, p. 118.





**Figura 1.** Nazareno. Hospital de Jesús. Anónimo. Ciudad de México. Foto: L. Gila Medina.

caz juego de luces y sombras (figura 2). Todo ello, además, pintado con una profunda sinceridad y búsqueda de la verdad, cuidando y mimando todos los detalles, como se puede ver en la calidad de las telas de la túnica Jesús, de los cortinajes del dosel y muy especialmente en las variadas flores esparcidas por el mantel que alegran y la dan vistosidad a este hermoso lienzo<sup>45</sup>, cuya firma sí es visible, no así la fecha de 1716, aunque nos parece evidente al figurar en el lienzo de la Asunción o de Ntra. Sra. de la Redonda, con la que coincide en medidas.

<sup>45</sup> Una breve referencia a este cuadro antequerano se la debemos a Ruiz Gómez, R. (2004): «Jesús Nazareno», en catálogo de la exposición *Tesoros del Museo Soumaya de México*. Madrid: Banco Bilbao-Vizcaya-Argentaria, pp. 142-144. Es una ficha catalográfica de una copia anónima de este Nazareno caído que figuró en esta exposición. Propiedad del citado museo Soumaya, es una pintura de aceptable calidad, si bien, la antequerana de Antonio de Torres, es muy superior en todos los sentidos.





**Figura 2.** *Asunción.* Capilla mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Redonda. Anónimo. Ciudad de México. Foto: L. Gila Medina.

Esta pintura representa a Santa María de la Redonda. En realidad, una espléndida talla de la Asunción de María a los cielos que recibe culto en una rotunda octogonal, que, a modo de espectacular baldaquino, conforma el presbiterio de este templo parroquial mexicano<sup>46</sup>, muy próximo a la Alameda o tradicional zona de recreo para los mexicanos desde los primeros momentos del virreinato hasta el día de hoy. La actual iglesia es del último tercio del siglo XVII, aunque se levantó y vino a sustituir a una capilla o ermita de planta centralizada erigida por los franciscanos en los años siguientes a la conquista de Tenochtitlán –la tradición afirma que la fundó, en 1524, tres años después de la ocupación de México, el mítico fray Pedro de Gante–. Es decir, la tipología arquitectónica de aquella primera ermita se impuso a la advocación mariana concreta. Un caso similar aconteció en España con la parroquia de Santa María de la Redonda de Logroño –desde 1959 con catedral–, sin que exista ninguna relación directa entre ambas, pues en Logroño es una graciosa talla del gótico final de la Virgen con el Niño en brazos, es decir, una *Theotokos* o Virgen Madre y en México una Asunción. Si bien, en la riojana, su primera ermita tenía también planta circular, por lo que con el tiempo y por simplificación pasó a denominarse Santa María de la Redonda –la actual iglesia logroñesa es una planta basilical de tres naves, del gótico «Reyes Católicos», que se empezó a construir muy a comienzos del siglo XVI a fin de reemplazar a esa primera iglesia románica, más pequeña y de planta centralizada<sup>47</sup>–.

<sup>46</sup> Para más información, véase AA. VV. (2004), p. 233.

<sup>47</sup> Se trata de una talla hispano-flamenca, que corona el Árbol de Jessé, que se adaptó al cuerpo central de su retablo mayor, de finales del siglo XVII. Gato Martín, L. (1993): *La catedral de Logroño. Santa María de la Redonda*. León: Edilesa.

En verdad la imponente imagen de Santa María de la Redonda mexicana, cuyos orígenes están envueltos en una piadosa leyenda, muy pronto concitó la devoción de las gentes sencillas por su carácter taumatúrgico y, al igual, que en el caso del Nazareno caído y sobre todo con la Virgen de Guadalupe, etc., las copias, más o menos fidedignas, se multiplicarían. Una de ellas precisamente se exhibe en el Museo de El Carmen de la misma ciudad de México, si bien incomprensiblemente en una reciente monografía, donde se comentan las 80 obras más importantes de sus fondos, Alfredo Marín Gutiérrez y Ricardo Cardona Torres, autores del estudio de esta pintura comienzan afirmando: «Suntuosa representación de la imagen que se venera en la catedral homónima, de Logroño, España»<sup>48</sup>. Es decir, la consideran copia pictórica o trampantojo de la advocación mariana española de Logroño, cuando, en realidad, el original lo tienen a no más de tres kilómetros del antiguo Colegio de San Ángel, de carmelitas descalzos.

Una vez más, Antonio de Torres nos deja un trabajo, firmado y fechado en 1716, envuelto en una gran solemnidad y veracidad<sup>49</sup>, hasta el punto que nos permite hacernos una cabal idea de la escultura representada, objeto de tanta devoción hasta incluso actualmente como hemos podido comprobar personalmente *in situ*. La talla responde a un modelo muy característico de los momentos entre el manierismo renacentista y el naturalismo del primer barroco, es decir, a comienzos del setecientos. De tamaño mayor que el natural, la talla presenta ese típico balanceo manierista, que le imprime un agradable movimiento a la imagen, al descansar el peso del cuerpo en la pierna izquierda, mientras avanza la contraria en ademán de caminar, junta las manos y las gira levemente a la izquierda, a la par que vuelve la cabeza al lado contrario, elevando su mirada al cielo. De aspecto fusiforme, su peana, también de comienzos del siglo XVII, se corona con varias cabecitas de querubines, se viste con ancha túnica y se cubre con amplio manto que cae generosamente a ambos lados por igual, generando en sus extremos unos hermosos roleos; finalmente el cabello, en hermosas gudejas rubias, semejantes al oro como pedía Pacheco, aunque no es normal entre los mexicas, le cae generosamente por las espaldas y por los hombros. Como rasgos propios va coronada y en su brazo derecho lleva una gran pluma de pavo real, en clara alusión a su inmortalidad, pues María está muy por encima del género humano y por eso no podía conocer la muerte física<sup>50</sup> (figura 3).

Esta tipología mariana está muy próxima a la de la Inmaculada Concepción, más la presencia de la pluma de pavo real, el hecho de levantar su cabeza para elevar su mirada al cielo y sobre todo el amplio volumen que adquiere su manto, que el viento infla y expande al ser llevada a los cielos, son rasgos propios de la Asunción.

Con respecto a la otra advocación mariana, que últimamente se le ha añadido, la de Virgen de los Remedios, nunca podrá ser considerada como una copia de la misma<sup>51</sup>. La muy devota Virgen de los Remedios<sup>52</sup> es una pequeña escultura de la Virgen con el Niño que llegó a México de la mano de los conquistadores. Tras diversas vicisitudes, donde se combina la historia con la leyenda, pasado algún tiempo y asentada la conquista, se apareció sobre un maguey al indio-cacique Juan Tovar. A raíz de aquí sería nombrada Patrona de la Ciudad de

<sup>48</sup> AA. VV. (2010): *80 años, 80 obras. Museo de el Carmen*. México DF: CONACULTA, p. 112.

<sup>49</sup> Según el citado A. Clavijo García en el Museo Diocesano de Málaga se encuentra otro cuadro representando a la Asunción novohispana. Obra anónima que nos ofrece la siguiente leyenda: «VERDADERO RETRATO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN, QUE ESTÁ EN EL CONVENTO DE LA REDONDA DE MÉXICO DE NUESTRO PADRE SAN FRANCISCO». (1984): art. cit., p. 99.

<sup>50</sup> Cooper, J. C. (2000): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 140.

<sup>51</sup> También la Virgen de los Remedios es la patrona de Antequera.

<sup>52</sup> Una acertada aproximación a la Virgen de los Remedios puede verse en Reta, M. (2004): «Nuestra Señora de los Remedios», en catálogo de la exposición *Zodiaco mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, (Comisario Jaime Cuadriello). México: Basílica de Santa María de Guadalupe, pp. 151-155.





**Figura 3.** *Nazareno*. Convento de San José. Antequera (Málaga). Antonio de Torres. 1716. Foto: J. C. Madero López.

México<sup>53</sup>, generando y gozando, hasta hoy mismo, de una gran veneración en su basílica-santuario de Naucalpan, ya en el Estado de México<sup>54</sup>, y propiciando, igualmente numerosas copias en pintura –casi siempre se le representa sobre un hermoso maguey<sup>55</sup>–.

<sup>53</sup> En realidad se trata de una talla, de origen español, aunque quizá procedente de Malinas, que no llega a los 30 centímetros. María lleva al Niño Jesús en su mano izquierda y en la otra un gran cetro. El Niño, a su vez, nos bendice con la mano derecha y porta una esfera en la otra, como preludio de Cristo Rey.

<sup>54</sup> Para más información véase Reta, M. (2004): «Nuestra Señora de los Remedios», en catálogo de la exposición *Zodiaco mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como Patrona de México* [comisario Jaime Cuadriello]. México DF.: Museo de la basílica de Guadalupe, pp. 151-155. Aunque, en realidad, el título de la muestra está tomado de una publicación que es un clásico de la historiografía mariana novohispana, debida a los jesuitas: Florencia, Francisco de y Oviedo, Juan Antonio de (1995): *Zodiaco mariano en el que el Sol de Justicia Cristo...* Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1.ª ed., 1755).

<sup>55</sup> Durante la guerra de la independencia de España (1810-1821), la Virgen de los Remedios, por su origen español, fue considerada por los ejércitos realistas como su principal protectora, concediéndosele el grado castrense de «la Generala», mientras que para los insurgentes lo sería la Virgen de Guadalupe, a la que invocó el mismo cura Miguel Hidalgo en su grito de independencia e hizo poner en su estandarte.



Como en el caso del Nazareno, Antonio de Torres nos presenta a Nuestra Señora de la Redonda, sobre una mesa de altar, ocupando el centro de un amplio escenario. Mas, en este caso, el pintor se toma varias e interesantes licencias a fin de engrandecer y magnificar a la venerada imagen. Así, para que parezca que está en un altar de cultos, coloca un hermoso jarrón de flores a cada lado, con sus respectivos ramos de vistosas flores; en los roleos de los extremos del regio manto se acurrucan tres deliciosas cabecitas de querubines por cada lado, el vestido se adorna con hermosos motivos vegetales, mientras en el manto repite ad infinitum el J.H.S o anagrama de Cristo, la larga pluma de pavo real se puebla de cabujones con piedra preciosa y por último y, sin duda lo más importante, unos deliciosos angelitos, en estudiados escorzos, retiran con sus manos las ricas telas que, a modo de telón teatral, cuelgan de la parte alta para enmarcar y dejar ver en toda su grandeza a la Asunción (figura 4).

El tercer gran lienzo de Antonio de Torres, que poseen estas religiosas antequeranas, es una Virgen de Guadalupe, como ya anticipamos. Con las mismas medidas que las dos anteriores (2,50 x 1,50), pensamos que los tres llegarían a esta clausura conventual en la misma épo-



**Figura 4.** *Asunción o Ntra. Sra. de la Redonda.* Convento de San José. Antequera (Málaga). Antonio de Torres, 1716. Foto: J. C. Madero López.



ca y sin duda regalo de un mismo bienhechor. La guadalupana, también de muy exquisita factura y muy subida calidad, en este caso simplifica la composición, pues no incluye en los ángulos los cuatro momentos más señeros de su aparición a San Juan Diego. Aunque, sí, en la parte inferior, abre una amplia ventana donde se representa la Calzada de la Virgen y al final la basílica, que se consagró al culto en 1709. Dado que la pintura va firmada y fechada en este mismo año, la debemos considerar pionera en este punto, es decir, el de incorporar el nuevo templo mariano al cuadro. Esta nota tan singular, junto a la exquisita guirnalda de flores que envuelve a la Virgen, nos vienen a confirmar, además, su habilidad, como delicado paisajista y gran pintor de flores (figura 5).



**Figura 5.** *Virgen de Guadalupe.* Convento de San José. Antequera (Málaga). Antonio de Torres, 1709. Foto: J. C. Madero López.



## Estudio de la serie mariana granadina<sup>56</sup>

Como ya hemos anticipado, ha sido un feliz hallazgo el localizar esta serie en el convento de la Encarnación de Madres Franciscanas Clarisas. A los pies de su coqueta iglesia conventual se exhibe un hermoso cuadro de la Virgen de Guadalupe de Antonio de Torres, de 1724, por fortuna muy bien conservado. Pintura que fue dada a conocer hace algunos años por Patricia Barea Azcón, junto con otras tres copias más de la guadalupana, todas anónimas y con distintas cronologías, existentes en esta ciudad de Granada<sup>57</sup>. Sin embargo, a pesar de su proximidad física, no se percató de la existencia de esta serie mariana, también del mismo pintor, quien las firmó y fechó en 1726. Es verdad que la iglesia conventual no se destaca por su luminosidad, los cuadros están situados en lo alto de los muros perimetrales, lo que dificulta su visión y hace que pasen desapercibidos, e, incluso, no está toda la serie expuesta en el templo, sino que se encuentra repartida por distintas dependencias conventuales. En la iglesia hay cuatro –la Inmaculada, los Desposorios, la Adoración de los pastores y la de los Reyes Magos–, dos en la sacristía –el Nacimiento de la Virgen y su Presentación en el templo– y el último en el coro alto –la Anunciación–.

Así pues, lo primero que se impone, y así se lo comenté a las religiosas, es reunificar toda la serie mariana en un mismo espacio, siendo sin duda la iglesia el lugar más indicado, ya que aquí tenemos cuatro lienzos más la Virgen de Guadalupe. Aunque, previamente y en la medida de lo posible, habría que ir limpiándolos y adecentándolos, pues salvo la Anunciación y sobre todo la Adoración de los Pastores, cuya parte inferior presenta algunas pérdidas de capa pictórica, su estado de conservación es aceptable.

Ignoramos exactamente cómo y cuándo llegó esta serie mariana, que se completa con el cuadro de la Virgen de Guadalupe, a este convento de clarisas. La tradición oral de las religiosas es que formaron parte de la dote de una novicia al profesar como monja en el convento, lo que es perfectamente lógico. Así pues, creemos que algún familiar directo de esta desconocida religiosa, oriundo de Granada, tras desempeñar algún cargo en la administración de la Nueva España, al regresar a su lugar de origen, entre sus pertenencias traería estas ocho pinturas que, en 1724 –la guadalupana– y 1726 –la serie mariana–, le habría encargado a Antonio de Torres, conjunto de pinturas que al hacer sus votos solemnes la religiosa le acompañaron al convento.

Dejando al margen la Virgen de Guadalupe, ciertamente no es una serie muy compleja –siete pinturas mientras en Guadalupe-Zacatecas son el doble–, aunque sí podemos afirmar que están representados los episodios claves de la vida de la Virgen como tal y en su relación con los comienzos terrenales de Jesús. Todos son apaisados –110 x 75 cm, excluido el marco–, lo que no facilita la presentación de algún tema, como la Inmaculada, que se despliega mejor en vertical. Los marcos son granadinos, incluso sospechamos que los lienzos fueron ligeramente achicados antes de enmarcarlos, lo que se evidencia al examinar los bastidores y porque, en algunos casos, la firma y la data del cuadro queda medio ocultas por el mismo marco.

<sup>56</sup> Casi todas las fotografías que ilustran este texto han sido realizadas, graciosamente, por el gran fotógrafo don José Carlos Madero López, a él mi más sincera gratitud.

<sup>57</sup> (2007): «Iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en Granada», en *Cuadernos de Arte de la Universidad*, 38. Granada: Editorial de la Universidad de Granada-Departamento de Historia del Arte, pp. 317-332. Concretamente se localizan en el presbiterio de la parroquia de Santa María Magdalena, en la sacristía de la iglesia del convento de las Madres Comendadoras de Santiago y en una de las capillas laterales de la iglesia del monasterio de San Jerónimo. Incluso, ahora, como novedad podemos citar otras dos copias nuevas, localizadas en la sacristía de la parroquia de Guadahortuna y la otra en la parroquia de Cogollos Vega.

La **Inmaculada** es el primer lienzo a tratar. Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho, en este caso el artista sigue muy de cerca el cuadro del mismo motivo que, en 1714, pintara para la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Ciudad de México (figura 6). Por fortuna aún conservado en el museo que hace ya bastantes años organizara con sus ricos fondos artísticos el padre don Luis Ávila Blancas, sacerdote filipense, pues fue esta Orden la que se hizo cargo del edificio, tras la expulsión de los jesuitas en 1767. Si bien en este caso mexicano la composición resulta más airosa al desarrollarse en vertical, mientras en Granada queda muy ahogada al ser horizontal. No obstante, dejando al margen esta observación, la pintura es grandiosa en todos los sentidos, María, captada desde un punto de vista bajo, se yergue airosa entre un cúmulo de nimbos, plagados de cabecitas de querubines y algunos símbolos lauretanos, destacando especialmente dos: a la izquierda el espejo –*speculum sine macula*– y en el opuesto –*porta coelis*–. María, espejo sin mancha y puerta del cielo, es una delicada figura de aspecto fusiforme, descansa sobre una refulgente luna poblada de angelitos, igualmente, portadores de símbolos lauretanos –ramo de azucenas, guirnaldas de rosas de pasión y de lirios–, con túnica blanca y elegante manto azul flotante, larga melena rubia y manos ligeramente unidas por las yemas de los dedos, levanta y hace avanzar su pierna derecha, en ese mismo sentido gira las manos mientras su rostro lo hace al lado opuesto (figura 7).



**Figura 6.** *Inmaculada*. Museo de la Profesa. Ciudad de México. Antonio de Torres, 1714. Fuente de la imagen: <http://elmiradorespagnol.free.fr/inmaculada/>





Figura 7. *Inmaculada*. Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1726. Foto: J. C. Madero López.

Torres estaría muy al tanto de las corrientes artísticas de su momento, pues aquí sigue un modelo de Inmaculada muy común en el mundo hispánico desde la segunda mitad del siglo xvii. Y buen ejemplo de ello es la que de Palomino se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Valencia y muy especialmente la que en el último tercio de esa centuria llegó a Ciudad de México del pintor madrileño Francisco Rizzi, hoy en paradero desconocido y que hubo de tener una decisiva incidencia en Juan Correa o Cristóbal de Villalpando, etc. Como ya señaló en su momento Rogelio Ruiz Gomar.

El nacimiento de la Virgen se adapta mucho mejor al formato horizontal, por lo que la composición en general resulta mucho más lógica y natural. Firmada y fechada en esta ocasión, en el ángulo inferior izquierdo, el momento elegido por Antonio de Torres no es aquel en que, la venerable Santa Ana, reposa en su alcoba, tras el duro proceso del parto, y es confortada con un caldo reconstituyente por una sirvienta, mientras otras lavan a la recién nacida y San Joaquín las observa atentamente, sino que, en este caso, él, el venerable padre, se convierte en el protagonista principal y centro de la composición, pues con enorme gozo y júbilo recibe en sus brazos a María, ya totalmente vestida y arreglada, y la ofrece al Padre levantándola a la par que su rostro en actitud orante. En el primer caso propuesto, que es el más frecuente y que cuenta con numerosas fuentes grabadas, tanto flamencos como alemanes, la neonata, que es aseada por las sirvientas, se convierte en la protagonista, mientras sus padres ocupan un lugar secundario. En cambio, ahora, la escena adquiere un fuerte acento religioso al presentarnos el momento en que San Joaquín, padre y a la vez sacerdote, ofrece la Niña al Altísimo, uniéndose con sus actitudes y miradas a ese ofrecimiento Santa Ana, desde su lecho y todas las sirvientas que han participado en tan feliz alumbramiento (figura 8).





**Figura 8.** *Nacimiento de la Virgen.* Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1726. Foto: J. C. Madero López.

Todo esto confirma que estamos ante uno de los lienzos más interesantes de toda la serie, donde Antonio de Torres ha puesto todo su empeño como artista. La fuente en este caso es una estampa del italiano Francesco Villamena, la misma que muchos años antes le hubo de servir de referencia al gran Alonso Cano para su Natividad de María de la capilla mayor de la catedral de Granada<sup>58</sup>, mas, ahora, Torres se mueve dentro de planteamientos tenebristas en cuanto al manejo de la luz y profundamente naturalista en el diseño de las figuras. Esto le acerca a José Juárez y especialmente a Antonio de Rodríguez, su tío y maestro. En cuanto a la luz, un potente foco que, procedente del ángulo inferior izquierdo, ilumina la gran estancia y culmina en el lado opuesto enfatizando la noble figura de San Joaquín, a la vez sacerdote oferente de María, al que se une toda la concurrencia.

La presentación de la Virgen en el templo nos muestra a María, con tres años de edad y acompañada de sus padres San Joaquín y Santa Ana, subiendo decidida y algo temerosa las gradas de acceso al templo de Jerusalén, donde la espera el sacerdote Baraquías que la recibe con los brazos abiertos, recitando unas oraciones y acompañado de otras jóvenes doncellas que ya le han precedido en esa importante ceremonia. El hecho sin fundamento en los evangelios canónicos, sino en el apócrifo protoevangelio de Santiago y sobre todo en la *Vida de María* de Epifanio el Monje o de Constantinopla –siglos VIII-IX–, ha sido tema muy frecuen-

<sup>58</sup> Martínez Medina, F. J. (2001): «Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano», en catálogo de la exposición *Alonso Cano, IV centenario. Espiritualidad y modernidad artística* (comisario, I. Henares Cuéllar). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, p. 335.



te en el arte religioso. Así, por ejemplo, muy similar a este cuadro es el que forma parte de la serie mariana, que se exhibe en el Museo Municipal de Antequera y que procede de la parroquia de San Pedro<sup>59</sup>. Serie compuesta por doce lienzos, obra de Juan Correa, excepto la Circuncisión de Jesús y la Dormición de la Virgen, firmados por un tal Arellano, el Mudo. Incluso tanto Correa como Torres pudieron partir de la misma fuente gráfica, concretamente una estampa de una serie mariana que los hermanos Adrián y Juan Collaert dieron a la luz en Amberes en 1613.

Firmado en el ángulo inferior derecho, frente a la profunda seriedad, casi, sacralidad ambiental que rezumaba la pintura anterior –la del Nacimiento de la Virgen–, pues se centraba en el momento en que San Joaquín, a modo de sacerdote, ofrecía al Altísimo la Niña, aquí se nota un ambiente mucho más distendido, jovial y alegre, como lo avala el coro de jóvenes y alegres doncellas que, junto al sumo sacerdote, esperan a que María acabe de subir las escaleras de acceso al templo, las vistosas guirnaldas de flores, que alegran y embellecen las arcadas del pórtico del templo, y muy especialmente las numerosas y variadas flores, esparcidas por las escaleras y que le dan a la obra una gran riqueza y colorido (figura 9).

Los desposorios de la Virgen y San José es el siguiente momento importante en la vida de María. De esta realidad sí hay constancia evangélica, pues tanto los evangelistas Lucas y Mateo hacen referencia a que estaban desposados; sin embargo, al no dar más detalles, de



**Figura 9.** *Presentación de María en el Templo.* Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres. 1726. Foto: J. C. Madero López.

<sup>59</sup> Romero Benítez, J. (2011): *Museo de la Ciudad de Antequera. Guía.* Málaga: Junta de Andalucía-Consejería de Turismo, Comercio y Deporte, pp. 94-97.



nuevo, debemos recurrir a las fuentes no canónicas citadas en el episodio anterior, a las que hay que sumar el comentario de Santiago de Vorágine<sup>60</sup>. María ha cumplido los catorce años y hay que desposarla, ahora será Zacarías, sumo sacerdote, el padre de San Juan Bautista quien reúne a los candidatos en el templo, siendo José el elegido al seguir su vara florida.

Numerosos precedentes hubo de conocer y tener a su alcance nuestro artista, tanto en estampas, siendo una de las primeras la de Alberto Durero de 1511, como de otros pintores novohispanos que habían afrontado el tema –Sebastián López de Arteaga en el MUNAL; Juan Sánchez Salmerón, en la catedral de Ciudad de México; Juan Correa, en el citado Museo de Antequera; Cristóbal de Villalpando, en el museo de la catedral de Jaén–, mas, en todos ellos resulta una composición bastante compleja y abigarrada, mientras que aquí Torres recrea una composición muy clara y contundente, enfocada en las tres figuras claves: José, a la derecha, se inclina en actitud de respeto hacia su esposa, que se yergue airosa en el lado opuesto con su cabeza inclinada en actitud de humildad, ambos se dan la mano, a la par que Zacarías, que centra y preside la ceremonia coloca su mano sobre la de los recién desposados, levanta la vista al cielo para contemplar la paloma o símbolo del Espíritu Santo que no aparece totalmente, pues, como ya advertimos, estas pinturas debieron ser recortadas, quizá al hacerle los marcos, aquí en Granada, pues son marcos típicamente granadinos (figura 10).



Figura 10. *Desposorios*. Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1726. Foto: M. García Luque.

<sup>60</sup> (1987): *La Leyenda Dorada*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial, col. Alianza Forma, pp. 565-575.



Es más, frente a otros ejemplos, las figuras acompañantes se reducen solo a tres de los candidatos rechazados, que figuran tras José, y de María, otras tantas compañeras y angelitos. Además, si lo usual era fijar el momento en que los esposos se colocan los anillos nupciales, aquí, Antonio de Torres se centra en el instante posterior, aquel en que, una vez que cumplidos los trámites reglamentarios, estrechan sus manos sellando de este modo su compromiso matrimonial para siempre. Todo ello estilísticamente narrado dentro de ese tono amable y agradable de la pintura del setecientos mexicano, con una técnica depurada e intentando trascender de lo meramente narrativo, pues al colocar la paloma del Espíritu Santo en ese rompimiento celestial ya está anunciando la futura presencia de Cristo y su misión redentora (figura 11).

La Anunciación es el único cuadro de toda la serie en que no nos ha sido posible localizar ni firma del pintor ni la fecha. Sin duda debido a que todo el borde inferior está bastante deteriorado y además muy ennegrecido, por lo que, a priori, se impone una necesaria y urgente limpieza y consolidación de la capa pictórica, con lo que ambos detalles saldrían a la luz.

Esta Anunciación sintetiza de modo genial la admiración que Antonio de Torres siente por ese nuevo lenguaje artístico, que se va imponiendo lentamente con las gentes de su generación y que triunfará, ya definitivamente, avanzado el siglo XVIII con Cabrera, Ibarra, etc. Ya que aquí empezamos a percibir, tanto en la figura de María como en la del arcángel San Gabriel, estilísticamente una nueva sensibilidad más refinada y exquisita y no solamente en esos rostros delicados y dulces, que parecen responder a un claro deseo de idealización, sino también en la misma composición del tema y en el colorido, de una escasa gama cromática, aunque sí muy bien combinada y matizada (figura 12).

Esa versatilidad estética de nuestro artista se pone de manifiesto también en el manejo de las fuentes grabadas, pues a partir de varios modelos elabora el suyo propio, aunque en este caso el más inmediato sería una estampa, realizada por el flamenco J, Sadeler I, según diseño de Martín del Vos, aunque muy simplificada, pues elimina el magno escenario arquitectónico de la fuente gráfica. La escena de la Anunciación no se desarrolla en ningún espacio concreto y perfectamente delimitado, sino parece que estamos al aire libre, y dentro de una atmósfera vaporosa, donde la Virgen orando de rodillas, abre sus manos e inclina su delicado rostro, para oír el mensaje del arcángel, que reposa en una gran nube y que señala al símbolo del Espíritu Santo, presente en un rompimiento de gloria que es otra gran masa nubosa. Únicamente la azucena que porta el arcángel, en alusión a la pureza virginal de María, la mesa con el atril y el gran jarrón de flores, que coloca entre María y la nube, asiento de San Rafael, nos devuelven a la realidad terrenal.



Figura 11. *Desposorios*. Firma de Antonio de Torres. Foto: M. García Luque.



Figura 12. *Anunciación*. Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1726. Foto: J. C. Madero López.

La adoración de los pastores se encuentra en el mismo estado de conservación que el cuadro anterior. Es decir, muy ennegrecido por la suciedad y gran parte de la capa pictórica de su borde inferior a punto de desprenderse. No obstante, en este caso, sí hemos podido localizar la firma de Antonio de Torres, en el ángulo inferior izquierdo, aunque no la fecha, que debe ser, como los restantes lienzos, la de 1726.

Una vez más, la fuente grabada que le ha servido de referencia para su composición es de otro artista flamenco, concretamente de Teodoro Galle. Aunque, aquí y ahora, Antonio de Torres vuelve la vista atrás, pues el cuadro está más próximo al pasado estético tenebrista y naturalista, propio de la generación anterior, que al futuro colorista e idealizado, como hemos señalado para el caso de la de la Anunciación de la generación inmediatamente posterior (figura 13).

Es pues una obra netamente tenebrista, donde el punto luz fundamental procede del ángulo inferior derecho, originándose una gran diagonal luminosa que tiene como fin resaltar las tres figuras claves del Nacimiento. San José, que de rodillas lo venera; el Niño, eje de la composición, recostado sobre una refulgente sabanita blanca, y María que la extiende para dejarnos ver la figura completa del Divino Infante. Completan la escena, en primer plano, un cordero y una cesta de huevos, ofrendas de los pastores, pero que se puede entender en alusión a su futura pasión y resurrección, dos pastores, arrodillados detrás de niños, y otro a cada lado llegando al portal con sus presentes –el de la izquierda, un varón con un ave y un haz de leña sobre su cabeza y la otra, una joven con un hermoso cántaro de leche–.

Esta pintura es un claro ejemplo para reafirmarnos, una vez más, en la gran versatilidad y complejidad artística de Antonio de Torres, una personalidad, insistimos en ello, poliédrica,





**Figura 13.** *Adoración de los pastores.* Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1726. Foto: J. C. Madero López.

lo que no nos debe de extrañar, pues sería un fiel representante y, a su vez exponente, de esos períodos estilísticos que la historiografía ha denominado *épocas inciertas* o *poco definidas*. Mas, dejando al margen esta consideración, y, aun a pesar de ser atrevidos, dado que el estado de conservación del lienzo es bastante deficiente, por algunos detalles, como pueden ser su deficiente dibujo, en algunos casos, como las manos del Niño Jesús muy torpe, lo poco original de la composición y por su pobre gama cromática, creemos que no es de los cuadros más audaces de esta serie granadina.

**La adoración de los Reyes Magos.** Aunque también presenta algunos deterioros en la parte inferior, como en los dos casos anteriores; sin embargo no es tan avanzada y profunda, por lo que hemos podido localizar la firma del pintor y la fecha del cuadro, concretamente en el ángulo inferior derecho, justo en el pedestal pétreo donde está sentada la Virgen (figura 14).

Una vez más la fuente grabada que le sirve de base a Torres es una estampa de un artista flamenco, concretamente del polifacético Lucas Emilio Vorsterman, discípulo de Pedro Pablo Rubens, quien le encaminó precisamente en el arte del grabado, siendo él uno de los muchos difusores de la obra del maestro, mediante este medio, como es el caso del cuadro que nos ocupa. Incluso, ahora, la literalidad es casi total, si bien Antonio de Torres ha simplificado bastante la fuente gráfica, mucho más compleja y rica, eliminando todo el cortejo que acompaña a los Reyes Magos.

Dos ámbitos componen el cuadro: a la derecha la Sagrada Familia, sobre un fondo de ruinas arquitectónicas, siendo, precisamente, aquí donde Torres introduce algunas variantes respecto al grabado de Lucas Vorsterman, y a la izquierda, el cortejo real, bajo un cielo de





**Figura 14.** *Adoración de los Reyes Magos.* Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1726. Foto: José C. Madero López.

escasa luminosidad para resaltar el fulgor de la estela de la estrella que ha guiado a las tres figuras reales y uno de sus pajes, ataviado con una refulgente armadura. En el eje de la composición María, sentada con el Niño en su regazo recogiendo la ofrenda del rey Melchor, un venerable anciano de noble rostro y rica capa. En un segundo plano San José absorto y complaciente contempla la escena, aunque sin participar en ella, mientras sí que lo hacen los otros reyes, Gaspar y Baltasar, que observan atentos al primer mago y se dispone a darle su presente (figura 15).

Todo está concebido dentro de un tono amable y agradable, los rostros de los miembros de la Sagrada Familia son de una enorme dulzura y encanto. Precisamente es este grupo donde Torres se muestra más libre con relación a la fuente grabada. Aquí María está sentada, participa en la escena, ayudando al Niño a abrir sus manecitas para recoger el ofrecimiento del rey Melchor, mientras San José, también sentado, se limita a contemplar felizmente la ceremonia de los Reyes Magos.

Finalmente, el colorido es magnífico y de una gran intensidad, destacando los ricos motivos decorativos de la capa del rey Melchor, el rojo intenso de la de Gaspar, el turbante de Baltasar, el azul del manto de María y el rosa pálido de su camisa. Todo ello además acrisolado por un exquisito y pulcro dibujo.

**La Virgen de Guadalupe.** Resulta extraño que esta serie dedicada a la vida de la Virgen se quede en la Adoración de los Reyes Magos, es decir, no se continúe con otros cuadros más hasta llegar a su Asunción a los cielos y su posterior Coronación por la Trinidad. Este hecho, como ya advertimos en su momento, le da una singularidad a esta serie granadina como lo es





**Figura 15.** *Adoración de los Reyes Magos.* Montaje de la fuente grabada y la pintura. Foto: M. García Luque.

también el que se culmine con un hermoso lienzo dedicado a la Virgen de Guadalupe. Mas, lo que hoy nos parece algo ilógico, para comienzos del siglo XVIII y en la mentalidad del comitente que le hiciera el encargo a Antonio de Torres, sería algo totalmente normal. Pues qué mejor que broche de oro para su encargo mariano que la realización de una buena pintura de la Virgen de Guadalupe, la devoción mariana por excelencia del virreinato de la Nueva España.

Igualmente, como ya hemos anticipado, estamos firmemente convencidos de que este hermosísimo lienzo formó parte de esa serie mariana que llegó al convento con la dote de esa aún ignota novicia al profesar sus votos perpetuos. Avala también esta idea el hecho de que su marco es exactamente igual a los de la serie, con la única salvedad de que en estos, solamente llevan dorada la moldura perimetral más exterior y los motivos decorativos vegetales de sus esquinas, teniendo el resto del marco en un intenso verde imitando jaspe, mientras que el marco de la guadalupeana, por la significación del tema, todo él va dorado, aparte de tener mayor volumen (figura 16).

Firmado por Antonio de Torres, en 1724, en el ángulo inferior derecho, tiene 184 centímetros de alto por 126 de ancho, por lo que casi duplica en proporciones a los de la serie mariana. Fruto todos ellos de su última etapa artística –recordemos que, en 1722, su salud sufrió un grave quebranto, llegando a otorgar testamento, si bien se repuso, no falleciendo



**Figura 16.** *Virgen de Guadalupe.* Convento de la Encarnación. Granada. Antonio de Torres, 1724. Foto: J. C. Madero López.

hasta 1731—. Si en la serie estudiada la calidad, en líneas generales, es bastante aceptable, esta pintura de la guadalupana es un trabajo excepcional. Sin duda, en su ejecución, Antonio de Torres, puso todo su entusiasmo, esmero, dotes artísticas y predisposición a hacerlo lo mejor posible, sin duda porque el tema representado era de su especial devoción y cariño. Además, él conoció la pintura original de la Virgen de Guadalupe de primera mano, pues en 1721 la pudo ver en directo al examinarla, junto con otros pintores, entre los que estaban su primohermano Juan Rodríguez Juárez —estos exámenes de la pintura original de la guadalupana por expertos en la materia, a fin de determinar la verdadera naturaleza de sus pigmentos, y así poder confirmar su posible origen sobrenatural, se han efectuado en tiempos pasados en varias ocasiones—.

Como es normal la deliciosa figura de la Virgen de Guadalupe ocupa el centro del lienzo, resaltando sobre un fondo de radiantes rayos dorados, en clara alusión a Cristo sol y luz del mundo. El manto azul, de una vibrante intensidad cerúlea, va cuajado de pequeñas estrellas doradas, la túnica rosa con ricos motivos vegetales, en los ángulos, y dentro de ricas molduras doradas, aparecen los cuatro momentos claves de la aparición de la Virgen al indio San Juan Diego en la montaña del Tepeyac (figura 17). Mas, aquí y ahora, las escenas angulares no van abocetadas como es lo usual en estos casos, sino que han sido tratadas con todo lujo de detalle, hasta el punto que las podemos considerar como verdaderas miniaturas y, llegado





Figura 17. *Virgen de Guadalupe*. Detalle con la firma y la fecha. Foto: J. C. Madero López.

el caso, como cuadros independientes. Enlazando estos explícitos óvalos, angelitos lauretanos, de graciosas anatomías e igualmente sobre un intenso cielo azul y, por último, en centro de la parte inferior, Antonio de Torres abre una gran ventana para dejar testimonio gráfico de la gran basílica que se había consagrado al culto en 1709, de la gran lonja que le precede, así como las dos calzadas que a ella desembocan: la de los Misterios, en alusión a los 15 misterios del rosario –gozosos, gloriosos y dolorosos– y la de la Virgen –la vía fundamental por la que o bien individualmente o en corporación se acude en peregrinación a la basílica–.



## Conclusiones

Dos eran los objetivos de este trabajo, como expusimos en el comienzo del mismo: por un lado ofrecer una aproximación biográfica a la vida y obra del pintor novohispano Antonio de Torres, aún bastante desconocido, por lo que los tópicos que sobre él se vertieron a mediados del siglo pasado, aún se han seguido recogiendo y aceptando por la mayor parte de la historiografía especializada en el arte novohispano del barroco. Y en segundo lugar presentar una hasta ahora desconocida serie dedicada a la vida de la Virgen, celosamente guardada en una clausura conventual de esta ciudad de Granada.

Honestamente, creemos que estos dos objetivos no solo los hemos conseguido alcanzar y con creces, sino que también hemos deslindado la figura de Antonio de Torres de su homónimo pintor, que, aunque oriundo de México, laboró a partir del segundo tercio del siglo XVIII en Sevilla, justo cuando nuestro artista ya había fallecido. Al mismo tiempo, y es digno de resaltarse, hemos clarificado algunos temas o motivos iconográficos, como el Jesús caído, cuyo origen está en el Hospital de la misma advocación, o la Virgen de la Asunción o de la Redonda, ambas originarias de México y que, evidentemente, al igual que fueron muchas devociones de España a la Nueva España, y en definitiva a toda Hispanoamérica –pensemos, por ejemplo, en la Soledad del convento de la Victoria de Madrid o el Cristo de Burgos– también fueron traídas desde aquellas tierra hasta la península, generalmente a través de copias en pintura o «trampantojos a lo divino», como los que se guardan en el convento de San José de carmelitas descalzas en Antequera, ambos de Antonio de Torres. Y no solamente tenemos localizados estos dos ejemplos, sino otros más, bien anónimos o no, mas eso será objeto de otro estudio.

# *Palacios de Dios, cielos en la Tierra.* Homilética y arquitectura en Nueva España en el siglo XVII

God's Palaces, Heavens on Earth. Homiletics and Architecture in New Spain Viceroyalty XVII Century

**Luis Javier Cuesta Hernández**

Universidad Iberoamericana. México

**Resumen:** «Cualquier estudio sobre la teoría de la arquitectura en la Nueva España debería forzosamente incluir los sermones», así reflexionaba en un texto de hace un tiempo. Este artículo pretende estudiar la relación entre arquitectura y homilética en el siglo XVII en el virreinato de Nueva España.

Para ello me propongo utilizar como fuentes los sermones del padre Florencia, S. I., para la dedicación de la iglesia de San Francisco Xavier en Tepotzotlan (1682) y de la iglesia carmelita de Santa Teresa la Antigua (1684), los sermones guadalupanos ante la dedicación de la nueva basílica de Nuestra Señora de Guadalupe y, finalmente, los sermones pronunciados en la dedicación de la iglesia de la Casa Profesa de la Ciudad de México.

Lo que esperamos conseguir de ese estudio es demostrar la existencia de una conciencia en el padre Florencia y el resto de los autores de esas piezas literarias de estar ante obras únicas, conciencia que se reflejaba en sus sermones. De igual manera busco contemplar la importancia de los edificios de la Nueva España para sus contemporáneos. En definitiva, espero poder demostrar una importante relación entre la arquitectura novohispana y la homilética contemporánea.

**Palabras clave:** Sermones, Arquitectura, Virreinato de Nueva España, Criollo.

**Abstract:** «Any study on architectural theory in Viceregal New Spain should include “sermones” as part of it», I wrote that in a paper, published some time ago. This paper aims to study on the relationship between architecture and 'sermones' in XVIIth Century New Spain.

In order to do that, I will use texts from Francisco de Florencia S.I. in San Francis Xavier Church in Tepotzotlan (1682), and carmelitan church of Santa Teresa la Antigua (1684); texts in the new building of Our Lady of Guadalupe; and finally, texts read in Casa Profesa Church in Mexico City.

What I expect to achieve in this paper, is to demonstrate a knowledge in Florencia and the rest of writers of the uniqueness in viceregal architecture, which was reflected in their texts. Also, I'm trying to demonstrate the importance of viceregal architecture among its contemporaries. Finally, I'll try to show the relationship between architecture and «sermones».

**Keywords:** *Sermones*, Architecture, Viceroyalty New Spain, *Criollo*.



«Habla el maestro de la Architectura, Vitruvio, de la composición de los Templos Sagrados, y dice que consta de la Symmetría; esta nace de la proporción; y la proporción está en la mutua correspondencia, y consonancia de las partes iguales al todo del edificio (...) y esta proporción, dice, y Symmetría, no la tendrá el Templo, si no imita la igualdad, consentimiento, y correspondencia exacta que guardó el Supremo Artífice, en los miembros del humano compuesto»<sup>1</sup>.

## Introducción

En un artículo de hace ya tiempo, yo reflexionaba en estos términos:

«Cualquier estudio sobre la teoría de la arquitectura en la Nueva España debería forzosamente incluir los sermones. Su papel como otro espacio discursivo en el que se explicita el imaginario desde el seno de una de las élites de la propia sociedad novohispana: la élite eclesiástica, es indiscutible».

No me cabe duda de que esas palabras siguen siendo válidas hoy, y es que, uno: «el género mayormente publicado en las prensas novohispanas fue el sermón» (Herrejón, 2002: 429), lo cual ya es razón más que suficiente; pero es que además, dos, la función fundamental de los sermones es la probanza, la demostración (a través de sus *propositio*, *argumentatio* y *conclusio*), con el apoyo de las fuentes de la revelación cristiana, pero también (al menos desde el humanismo cristiano) de los autores clásicos.

Básicamente esa función retórica de la *demonstratio*, es la que he defendido para la arquitectura en la literatura del siglo XVII en otros estudios y me parece fundamental observar la relación entre arquitectura y homilética en esa centuria, para confirmar que ese género literario, el de los sermones, funciona bajo las mismas bases que observamos en otras manifestaciones de esa naturaleza.

Como dice Manrique<sup>2</sup>, desde los estudios de Carlos Herrejón, «en lo que puede verse como un nuevo interés en el discurso religioso en la historia mexicana hay que considerar –así lo hace Herrejón– cómo ha servido como fuente para la historia y más precisamente para la historia del arte». Menciona Manrique, en efecto, piezas señeras como el sermón de Sariñana para la dedicación de la catedral metropolitana en 1667; el sermón de Gorozpe para la dedicación de la Capilla del Rosario en Santo Domingo de Puebla utilizado por Francisco de la Maza; el sermón atribuido a Diego José Abad para la dedicación de la iglesia de la Compañía en Zacatecas, estudiado por Marco Díaz; el sermón de dedicación del Carmen de San Luis Potosí, que tuvo ocasión de trabajar Alfonso Martínez; o, finalmente, el extraordinario texto de Rogelio Ruíz Gomar sobre un monumento de Jueves Santo en la iglesia de la Profesa de la ciudad de México<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Juan de Goicoechea, S. I. (1709): La maravilla inmarcesible y milagro continuado de María Santísima Señora Nuestra en su prodigiosa imagen de Guadalupe de México, México.

<sup>2</sup> Manrique, Jorge Alberto: «Retórica y barroco», respuesta al discurso Oratoria en Nueva España leído por Carlos Herrejón en su ingreso a la Academia Mexicana de Historia, el 7 de septiembre de 1993.

<sup>3</sup> Todos los ejemplos citados por Manrique, *ibíd.*

## Los sermones del padre Florencia para la dedicación de la iglesia de San Francisco Xavier en Tepetzotlán (1682) y de Santa Teresa la Antigua (1684)

El día 9 de septiembre de 1682, el padre Francisco de Florencia predicaba el sermón para la solemne dedicación de la nueva iglesia de San Francisco Xavier en Tepetzotlán, sin duda, uno de los templos más señeros de la Compañía de Jesús en el virreinato de Nueva España (Florencia, 1682, citado en Valle, 1975). En esta pieza literaria, ya comentada por Tovar<sup>4</sup>, el padre Florencia insiste fundamentalmente en la figura del patrocinador, el padre Pedro León de Medina Picazo, S.I. Alabanzas que se hacen extensivas al resto de la familia, por supuesto,

«quando el que a tanta costa a edificado esta iglesia, no tuviera oy otro premio de lo que ha gastado, que conocer por experiencia la carne y sangre que tiene en tan religiosa madre en tan piadosos hermanos»,

mediante su comparación con algunas figuras neotestamentarias: así, por ejemplo, Zaqueo, «el que imitando la fee, y devoción de Zaqueo ha gastado gran parte de su patrimonio en hazerle un Templo digno de su grandeza; para los de su casa». O el propio Pedro, «tu es Petrus et super hunc petrum edificabo Ecclesiam meam». No faltan palabras tampoco para San Francisco Xavier al referirse a la advocación de la iglesia,

«para el Moisés Evangélico, libertador de tantas almas, como sacó del cautiverio de la Gentilidad de Oriente, Japón, y China Xavier fuera del suyo, este templo que se consagra a su santo nombre».

Lo que nos parece más interesante es la manera en que Florencia insiste en aspectos arquitectónicos en su sermón, y que contrasta con la presunta tendencia general de los siglos XVII y XVIII<sup>5</sup>, la casi total ausencia de menciones al templo de Jerusalén (apenas una brevísima mención a la dedicación para hacer resaltar la coincidencia de fechas, «dedicó Salomón su templo (...) esta era a nueve de septiembre día en que por disposición mas de Dios que de los hombres se dedica aquesta Iglesia».

A la hora de hablar de las nuevas obras en Tepetzotlán en particular es de alabar su empeño (lógico por otro lado, dada la especialísima devoción lauretana desarrollada por la Compañía de Jesús), en resaltar la dedicación de la Casa de Nazareth:

«Esta santa Casa, trasladada por ministerio de los Angeles de Palestina a Italia, se llama oy la Santa Casa de Loreto, de que se copio el trasunto, que está en aquella Capilla, y oy se dedica, y que observadas las medidas de su proporción y tamaño, salió tan parecida, a su original, que a quien ha estado en ella le baña de ternura los ojos, y de sentimientos el alma la viva memoria de aquel santuario».

La relación de la figura de los patronos con el *antitypus* neotestamentario de Zaqueo es repetida por Florencia (1682) en el sermón que el jesuita pronunció durante el octavario de la dedicación de la iglesia del convento de carmelitas de Santa Teresa la Antigua, pero en este otro sermón, quizá la parte más interesante sea la que el padre Florencia le dedica al carácter de las iglesias en este momento, *son palacios de Dios, cielos en la Tierra*, dice el jesuita, lo cual

<sup>4</sup> Tovar, Guillermo (1988): *Bibliografía novohispana de arte*. FCE, México, pp. 269-276.

<sup>5</sup> Al menos para la doctora Martha Fernández (Fernández, 2002; 2003). En nuestro caso ya hemos expresado nuestras reservas en trabajos anteriores (Cuesta, 2005).

no deja de recordarnos fuertemente al *Parayso occidental* con el que Sigüenza caracterizaba al convento de Jesús María en 1684<sup>6</sup>.

Pero ante estas menciones, ¿existía una conciencia en el padre Florencia de estar ante obras únicas y se reflejaba esa conciencia en sus sermones? ¿En qué residía la importancia de los edificios de la Nueva España para sus contemporáneos según los sermones que escuchaban? ¿Podemos hablar, en definitiva, de una relación entre la arquitectura novohispana y la homilética contemporánea? Tratemos de discernir algunas de estas cuestiones a través de lo que a fines del XVII y principios del XVIII se constituyó casi en un género en sí mismo: los sermones sobre la Virgen de Guadalupe.

## Los sermones guadalupanos, ¿templos de Salomón o catedrales criollas?

Desde el punto de vista de la retórica y el simbolismo consustancial a las construcciones religiosas, estamos de acuerdo con la afirmación de Concepción de la Peña:

«Sermonarios, libros de devoción, tratados de arquitectura y escritos diversos están repletos de alusiones al simbolismo de las construcciones religiosas. Metáforas y comparaciones de variada índole se multiplican refiriéndose a Cristo como luz gozosa; a la Virgen como edificio místico, como trono de Dios o como templo, palacio o casa de Cristo; a los apóstoles como pilares y como las doce puertas de la Jerusalén Celestial; a los padres de la Iglesia y evangelistas como columnas; a la fachada del templo como la puerta del Cielo o a éste como la Jerusalén Celestial o templo de Salomón, amén de otros simbolismos ocultos en la forma y en la ciencia de los números y proporciones»<sup>7</sup>.

Y nos parece fundamental insistir en esta cuestión, porque da la sensación que últimamente se tiende a olvidar la polisemia implícita en el lenguaje de las obras arquitectónicas, o en su defecto a simplificarla notablemente.

Así, por ejemplo, algunos estudios muy recientes han examinado el problema planteado por la influencia/copia del Templo de Salomón en el conocimiento y la teoría arquitectónica, así como en las construcciones religiosas en el virreinato de la Nueva España<sup>8</sup>. Estos estudios, a nuestro juicio, pecan de excesivamente reduccionistas, hasta el punto de que en alguno de ellos, prácticamente toda la actividad arquitectónica de época novohispana (desde la arquitectura conventual del siglo XVI hasta las últimas construcciones guadalupanas de fines del XVIII, pasando por la arquitectura catedralicia seiscientista) puede explicarse desde ese único presupuesto.

<sup>6</sup> Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Parayso Occidental, plantado y cultivado por la liberal benefica mano de los muy Catholicos y poderofos Reyes de Epaña Nueftros Señores en fu magnifico Real Convento de Jesus Maria de Mexico: de cuya fundación y profressos, y de las prodigifofas maravillas y virtudes con que exalando olor suave de perfeccion, florecieron en fu claufura la V.M. Marina de la Cruz y otras exemplariffimas Religiosas da noticia en este volumen D. Carlos de Sigüenza y Góngora presbytero mexicano. Con licencia de los svperiores. En Mexico por Juan de Ribera Impreffor y mercader de libros. Año de MDCLXXXIII. Cfr.*

<sup>7</sup> Peña Velasco, C. de la (2004): «El poder de la Iglesia. Una representación arquitectural en el Barroco español», en *El poder. Análisis del discurso político español e hispanoamericano*. M. Metzeltin y M. Thir (eds.). Viena: Instituto Cervantes, pp. 141-160. Cfr. Bonet Correa, A. (1993): *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid. (Las negritas son nuestras.)

<sup>8</sup> Sin duda los más importantes, los de Fernández, M. (2003): *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España*. UNAM, México, 2002 y *La imagen del templo de Jerusalén en Nueva España*. México: UNAM. Fueron, en su momento, también destacadas las aportaciones de Santiago Sebastián en Sebastián, S. et al. (1995): *Iconografía del arte del siglo XVI en México*. Universidad de Zacatecas.



Esta crítica podría reducirse a dos simples cuestiones: ¿será cierto que la influencia/copia del Templo de Jerusalén fue tan importante en la arquitectura del virreinato durante sus 300 años de existencia?, y tanto si sí como si no, ¿cuáles son las razones últimas para elegir una influencia/copia en el proceso de creación arquitectónica en ese momento histórico?<sup>9</sup>

Nos gustaría saber si podemos usar estas próximas líneas, para matizar esa influencia/copia, o, al menos, proponer explicaciones alternativas. Ya que como muy bien apunta Kubler (1982: 70):

«siempre que un rey construye, surge el recuerdo de Salomón (pero) para Sigüenza, en 1605, Salomón (...) era solamente un símil empleado en el Prólogo al comparar el Escorial con otro templo de Salomón. Igualmente posterior a la edificación del Escorial es la lujosa publicación (...) del que son autores los jesuitas J. B. Villalpando y Jerónimo Prado».

Y precisamente, como ya demostró también Víctor Mínguez (2007), la identificación en el siglo XVII entre Salomón y los Austrias era tan estrecha, que podía hallarse casi de manera ubicua como alegoría política, pudiendo ello llevar a conclusiones, en ocasiones, equívocas.

Dicho de otra manera, hay que ser muy cuidadosos para poder deslindar lo que son significados intrínsecos al simbolismo de las obras arquitectónicas, de lo que puedan constituir resignificaciones, modeladas a posteriori sobre cuestiones ideológicas que no sean las coetáneas (en este sentido el ejemplo de la obra de Prado y Villalpando es paradigmático, ya que en opinión de la mayor parte de los especialistas, el monasterio de San Lorenzo del Escorial no se construyó a imagen y semejanza del templo de Salomón, sino que, antes al contrario, el templo de Salomón pergeñado por ambos jesuitas se modeló a imagen y semejanza del monasterio filipino).

En el caso concreto del santuario de Guadalupe de la ciudad de México, me atrevo a pensar incluso en «presignificaciones», si se me permite el neologismo, como voy a tratar de explicar a continuación.

Nadie medianamente prudente y versado sobre el particular se atrevería a negar hoy el importante componente apocalíptico-salomónico que, como una muestra de la *concordatio* tipológica veterotestamentaria, existía ya en el virreinato desde el siglo XVI, y que en la centuria siguiente, se desarrolló alrededor del culto a la Virgen de Guadalupe, y en particular, sobre el ayate como prueba del carácter de «pueblo elegido» de la Nueva España. Como muy bien menciona Brading (2002: 125):

«en efecto la imagen conservada y venerada en el sagrado cerro del Tepeyac era el Arca de la Alianza mexicana, una señal de que en adelante la Virgen María sería la protectora particular del pueblo mexicano».

De ahí a identificar el edificio que cobijara el ayate con el Templo de Salomón que guardaba el sagrado contrato entre Yahvé y el pueblo judío, solo mediaba un paso que dio Martha Fernández en algunas de sus obras (Fernández, 2002: 384 y ss.; 2003: 145 y ss.; 2006) defendiendo que:

<sup>9</sup> Queremos dejar muy claro que, aunque aceptáramos la influencia salomónica, resultaría evidente para nosotros que las causas de esa influencia no pueden ser las mismas, en 1550 que en 1750.

«el templo que resulta más representativo del salomonismo en la Nueva España a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII es el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe (...) edificio profundamente intelectualizado en su simbolismo».

Ahora bien, maticemos: admitiendo todo lo anterior, podemos acercarnos a la interpretación apocalíptica de la virgen de Guadalupe del bachiller Miguel Sánchez<sup>10</sup>, con un talante comprensivo, pero nos parece que la secuencia *mulier amicta sole* del Apocalipsis-la Jerusalén terrestre/celeste<sup>11</sup>-Templo de Salomón como inspiración del santuario de Guadalupe<sup>12</sup>, requeriría de algunas apoyaturas más para poderse edificar de manera más sólida<sup>13</sup>. Además, y de nuevo citando a Brading, habría que decir que la exégesis bíblica de Sánchez, era, por decir lo menos, algo indiscriminada,

Lo que Miguel Sánchez y su círculo lograron fue aplicar a la imagen particular albergada en el santuario del Tepeyac casi todas las alusiones y figuras bíblicas que desde la época de los padres de la Iglesia se habían citado para interpretar y celebrar el papel de la Virgen María en la dispensa cristiana (...). Concentrando una notable cantidad de figuras bíblicas, Tepeyac figuró como otro Sinaí, escena de la revelación original, y como otro Sión, ya que su santuario albergaba la imagen que era el Arca de la Alianza mexicana<sup>14</sup>.

No queremos que se nos malinterprete, no estamos negando la mayor (más bien queremos reforzarla con nuevos argumentos). Efectivamente, no puede obviarse en ese contexto, el hecho de cómo los predicadores mexicanos de finales del XVII, retomaron la línea de pensamiento de Sánchez. No pretendemos aquí traer una relación infinita de ejemplos, pero sí mostrar algunas otras posibles fuentes de explicación para el santuario.

Así, por ejemplo, Juan de Robles, S. J., el 12 de diciembre de 1681, en su sermón durante la consagración del templo de Guadalupe en Querétaro (punto que, puesto que estamos hablando de la inauguración del nuevo santuario de Guadalupe en la ciudad de México, me parece particularmente interesante), «opta por citar el capítulo doce del *Apocalipsis* como una profecía de Guadalupe y definir la imagen como el Arca de la Alianza y las tablas de la Ley mexicana»<sup>15</sup>.

Aquí sí parecería que la imagen del templo de Salomón como receptáculo, en su *sancta sanctorum* del Arca de la Alianza y, por ende, de las tablas de la Ley, estaría mucho más claramente definida.

El poder de esta imagen simbólica se vio corroborado por las veces en que fue vuelta a utilizar pero un poco a manera de colofón y haciendo historia, habría que recordar el famosísimo sermón de fray Servando Teresa de Mier, el 12 de diciembre de 1794, en el que incidió

<sup>10</sup> Sánchez, M. (1648): *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe*. México: imprenta de la viuda de Calderón. Curiosamente, esta es la única fuente contemporánea que cita la doctora Martha Fernández para justificar el significado salomónico del santuario de Guadalupe. Fernández, M. (2002): *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*. México: UNAM, pp. 384 y ss.

<sup>11</sup> La autora cita a Rubial García, A. (1998): «*Civitas Dei et Novus Orbis*. La Jerusalén Celeste en la pintura de la Nueva España» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 72, pp. 5-37.

<sup>12</sup> «Sí, de acuerdo con san Juan, la Jerusalén Celeste era tan larga como ancha, es de suponerse que la planta centrada sería la más perfecta y adecuada para edificar el santuario de la Virgen que había convertido a la ciudad de México en una nueva Jerusalén.» Fernández, M., *op. cit.*, p. 392.

<sup>13</sup> Creemos que así lo reconoce, incluso, la propia autora cuando propone que, «para fundamentar con mayor consistencia esta hipótesis, sería necesario profundizar más en lo que la cultura barroca novohispana puede aportar en este tema y en los textos que inspiraron tanto las plantas céntricas como las poligonales». *Ibid.*

<sup>14</sup> Brading, 1994, p. 30.

<sup>15</sup> Brading, *op. cit.*, p. 162.

de nuevo en la imagen del Arca de la Alianza y de la condición de pueblo elegido del mexicano al:

«comparar la consagración del santuario del Tepeyac en 1709 con la dedicación de Salomón del Templo de Jerusalén, exclamando: “allá el Arca de la Alianza del Señor con los de Israel, acá la imagen guadalupana y mejor Arca de la Alianza del Señor y su madre con la generación verdaderamente escogida y predilecta, con su pueblo especial, con los americanos”»<sup>16</sup>.

Pero puesto que unas líneas más atrás, habíamos invocado la necesidad de tener en cuenta la relativa coetaneidad de las obras artísticas y de los textos que escogemos para tener un retrato de la cultura de la época, tiempo es de que nos detengamos un instante en una fuente que consideramos mucho más significativa. Nos referimos al sermón del sacerdote jesuita Juan de Goycochea, en 1709, con ocasión del novenario de la dedicación del nuevo templo<sup>17</sup>.

En esta pieza literaria, las menciones al templo hierosimitano son muy importantes<sup>18</sup>. Ya desde la primera página, Goycochea recuerda cómo el templo de Jerusalén había sido reedificado en tres ocasiones, y ese era el caso del santuario de Guadalupe:

«Ya van tres y por tercera vez va ya (...) oy como ayer venceis en duraciones, las piedras y los bronces, los pórfidos, y marmores (...) Un templo nos pedisteis en este monte, y tres con este, os ha consagrado; la sin igual Mexicana largueza (...) Entrad en el, tercera vez fabricado; como en el de Jerusalén edificado tres vezes entrasteis en luz (...)»<sup>19</sup>.

Siguiendo en ese tenor, el predicador nos justifica que María, como Dios mismo, tenía derecho a elegir el lugar donde deseaba morar:

«tres vezes se ha edificado en este sitio, que escogio la Señora, para su morada; como el Jerosimitano, vezes tres, en el lugar q el Señor eligió para su habitación (...) Casa y Nido Elegi dice Dios al Rey Pacífico»<sup>20</sup>.

Un poco más adelante, y en lo que tenemos que interpretar como un elogio al tercer santuario de Guadalupe (*erit enim gloria domus istius Novissimae, plusquam primae*)<sup>21</sup>, el jesuita utiliza las palabras del padre Rivera, destacado teólogo español, en el sentido de que también el tercer templo de Jerusalén fue el más importante de la serie:

Prueba el P. Rivera en Ha. Proph. que el tercero templo de Herod. fue no solo mexor que el segudo (sic) de Zorobabel; sino mas sumptuoso, y rico, q el primero de Salomon<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Brading, *op. cit.*, pp. 315-316.

<sup>17</sup> (1994): «La maravilla inmarcesible y milagro continuado de María Santísima Señora Nuestra en su prodigiosa imagen de Guadalupe de México» en Brading, D. (ed.). *Siete sermones guadalupanos*. México, pp. 51-85. El sermón ya fue glosado por Tovar, G. (1988): *Bibliografía novohispana de arte*, vol. II. FCE, México, pp. 41 y ss. Cfr. Castorena y Ursúa, J. I. (1709): *Oración panegyrica (...) dedicada a Nuestra Señora de Guadalupe*, México: Herederos de Juan José Guillena Carrasco, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Fondo Conventual, clave 4187.

<sup>18</sup> Vid. Fernández, M. «El salomonismo en la Nueva España y el triunfo de la arquitectura barroca», *op. cit.*, 2002, pp. 371-392, así como, «El centro ceremonial del Tepeyac. Imagen novohispana del Monte del Templo», *op. cit.*, 2003, pp. 137-157. Cfr. Ramírez, Juan Antonio (1991): «Evocar, reconstruir, tal vez soñar (el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)», en *Dios arquitecto*. Madrid: Siruela, pp. 1-50.

<sup>19</sup> Doc. cit., p. 2 del sermón, p. 56 del libro. (Las negritas son nuestras.)

<sup>20</sup> Doc. cit., p. 6 del sermón, p. 60 del libro.

<sup>21</sup> Doc. cit., p. 3 del sermón, p. 57 del libro.

<sup>22</sup> *Ibid.* (al margen).



Y establece un interesantísimo paralelismo entre los montes Moriah y Sión y el Tepeyac:

«Quis tu mons magne coram Zorobabel?<sup>23</sup> (...) Habla Zacharias con la cumbre del Sión, que por su salto, y precipicio, separaba la otra punta del Mòria, y negaba el campo, a los cordeles del Templo de Jerusalén. Y sin mas que aver dicho el Texto, sta clara en este sitio la Prophecia; por este magnífico Te[m]plo de Guadalupe, que a pesar de la punta del Monte (...) se bajo al llano su sumptuosa machina»<sup>24</sup>.

Pero como hemos dicho antes, tal vez sería bueno intentar apaciguar nuestro «furor salomónico» y aceptar otros significados que Goycochea nos ofrece para el santuario y que, huelga decirlo, debían encontrarse también plenamente desarrollados entre la sociedad contemporánea.

Para nadie debería constituir un secreto la difusión de la cultura clásica en la sociedad novohispana del siglo XVII. Así, creemos que habría que destacar como importantes las comparaciones con las maravillas de la antigüedad clásica (en puridad solo el Faro de Alejandría, la séptima maravilla de esa relación que nos ha legado –al menos es la primera conocida– Filón de Bizancio, pertenecería a ese categoría)<sup>25</sup>, que el orador se permite: «cuyas encumbreadas torres compiten con los Pharos; cuyas robustas columnas apuestan firmeza con las de Hércules»<sup>26</sup>.

Aquí habría que recordar cómo tal vez la elección no sea gratuita, ya que Ramírez había apuntado las connotaciones religiosas del faro de luz que iluminaba la oscuridad para los navegantes y sus barcos como símbolo de la verdad predicada por Cristo o de la Iglesia que con su doctrina impide el naufragio de las almas<sup>27</sup>. Por su parte, las columnas de Hércules habían sido incorporadas al escudo de España ya desde la época de Carlos I, aunque en algunos contextos, también podían convertirse en motivos heráldicos alusivos a las Indias (evidentemente, resulta punto menos que imposible saber si Goycochea usa la imagen retórica con esa intención).

Otra cuestión que nos parece también muy destacada es la identificación que se establece entre el edificio y la imagen milagrosa de la Virgen en el ayate, ya desde la página del título del sermón, *compite firmezas con su nuevo templo, que la copia* (la efigie)<sup>28</sup>, y un poco más adelante se explica que ese, y no otro, es el tema del sermón:

«Pues si esta es la elección de DIOS y de MARÍA; con ambos se conforma el Argumento de el Panegyris y su elección: En que copiándose [divido y declaro] las perfecciones. El Templo de su Imagen, y la Imagen de su Templo; y trasumptando la Madre sacramentada en su efigie, con milagro continuado, los milagros de su hijo sacramentado: siendo su mayor portento la duración, exceda en duraciones su portento»<sup>29</sup>.

Esta identificación, esa es nuestra interpretación al menos, podría expresar el reconocimiento por parte de los contemporáneos de la novedad e importancia del edificio recién

<sup>23</sup> *Ibid.*, citando a Zacarías 4, 7-9.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Aunque el Faro, en realidad sería la última obra en ser incorporada y no lo hallamos hasta Gregorio de Tours (534-589). Ramírez, J. A. (1983): *Construcciones ilusorias: arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, p. 26, nota 15.

<sup>26</sup> Doc. cit., p. 3 del sermón, p. 57 del libro.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>28</sup> Doc. cit., p. 1 del sermón, p. 55 del libro.

<sup>29</sup> Doc. cit., p. 6 del sermón, p. 60 del libro.

construido. En estas comparaciones entre imagen y santuario, parece existir un énfasis importante en una palabra que consideramos clave, la palabra *basílica*, define tipológicamente el edificio pensado por Durán y terminado por Arrieta:

«para que fuera coetánea vuestra la *basílica* avia de ser su materia de aquellas palmas<sup>30</sup> (...) se perpetuara con Vos esta *basílica*; pero mas allá de los siglos os eternizareis Vos en el *trasumpto*»<sup>31</sup>.

En ese tenor, y en lo que tenemos que entender como una clara alusión a lo que el predicador supone las fuentes de la arquitectura, se construye una larga cita a Vitruvio<sup>32</sup>:

«Habla el maestro de la *Architectura*, Vitruvio, de la composición de los *Templos Sagrados*, y dice que consta de la *Symmetría*; esta nace de la proporción; y la proporción está en la mutua correspondencia, y consonancia de las partes iguales al todo del edificio»<sup>33</sup>.

para justificar las proporciones antropométricas, característica fundamental del Templo de Jerusalén como creación divina:

«y esta proporción, dice, y *Symmetría*, no la tendrá el Templo, si no imita la igualdad, consentimiento, y correspondencia exacta que guardó el Supremo Artífice, en los miembros del humano compuesto»<sup>34</sup>.

De hecho el énfasis en la comparación con la obra divina no para ahí, sino que incluso se le antoja a Goycoechea plantear la cercanía del santuario de Guadalupe con la Creación por excelencia cuando defiende que:

«mucho tiene de parecido al Templo de el Mundo, este MARIANO Templo de GUADALUPE (...) y si copia el Templo a su Imagen, es este Templo una Imagen de el Cielo»<sup>35</sup>.

Y aquí me voy a permitir un inciso al que me llevan estas dos alusiones de Goycoechea a la Creación. Y es que la similitud en cuanto a métodos entre la Creación Divina y las artes (en particular, la pintura) es una idea constante que vertebra, a través de múltiples referencias, la teoría española de las artes. La consideración de Dios como arquitecto y la Creación como la primera arquitectura tenía, sin duda, raíces profundas en la mentalidad novohispana del siglo XVII, pero también en la tratadística artística hispana (Portús, 1992). Y, por tanto, creemos que nos permitiría establecer un paralelismo razonable con la arquitectura, en este caso.

De hecho, creemos que eso es lo que subyace en todo el posible «salomonismo» de la arquitectura novohispana del XVII, la arquitectura religiosa podía equipararse con la obra de Salomón, en tanto en cuanto al arquitecto podía comparársele con un creador.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 4 del sermón, 58 del libro.

<sup>32</sup> Ya Brading había reparado en este punto: «al dirigir su atención al majestuoso santuario, Goycoechea alaba la observancia de los principios arquitectónicos de Vitruvio, ya que sus proporciones eran idénticas a las del cuerpo humano. Con las cuatro torres que coronaban cada esquina y las dos entradas laterales, réplica del diseño de la fachada, el edificio exhibía una simetría exquisita». Brading, *op. cit.*, p. 234.

<sup>33</sup> Doc. cit., p. 9 del sermón, p. 63 del libro. En el margen dice *Vitr. Lib. 3 cap. 2*. Cfr. González Moreno-Navarro, José Luis (1993): *El legado oculto de Vitruvio*. Madrid: Alianza Forma.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

Pero hay que destacar, además, como, en aras a realzar esa *simetría vitruviana* del templo antes mencionada, Goycochea describe, con gran énfasis en el detalle, las partes del nuevo templo: «dos torres allí, y dos torres aquí; una, y otra laterales naves; tantas bóvedas, en una, como en otra (...) y aquí como allí las columnas mismas»<sup>36</sup>. Descripción que, y esto, por su valor icónico, nos parece del máximo interés, repite en su comparación nada menos que con el *blazon gentilico de la Imperial México*<sup>37</sup>:

«miren que si bien se mira, este MARIANO Templo, por dentro y fuera, de cerca y lejos, tiene la forma de Aguila (...) no solo por el Altar en que se anida el Águila de este Desierto, sino porque formandole prominente aquel Presbyterio la cabeça (...) descien-den por las dos naves las alas, unidas al medio de esta Plaza, que le levanta pecho, su mayor bóveda hasta acabar con lo demas de el cuerpo, en las dos torres, como en las dos garras: o sea ya, que le finxan las otras dos superiores torres las dos cabeças, a que sobresale el altar, y presbyterio, como común corona de las dos»<sup>38</sup>.

Como dice Brading, «era evidente que el santuario mexicano tenía la forma de un águila con las alas extendidas»<sup>39</sup>, lo que acentuaba de nuevo la cercanía con el templo hierosimilitano<sup>40</sup>. En este punto el jesuita pisa terrenos peligrosamente heterodoxos, al identificar a María nada menos que con el águila mexicana:

«vos soys aquella Augural Aguila, Blazon Augusto de la Christiana MEXICO (en mayusculas en el original); como lo fue de su Fundacion Gentil la Peña, el Tuno, y el Aguila a quien se fabrica, en el Monte Tepeyacac, este encumbrado nido»<sup>41</sup>.

La mexicanidad de Guadalupe se acercaba a una formulación definitivamente criolla.

Así, de la misma manera y citando de nuevo a Brading:

«entre los años 1696-1709, una nueva y elegante iglesia se construyó en el Tepeyac que rivalizó tanto en escala como en lucimiento a las catedrales más grandes de la Nueva España. En 1751 se dotó a esta iglesia de un colegio de canónigos, convirtiéndola en una institución única en México, aparte de los cabildos catedralicios»<sup>42</sup>.

La concepción arquitectónica de dicha iglesia, había alcanzado un *únicum*, una cristalización arquitectónica que era, en el más amplio de los sentidos, «catedralicia». Se había construido, en efecto, una catedral para Nuestra Señora de Guadalupe.

En aras a completar esta idea, hay que recordar como el propio Goycochea en su sermón compara la obra del virrey Albuquerque en el santuario de Guadalupe, con la de su homónimo y abuelo en la dedicación de la Catedral Metropolitana<sup>43</sup>:

«Si se envegeciere (se refiere al templo recién inaugurado), los Señores de Albuquerque, son buenos sastres de Templos y parece, tomaron de officio el pulir y estrenarle los

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 10 del sermón, 64 del libro. Citando a Vitruvio, Lib. 3, Cap. 2.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 22 del sermón, 76 del libro.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Brading, La virgen, p. 234.

<sup>40</sup> «Al citar a Juan de Pineda, el comentarista español de las escrituras, recuerda que había la creencia de que el templo de Salomón tuvo la forma de un león», *Ibid.*

<sup>41</sup> Brading, 1994, pp. 4 y 5 del sermón, pp. 58-59 del libro.

<sup>42</sup> Brading: «Estudio introductorio: teofanía guadalupana», *Ibid.*, p. 32.

<sup>43</sup> Doc. cit., p. 28 del sermón, 82 del libro. Tal hecho ya fue señalado por Tovar, *op. cit.*, p. 44.



mas celebres a MEXICO. Si este se rompiere ai vendrá otro Nieto, como vino el Señor Vi-Rey D. Francisco; después de su Excellentissimo Abuelo, y como aquel Duque llevo a hacerse, casi Alarife del Te[m]plo Metropolitano que es uno de los mas celebres del Mundo; y como aora el Señor Excellentissimo, que le sucedió, pulió aquel y perficionó este»<sup>44</sup>.

En nuestra opinión, tan importante como ese interés en inspirarse en el templo cristiano por excelencia, es el papel de la élite criolla, tanto en el deseo de representarse ellos mismos como la parte más destacada de la sociedad novohispana, como en intentar emular la arquitectura metropolitana con los mismos fines. Podemos reforzar este punto al recordar cómo resuena aquí el eco del *sin mendigar a Europa perfecciones* de Carlos de Sigüenza y Góngora.

## Los sermones como fuente. La dedicacion de la iglesia de la Casa Profesa de la ciudad de México

El día 28 de abril de 1720 se dedicó la nueva iglesia de la Casa Profesa de la ciudad de México, tras un rápido proceso constructivo, que no llevó más de seis años desde la firma del contrato notarial (26 de abril de 1714). De ese documento, citado en repetidas ocasiones<sup>45</sup>, pretendemos rescatar solo algunas precisiones que nos parecen importantes:

«hallándose el templo e iglesia de la casa profesa de la sagrada compañía desta dicha ciudad en grave necesidad de su renovación y nueva fábrica, se decidió delinear la fabrica, modo, forma y costos que pueda tener y que esto fuese con intervención y planta de maestro de arquitectura (...) el qual procedió a hacer y formar sus líneas y plantas»<sup>46</sup>.

El impacto de la dedicación debió ser notable (incluso si pensamos en la proliferación de importantes obras religiosas en esa época: la reconstrucción de la iglesia de San Agustín, dedicada en 1695, tras el incendio de 1676; la traslación de la imagen de Guadalupe a su nuevo santuario –1709–; o la nueva dedicación de la iglesia de San Francisco –1716– (Báez, 1974), la importancia de la iglesia de la Casa Profesa debió haber convertido este en un acontecimiento extraordinario «siendo dicho templo el más frecuentado de las principales iglesias desta ciudad»<sup>47</sup>), y aunque, desgraciadamente, no conocemos documentos que lo acrediten directamente, presentamos ahora dos sermones que fueron predicados en la iglesia de la Casa Profesa y que son extraordinariamente prolijos en el relato de festividades muy similares (aunque no la propia dedicación) y que nos recuerdan notablemente a los festejos de la dedicación del edificio anterior en 1610<sup>48</sup>.

El primero de esos dos sermones es el que pronunció su ilustrísima, el arzobispo de México, fray José Lanciego y Eguilaz en el mismo año de 1720 con ocasión de la fiesta *del esclarecido Patriarcha San Ignacio de Loyola*. El otro sermón fue predicado por el R. P. Pedro

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> El documento se encuentra en el AGN Ramo Temporalidades, tomo 197. Al parecer existe una copia en el Archivo Histórico Nacional de Madrid Ramo Jesuitas Libro 365, cfr. Autrey, Lorenza *et al.* (1973): *La Profesa en tiempos de los jesuitas. Estudio histórico-artístico*. Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, México. Fue transcrito de manera más o menos completa también por Heinrich Berlin (Berlin: 1944); y Marco Díaz (Díaz: 1982).

<sup>46</sup> Doc. cit.

<sup>47</sup> Hay que recordar que la Casa Profesa es el establecimiento más importante de una provincia, en las que, usualmente, solo había una. Para 1773 la Compañía contaba solo con 29 Casas Profesas en todo el mundo.

<sup>48</sup> Descritos tanto en la *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma, 1960. de Francisco Javier Alegre, S. J., como en la *Crónica e historia religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús en la Nueva España*. México, 1654, de Andrés Pérez de Rivas. Ambas citadas en Díaz, M. (1982): *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España*. México: UNAM, p. 37.

de Ocampo, cuatro años después, el 5 de julio de 1724, con ocasión de la celebración de la bula de Canonización de San Ignacio por parte de Urbano VIII («San Ignacio de Loyola convertido de adalid de la milicia terrestre en caudillo de la celestial. Sermón en la nueva fiesta de su conversión celebrado en la Casa Professa de esta Ciudad de Mexico el dia segundo de pasqua del espíritu santo»)<sup>49</sup>. Ambos sermones son extraordinariamente minuciosos en aspectos arquitectónicos sobre el nuevo edificio y de nuevo, en ocasiones, resulta sorprendente la familiaridad de las élites eclesiásticas con un vocabulario netamente constructivo.

No vamos a extendernos ya demasiado en este punto, pero sí quiero traer a colación otra cuestión sobre la microhistoria del edificio que generó las muestras mencionadas de la homilética novohispana.

Efectivamente, a principios del siglo xviii, se agruparon en torno a este proyecto constructivo, el del templo de la Casa Profesa, una serie de agentes sociales que merece la pena recordar<sup>50</sup>: los comitentes civiles (en la persona de la marquesa de las Torres de Rada); la presencia del padre Juan Antonio Oviedo<sup>51</sup> (confesor de la marquesa), que sería posteriormente provincial en dos ocasiones (1729-1732 y 1736-1739), y fue rector de los colegios del Espíritu Santo y San Ildefonso de Puebla; un provincial recién nombrado, en 1710, Alonso de Arrivillaga, quien, pese a cesar posteriormente en ese puesto, permanecería a cargo de la obra hasta su conclusión, y que fue el que eligió personalmente al arquitecto para la obra<sup>52</sup>. En ese sentido, Haskell dice que: «un mecenas potente, mucho dinero, artistas de talento pero dóciles: una combinación de estos factores era esencial (...) para construir y decorar convenientemente una iglesia»<sup>53</sup>. Nosotros añadiríamos que, en este contexto, hacía falta también un artista con una idea muy bien definida y unos mecenas buscando una forma propia de expresar un afán de competencia y/o emulación.

En este contexto, el templo de la Profesa constituiría una suerte de equivalente al pleito desatado en el siglo xvi por el privilegio de las canas<sup>54</sup>: un espacio catedralicio para la Compañía, un marco religioso elegido por y para las élites criollas, de las que las élites eclesiásticas jesuitas, en suma, no eran más que portavoces. Era una afirmación de la Compañía frente al poder secular; una competencia por ser, catedral también, pero criolla.

No estamos diciendo que exista una rivalidad explícita entre clero diocesano y la mancuerna Compañía de Jesús-élites criollas (para intentar disipar esta idea, recordemos que el sermón del arzobispo será publicado por la propia Compañía de Jesús y dedicado al confesor de su majestad Felipe V. «Sacalo a luz esta provincia mexicana y lo dedica al R.P. Guillermo Daubenton de la misma Compañía confesor del señor don Philippo V nuestro señor Rey de las Españas y Emperador de las Indias que Dios guarde»<sup>55</sup>).

<sup>49</sup> Ocampo, Pedro de (1724). Agradezco estos datos al Lic. Iván Escamilla González, quien me los proporcionó con su generosidad habitual.

<sup>50</sup> Por lo que respecta a la relación entre la Compañía y sus mecenas, nos parece de obligada consulta, Haskell, Francis (1992): «Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel barocco» en *Architettura e arte dei gesuiti*. Milán: Electa, pp. 44-51. Cfr. también Sale, G. (2003): «El proyecto del Gesù de Roma» en *San Ignacio y el arte de los jesuitas*. Bilbao, pp. 47-64.

<sup>51</sup> Juan Antonio Oviedo (Bogotá, 1670-México, 1757). Cfr. Alegre, *op. cit.*, vol. IV, p. 444.

<sup>52</sup> «(...) que esto fuese con intervencion y planta de maestro de arquitectura de la inteligencia necesaria se eligio para este efecto por parte de dicho reverendisimo padre provincial mediante sus consultas que para ello tuvo al maestro Pedro de Arrieta que lo es de arquitectura alarife de esta ciudad.(...)» Contrato notarial de 1714.

<sup>53</sup> Haskell, *op. cit.*, p. 44.

<sup>54</sup> El privilegio de las canas era un privilegio pontificio otorgado por Pío IV, según el cual las órdenes religiosas tenían derecho a un espacio en torno a sus establecimientos de trescientas canas. En función de ello, tanto las órdenes mendicantes, como el Cabildo Catedralicio, denunciaron la posición de la Casa Profesa de la ciudad de México, que consideraban violatoria de dicho privilegio. La Compañía ganó el pleito subsiguiente (que se prolongó desde 1592 hasta 1595). Cfr. Decorme, *op. cit.*, pp. 359 y ss.

<sup>55</sup> Lanciego y Eguilaz, doc. cit., portada.

¿Cómo podríamos, en cualquier caso, si es de todos conocido el hecho de que algunos de los organismos criollos más poderosos son, precisamente, los cabildos catedralicios? ¿o si tenemos en cuenta que es nada menos que el propio arzobispo quien predica en la Profesa inmediatamente después de su inauguración?:

«El día de su festiva dedicación (...) canto la missa de pontifical (...) asistiendo a el (...) el Ven. Deán y cavildo de esta santa Iglesia (...) cosa que no ha practicado su Illma. con tanta solemnidad ni aun en su iglesia catedral»<sup>56</sup>.

Estaríamos hablando, en cualquier caso, más bien de emulación, de competencia al interior de la propia élite de la tierra<sup>57</sup>, pero ¿acaso podemos ratificar ese fenómeno en la observación de los sermones antedichos? La respuesta a esa pregunta ha de ser, indudablemente, afirmativa, y citando de nuevo al arzobispo Lanciego en su sermón de 1720:

«Pues aviéndose dedicado este año, el majestoso y ostentativo Panteón<sup>58</sup>, que nos construyo a expensas de ciento y veinte mil pesos, la piadosa magnificencia de la muy ilustre señora Doña Gertrudis de la Peña, Marquesa de las Torres, con tanta sumptuosidad que puede competirle primores y aun apostarle primicias, a los mas garvosos, y mas bien acavados Templos de la América y aun de la Europa»<sup>59</sup>.

En ese sentido, entendemos que puede ser interesante confrontar la obra de la iglesia de La Profesa con otras importantes obras de renovación de los regulares a finales del siglo XVII y principios de la centuria siguiente. No queremos insistir, por manido, en el ejemplo de la familia Medina Picazo y su patronazgo<sup>60</sup>, pero en ese tenor, pensemos en la renovación del claustro de la Merced, merced, valga la redundancia, al patrocinio de un poderoso miembro del consulado de comerciantes, el conde de Miravalle, o la participación de otra personalidad destacada del comercio novohispano, Pedro Ruiz de Castañeda, así como sus descendientes, en la erección del nuevo santuario de Guadalupe, (de hecho a estos últimos se debe en última instancia el establecimiento de la colegiata algunos años después).

Si comparamos esto no solo con el patrocinio de la marquesa de las Torres de Rada, sino con los que se constatan por parte de otros miembros de esa élite, creemos que puede empezar a esbozarse un cuadro de emulación muy significativo que encuentra su paralelo literario en los sermones predicados en esas ocasiones.

Y es que, como casi siempre en estas ocasiones, tan importante era la obra arquitectónica, como la obra literaria que le hacía de caja de resonancia. Pensemos, como ejemplo, en

<sup>56</sup> *Ibid.*, fol. 2v-3r.

<sup>57</sup> Quizá la diferencia con la catedral en este sentido estriba más bien en que se trata de un espacio ya dado, en el que aún las mayores exhibiciones de munificencia terminan limitándose al adorno de alguna de las capillas, perdiéndose su proyección en el todo y quedando mediatizadas por la poderosa intervención del cabildo eclesiástico (gran bastión criollo como ha sido dicho) en la organización del culto catedralicio, mientras que una obra enteramente nueva (como la Profesa de Arrieta) daba a los plutócratas novohispanos una proyección social y pública muy especial.

<sup>58</sup> La figuración del Panteón de Roma, aunque no de manera demasiado frecuente, sí puede aparecer en otras ocasiones. Recuerdo ahora el certamen poético organizado para la dedicación del reconstruido templo de San Agustín de México («Certamen poetico, palestra de ingenios en la campaña de el difurco a la solemne dedicacion del templo de Mexico de el Glorioso Padre, Patriarcha Doctor de la Iglesia San Augustin, que se fabrico desde sus primeros cimientos hafta la cupula o fanal consagrado a la Invicta y Real Magestad de el Invencible y Catholico Rey Carlos Segundo sin segundo en lo piados de su zelo como a su patron con licencia en Meixco por los herederos de la viuda de Bernardo Calderón, año de 1691»), en el que la iglesia es caracterizada como «grande, luzido y bien compuefto este Panteon infigne (...) este Panteon era auguftino (...) y encumbrado Panteon de fu templo». Tovar de Teresa, G. (1988): *Bibliografía novohispana de arte*. México: FCE, p. 336.

<sup>59</sup> Lanciego y Eguilaz, doc. cit.

<sup>60</sup> Exhaustivamente estudiado por Tovar de Teresa, G. (2003).



dos personajes relativamente desconocidos, los capitanes de infantería del tercio de comercio de la ciudad, Juan Esteban de Yturbide y Joseph Antonio de Leiza, quienes no solo cooperaron con cuarenta mil pesos a la obra del templo de la Casa Profesa, sino que de manera coherente, fueron los que proporcionaron el dinero necesario para dar a la imprenta el sermón del padre Pedro de Ocampo al que ya nos hemos referido<sup>61</sup>.

## Fuentes

- CASTORENA y URSUA, J. I. (1709): *Oración panegyrica (...) dedicada a Nuestra Señora de Guadalupe*, México: Herederos de Juan José Guillena Carrascoso, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Fondo Conventual.
- FLORENCIA, F., S. I. (1682): *Sermón en la solemne dedicación del templo que costeo y erigió el P. Pedro de Medina Picazo de la Compañía de Jesús en el Colegio y Casa de Probación del Pueblo de Tepotzotlan a 9 de septiembre de este año de 1682. Predicó el P. Francisco de Florencia de la misma Compañía de Jesús. Dedicó al Sargento Mayor Capitán D. Francisco Antonio de Medina Picazo, cavallero del Orden de Santiago Tesorero de la Real Casa de la Moneda de Mexico, patron de dicho templo*. Con Licencia en México. Francisco Rodríguez Lupercio, México.
- GOYCOECHEA, J. S. I. (1709): *La maravilla inmarcesible y milagro continuado de María Santísima Señora Nuestra en su prodigiosa imagen de Guadalupe de México*. México.
- LANCIEGO y EGUILAZ, J. (1720): *Sermón que en el día del esclarecido Patriarcha San Ignacio d Loyola predico en la Casa Professa de la Compañía de Jesús de Mexico el Illmo. y Rmo. Sr. Mro. D. F. Joseph Lanciego y Eguilaz dinissimo Arzobispo de Mexico de el Consejo de su Magestad (...). En Mexico, por Francisco de Rivera Calderon, en la calle de san Augustin. Año de 1720*. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, Colección Lafragua, 1143 LAF.
- OCAMPO, P. (1724): *San Ignacio de Loyola convertido de adalid de la milicia terrestre en caudillo de la celestial. Sermón en la nueva fiesta de su conversión celebrado en la Casa Professa de esta Ciudad de Mexico el día segundo de pasqua del espíritu santo, 5 de junio de 1724; a devoción solicitud y expensas del dr. D. Juan Ignacio de Castorena y Ursúa (...) predicó el R.P. Pedro de Ocampo professo de la Compañía de Jesús y actual rector del Collegio real de san Ildefonso*. México: Herederos de la Viuda de Fco. Rodríguez Lupercio, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Colección Lafragua, 1209 LAF.
- SÁNCHEZ, M. (1648): *Imagen de la Virgen Maria, Madre de Dios de Guadalupe*. México: imprenta de la viudad de Calderón.

## Bibliografía

- AUTREY, L.; CHRISTIANSON, K., y PÉREZ LIZUR, M. C. (1973): *La Profesa en tiempos de los jesuitas. Estudio histórico-artístico*. Tesis de maestría. México: Universidad Iberoamericana, .
- BÁEZ MACÍAS, E. (1974): «Noticias sobre la construcción de la iglesia de san Francisco (1710-1716)». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 44: 31-42.
- BONET CORREA, A. (1993): *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid: Alianza.
- BRADING, D. (ed.) (1994): *Siete sermones guadalupanos*. México: FCE.  
— (2002): *La virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*. México: Taurus.

<sup>61</sup> Ocampo, Pedro de, doc. cit.

- CUESTA, L. J. (2005): «La imagen del templo novohispano, ¿copia, creación o recreación nacional?: De “Imagen del templo de Salomón” a “apostarle primicias a los mas garvosos y mas bien acavados templos de la America y aun de la Europa”». *III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires (Argentina).
- DÍAZ, M. (1982): *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España*. México: UNAM.
- FERNÁNDEZ, M. (2002): *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo xvii*. México: UNAM.
- (2003): *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*. México: UNAM.
- (2006): «La imagen y sus moradas». En: N. SIGAUT (ed.), *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata: (187-213)*. Zamora, Colegio de Michoacán, Museo de la Basílica de Guadalupe.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, J. L. (1993): *El legado oculto de Vitruvio*. Madrid: Alianza Forma.
- HASKELL, F. (1992): «Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel barocco». En: R. WITTKOWER (ed.) *Architettura e arte dei gesuiti*. Milán: Electa, pp. 44-51.
- HERREJÓN PEREDO, C. (2002): «Los sermones novohispanos». En R. CHANG-RODRÍGUEZ (coord.), *Historia de la literatura mexicana*, vol. 2: 429-447. Siglo XXI/UNAM.
- KUBLER, G. (1982): *La obra del Escorial*. Madrid: Alianza Forma.
- MÍNGUEZ, V. (2007): «El rey de España se sienta en el trono de Salomón. Parentescos simbólicos entre la Casa de David y la casa de Austria». En: V. MÍNGUEZ, (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica: (19-57)*. Universitat Jaume I. Castellón.
- PEÑA VELASCO, C. (2004): «El poder de la Iglesia. Una representación arquitectural en el Barroco español». En M. METZELTIN y M. THIR (eds.) *El poder. Análisis del discurso político español e hispanoamericano*. Viena: Instituto Cervantes, pp. 141-160.
- PÉREZ DE RIVAS, A. (1654): *Crónica e historia religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús en la Nueva España*. México.
- PORTUS, J. (1992): *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*. Tesis doctoral por la Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- RAMÍREZ, J. A. (1991): «Evocar, reconstruir, tal vez soñar (el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)». En: *Dios arquitecto: (1-50)*. Madrid: Siruela.
- (1983): *Construcciones ilusorias: arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Editorial.
- RUBIAL GARCÍA, A. (1998): «*Civitas Dei et Novus Orbis*. La Jerusalén Celeste en la pintura de la Nueva España». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 72: 5-37.
- SALE, G. (2003) «El proyecto del *Gesú* de Roma». En: G. SALE (ed.), *San Ignacio y el arte de los jesuitas*. Bilbao: Ediciones Mensajero, pp. 17-30.
- SEBASTIÁN, S.; MONTERROSA M., y TERÁN J. A. (1995): *Iconografía del arte del siglo xvi en México*. Gobierno del Estado de Zacatecas.
- TOVAR DE TERESA, G. (2003): «La iglesia de San Francisco Xavier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos xvii y xviii». En: *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*. CONACULTA, pp. 101-127.
- VALLE, R. (1975): *El convento de Tepotzotlán*. Estado de México, México.

# *Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas españolas en 1809.*

## Conservación y restauración

*View of the Spanish troops' entrance in the city of Quito in 1809.* Conservation and restoration

**Rocío Bruquetas y Dolores Medina**

Museo de América (Madrid)

**Resumen:** La adquisición del cuadro *Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas españolas en 1809* por el Museo de América completa una importante laguna sobre la etapa histórica de las independencias americanas dentro sus fondos pictóricos. En el artículo se describe el estado material de conservación en que se encontraba la obra a la llegada al museo, sus características técnicas de ejecución y los tratamientos de conservación y restauración realizados.

**Palabras clave:** Pintura, Quito, Ecuador, independencia, conservación, restauración.

**Abstract:** The acquisition of the painting *View of the Spanish troops' entrance in the city of Quito in 1809* by the Museum of America completes a important gap about the historical stage of American independence in its pictorial collections. In the article the material condition in which the work arrived at the museum, its technical characteristics and the implementation of conservation and restoration treatments performed is described.

**Keywords:** Painting, Quito, Ecuador, independence, conservation, restoration.

## Introducción

El cuadro de la *Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas españolas en 1809* (N.º Inv. MAM 2010/04/01) ingresó en el Museo de América el 30 de diciembre de 2010, después de ser adquirido por el Ministerio de Cultura mediante subasta pública. La pintura, de autor anónimo, representa la entrada de las tropas españolas en Quito el 25 de noviembre de 1809, que habían sido enviadas por el virrey del Perú con el fin de sofocar las primeras revueltas independentistas en Quito, iniciadas con el llamado «Primer grito de la Independencia», el 10 de agosto de 1809. Según consta en la inscripción que aparece en la parte superior del lienzo, la obra fue encargada por el propio virrey, don José Fernando de Abascal y Sousa, para enviársela a España a don Pedro Alcántara de Toledo y Salm-Salm, XIII duque del Infantado (figura 1).





Figura 1. Imagen general del estado inicial. Fotografía: Joaquín Otero.

La pintura retrata una apacible ciudad de Quito con su característica geografía, con los volcanes al fondo y una población observando tranquilamente la parada militar que desfila bajo los arcos triunfales. La intención de don José Fernando de Abascal y Sousa, Virrey del Perú entre 1806 y 1816, era transmitir a las autoridades españolas el mensaje de que las revueltas estaban controladas y la ciudad pacificada. El interés por representar los diversos estamentos de la sociedad quiteña hace de esta pintura un extraordinario retrato social y cultural de la ciudad en un momento clave de su historia (figuras 2 y 3).

La importancia histórica de la obra, sus dimensiones materiales y su deficiente estado de conservación hacían necesaria la elaboración de un proyecto de actuación integral que implicara su conservación y restauración, su exposición en las salas del museo y su puesta en valor y difusión.

Los daños materiales que presentaba la obra afectaban principalmente al soporte de tela de lino. Una continua falta de tensión había provocado pronunciadas deformaciones en las esquinas y un abombamiento general en la zona inferior como consecuencia del peso de la tela. A su vez, la naturaleza quebradiza de las fibras, acentuada por la oxidación natural de la celulosa, había favorecido la aparición de numerosas rasgaduras en diversos puntos de la pintura. A estos problemas, propios del paso del tiempo, había que añadir las consecuencias de una restauración posterior en la que se repintaron numerosas zonas, en especial a lo largo de las costuras y rasgados. Estos retoques, cromáticamente muy alterados, se habían aplicado sobre unos gruesos estucos que se extendían sobre las zonas circundantes de la laguna ocultando pintura original.

Los mencionados daños, cuya descripción se amplía y detalla más adelante, junto con la suciedad originada por la contaminación ambiental y los barnices oscurecidos, demandaban una intervención de conservación y restauración. Sin embargo, el cuadro reunía algunas dificultades





Figura 2. Detalle general. Fotografía: Joaquín Otero.



Figura 3. Detalle. Fotografía: Joaquín Otero.



de índole operativa; la principal de todas ellas eran sus grandes dimensiones (246 × 465 cm) que, por problemas de acceso, imposibilitaban su traslado a los talleres de restauración. Por tal motivo se habilitó un espacio del museo como taller provisional, concretamente el ala oeste del claustro superior, que se cerró con mamparas de vidrio.

Esta circunstancia empujó a desarrollar un proyecto de actuación integral que incluyera actividades de acercamiento del público a las labores cotidianas de conservación y restauración, así como la difusión del conocimiento de esta pintura y su historia<sup>1</sup>. El objeto del proyecto era, pues, mostrar el desarrollo de los trabajos a los visitantes, fijando un horario semanal de puertas abiertas para que los interesados pudieran conocer de forma directa y cercana los procesos de restauración aplicados. Paralelamente se organizó un ciclo de conferencias, titulada «Al hilo de la historia: *«Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas españolas. 1809»*», impartido por diferentes personas del museo involucradas en el trabajo, en las que se dio a conocer la información reunida sobre la obra, su valor histórico y documental, sus características materiales, los problemas de conservación que presentaba, los tratamientos a los que estaba siendo sometida y el proyecto de instalación museográfica en una nueva sala del museo destinada al siglo XIX (figura 4).

Los trabajos se comenzaron en marzo de 2015 y se tiene previsto finalizarlos para el próximo marzo de 2016. En esta primera etapa se ha contado con la colaboración de un grupo de estudiantes en prácticas de Grado de Restauración<sup>2</sup>.



**Figura 4.** Jornadas de puertas abiertas con visitas del público al taller. Fotografía: Rocío Bruquetas.

<sup>1</sup> El proyecto fue iniciado en el año 2011 con Teresa Gómez Espinosa, entonces Jefa del Departamento de Conservación, y ha sido continuado por Mar Sanz García, actual responsable del Departamento. En ese año se realizó una exposición de fotografías sobre la historia y la conservación del cuadro.

<sup>2</sup> Sara Moreno, Lucía Tamayo y Sofía Almagro, de las Escuelas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Ávila, León y Madrid respectivamente. También se contó con la ayuda de Natalia Cisneros y Patricia Casado, estudiante de la Escuela de Palencia.



## Descripción material

La pintura está montada sobre un bastidor de madera compuesto por dos largueros de 246 cm de largo y otros dos de 465 cm, con una anchura de 11,3 cm cada uno, unidos mediante un ensamblaje de tipo horquilla machihembrado. Como sistema de refuerzo tiene dos travesaños verticales cuya unión con los largueros es de caja y espiga. Para facilitar la tensión lleva ocho cuñas. También presenta tres argollas metálicas sujetas al bastidor mediante tres tornillos en la parte superior. Los bordes exteriores de los largueros que están en contacto con el lienzo están biselados con el fin de evitar el desgaste de la tela (figura 5).

Por todo el bastidor hay marcas de grafito con indicaciones numéricas para su montaje. En el larguero superior, escrito del revés, aparece la siguiente inscripción: «Sn. D. Eduardo de Ibarra –SEVILLA–».

Por las características de la madera, aparentemente de pino, los tipos de ensamblajes y el sistema de cuñas, el bastidor es el llamado de tipo castellano. Probablemente fue construido al llegar la pintura a la península en una fecha incierta posterior a la primera década del siglo XIX.

El tejido, identificado como lino<sup>3</sup>, es de consistencia fina y tupida, con una densidad de 14 hilos/cm<sup>2</sup>. El soporte se compone de siete fragmentos de diferentes tamaños, cosidos manualmente. El más pequeño de todos, situado en el lateral izquierdo del cuadro, solo fue perceptible por el anverso de la obra una vez se liberó del bastidor, ya que la unión estaba oculta por este. La costura dejaba un borde de reserva que doblaba sobre sí mismo. Este fragmento tenía una serie de orificios emparejados a lo largo de la costura cuyo origen probablemente se deba al haber sido reaprovechada una tela utilizada para fardo de mercancías. Los orificios, resultado de los cosidos para cerrar los fardos, estaban reforzados con estuco de yeso



Figura 5. Imagen general del reverso del cuadro. Fotografía: Joaquín Otero.

<sup>3</sup> Análisis realizados mediante FTIR y GC-MS. Equipo Arte-Lab, S. L. (15 de abril de 2011), Informe de técnicas de estudio y análisis químicos de Pintura de Ecuador del Museo de América.



y papel de periódico encolado por el reverso (figura 6). La costumbre de aprovechar telas de fardos era un recurso muy común en la pintura andina de los siglos XVII y XVIII ante la escasez de telas de lino en América. También se encontraron tres parches de tela encolada para reforzar antiguas rasgaduras, uno de ellos con tela de lana y otros dos con lino (figura 7).



Figura 6. Detalle de la tela, la costura y uno de los parches. Fotografía: Rocío Bruquetas.



Figuras 7a y 7b. Detalle de los orificios del lateral (a) y parches de papel de periódico (b). Fotografía: Rocío Bruquetas.



El lienzo estaba montado en el bastidor por medio de clavos de forja, y sobre ellos se había aplicado una cinta de papel a lo largo de los cantos como embellecedor. El papel encolado del canto inferior estaba ocultando una inscripción en toda su longitud en color negro, la cual, una vez que se retiró el papel, se pudo comprobar que coincidía con la leyenda superior explicativa del tema representado (figura 8).

La tela está preparada con una capa blanquecina de 20 a 35  $\mu\text{m}$  de espesor, compuesta por albayalde y una baja proporción de carbón vegetal. Se han detectado también granos dispersos de pigmentos de color (tierra sombra y oropimente), que los autores de los análisis consideran materiales de carga antes que de coloración, procedente de «barreduras» o restos de la paleta (figuras 9a, 9b y 9c). La finura de la capa de aparejo permite que la trama de la tela se revele por toda la superficie excepto en las zonas más empastadas de costuras, en las que se ha aplicado en capa más gruesa.

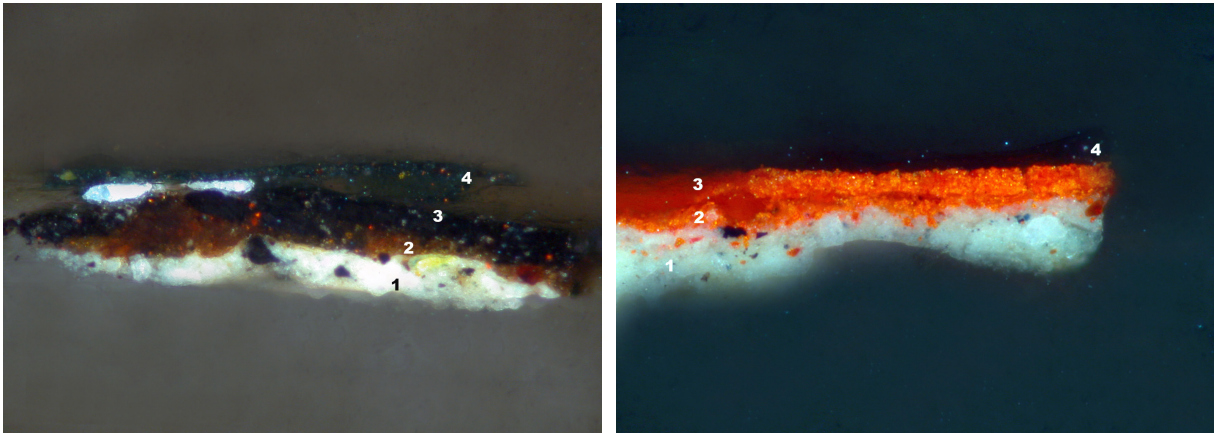
Sobre la imprimación se puede observar muy claramente a simple vista el dibujo preparatorio, que ha sido rectificado en varias zonas, como, por ejemplo, la fila de la tropa, que cambia en escala de tamaño y perspectiva (figura 10).

La capa pictórica, al óleo, es también muy fina, no supera los 20  $\mu\text{m}$  de espesor. La paleta de color es relativamente escasa, con uso frecuente de la tierra sombra y con el albayalde como pigmento blanco que ha servido de base a toda la pintura. Las zonas estudiadas presentan generalmente mezclas de pigmentos tradicionales propios de este momento matizadas con albayalde, carbón vegetal o tierra de sombra, según se quisiera aclarar u oscurecer. En la muestra 9a, obtenida del color azul de la casaca correspondiente a una figura a la izquierda del cuadro, la capa 3 está compuesta de azul de Prusia, carbón vegetal y trazas de tierras de sombra y albayalde, sobre la que se superpone otra capa de un antiguo repinte de albayalde que contiene blanco de bario, azul de Prusia, negro de huesos y trazas en muy baja proporción de



**Figura 8.** Detalle de la inscripción del borde inferior con papel encolada. Fotografía: Joaquín Otero.





**Figuras 9a, 9b y 9c.** Imágenes obtenidas al microscopio óptico de las secciones transversales correspondientes a los colores azul (9a) y rojo (9b) de dos casacas de la tropa y de un repinte sobre la costura (9c). Artelab, 2011



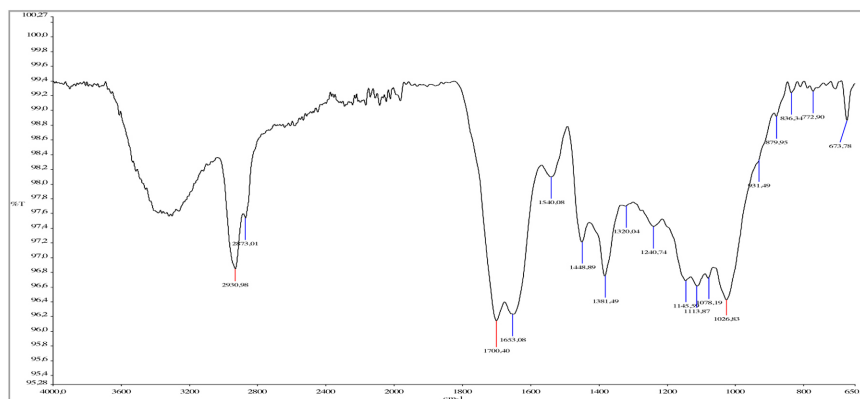
**Figura 10.** Imagen tomada con película infrarroja en la que se aprecia el dibujo subyacente y algunos cambios en el alineamiento de la tropa. Fotografía: Carolina Redondo.

amarillo de cadmio y tierras (capa 4). La muestra 9b se extrajo de la casaca roja de una figura del desfile. El color está elaborado con albayalde, bermellón, carbonato cálcico, carbón vegetal y silicatos en muy baja proporción (capa 2). Sobre esta capa se ha aplicado otra de solo bermellón (figuras 9a y 9b). El aglutinante de todos los estratos es aceite de lino.

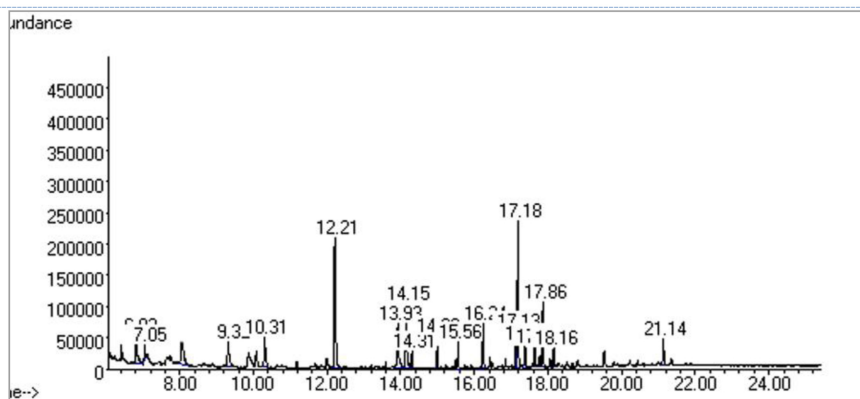
También se han identificado repintes puntuales al óleo por toda la obra, concentrados especialmente en las costuras y el perímetro, perceptibles con luz visible como con ultravioleta. Estos han sido aplicados sobre gruesos estucos de yeso, una masilla de color terroso, o bien, directamente sobre la pintura original. En la imagen 9c, correspondiente a la sección transversal de un repinte situado sobre una de las costuras, se puede observar la gruesa capa de yeso (capa 3) superpuesto a la pintura original (capas 1 y 2), sobre la que se extiende el repinte blanquecino de blanco de bario, albayalde, tierras y negro de huesos (figura 9c).

El barniz, compuesto principalmente por resina de pino, se distribuye de modo irregular sobre la pintura. Se han identificado además restos de cola de origen animal en la superficie de la pintura, probablemente como residuos de un adhesivo empleado para proteger o fijar la capa pictórica en una intervención posterior (figura 11).

Como marco tiene unos listones con moldura delgados de madera dorada al agua. Sus dimensiones no coinciden exactamente con las del cuadro, por lo que debe tratarse de un marco aprovechado.



Espectro FTIR



Cromatograma GC-MS

**Figura 11.** Espectro FTIR y cromatograma GC-MS obtenidos del análisis del raspado superficial en el que se identifican restos de resina terpénica y de cola de origen animal (Artelab, 2011).



## Estado de conservación

El problema de conservación más evidente era el destensado de la tela, cuyo propio peso, junto a las fluctuaciones de temperatura y humedad ambiental, ha provocado un abombamiento general en la parte inferior y deformaciones en las esquinas (figura 12). La fragilidad de la tela, muy oxidada, se manifestaba igualmente en diversas rasgaduras (figura 13), algunas reparadas por el reverso con grandes parches de tela; dos de ellos, localizados en la zona superior, con tela de lino, y otro central más burdo con una tela de lana gruesa (véase figura 5).



Figura 12. Detalle de la deformación de la tela en la esquina superior derecha. Fotografía: Joaquín Otero.



Figura 13. Detalle de una rasgadura de la tela. Fotografía: Joaquín Otero.



Existían numerosos repintes a lo largo de las costuras, en especial sobre la del lado izquierdo, en donde se aplicaron para cubrir los orificios de cosido de la tela de fardo aprovechada. Algunos de estos repintes están sobre gruesos estucos de yeso y de una masilla de color terroso que en algunos casos se extendía por encima de la pintura original, sobrepasando ampliamente que los límites de la laguna. Este estrato era mucho más grueso en las zonas de las costuras. Gran parte de los repintes, al estar en zonas deterioradas y de máxima tensión al coincidir con costuras y bordes, se encuentran desprendidos. La fotografía con luz ultravioleta pone de manifiesto la extensión de estos repintes y su localización (figuras 14 y 15).



Figura 14. Imagen general con luz ultravioleta en la que se observan los repintes de toda la zona inferior, el lateral derecho y sobre las costuras. Fotografía: Joaquín Otero.

Asimismo, la capa pictórica presentaba una superficie pulverulenta, con desgastes y pequeñas faltas en los desgarros y unión de las piezas, especialmente en la zona inferior. El barniz se halla muy oxidado y cubierto de un ennegrecimiento general producto de la contaminación ambiental.

El bastidor se encontraba en general en buen estado de conservación. Se conserva completo, excepto algunas faltas de madera en las esquinas producidas por astillado. Anteriormente sufrió un ataque de insectos xilófagos cuya huella se manifiesta en los pequeños orificios circulares que se han extendido incluso a la tela próxima al bastidor. La madera mantiene, sin embargo, su consistencia y fortaleza.



Figura 15. Detalle de los repintes. Fotografía: Joaquín Otero.

## Tratamiento realizado

La solución de una forración, propuesta inicialmente, se descartó ante la constatación del estado del soporte, cuyos problemas podían ser subsanados mediante otras operaciones menos invasivas. Como tratamiento alternativo se decidió añadirle bandas perimetrales de tela para reforzar los bordes de tensado, eliminar las deformaciones de la tela y consolidar puntualmente las rasgaduras y los orificios producidos por el ataque de xilófagos.

Tras proteger sus bordes con papel japonés y cola animal, la tela se desclavó del bastidor para proceder a su tensado general con bandas de papel kraft. Previamente se fijó la capa pictórica con el mismo adhesivo anterior para evitar posibles desprendimientos con la manipulación, se eliminó con aspirador la suciedad superficial del reverso y se retiró en seco el parche tosco de lana. Los otros dos parches se conservaron ya que no estaban marcados por el anverso y mantenían la función de refuerzo de las costuras. Se eliminó también la cinta embellecedora del perímetro del lienzo mediante aplicación de agua caliente y ayuda mecánica de bisturí y escalpelo.

La pintura y las inscripciones de los bordes del lienzo, cuya capa pictórica se encontraba pulverulenta, se consolidaron superficialmente con Paraloid B-72 al 5 % en acetona. Después se protegieron con dos capas de papel japonés y cola de conejo con el fin de conservar la pintura a la hora de realizar el tensado temporal. A continuación se protegió la capa pictórica con un papel satinado de 30 g y coletta, con el fin de que su secado, simultáneo a las bandas de papel kraft, contribuyera a un tensado homogéneo de la tela. Las bandas se adhirieron a los bordes del cuadro y al tablero con metil celulosa.

Una vez realizado el tensado se dio la vuelta al cuadro, con la ayuda de un rulo, para trabajar por el reverso (figura 16) Se consideró conveniente retirar los cuatro fragmentos de



Figura 16. Operación de enrollado del cuadro para darle la vuelta. Fotografía: Dolores Medina.



periódico que actuaban como refuerzo de los orificios estucados de la pieza del borde izquierdo, previa realización de test de solubilidad de las tintas, con el fin de conservarlos por su valor documental, ya que iban a ser cubiertos por las bandas perimetrales. Los dos fragmentos pequeños se retiraron de forma mecánica aplicando previamente humedad. Los dos trozos grandes, antes de ser levantados siguiendo la metodología anterior, se protegieron con papel japonés y Beva 371 film activada por calor. Posteriormente, esta protección se retiró por inmersión en tolueno y se procedió a su consolidación con papel japonés y metilcelulosa. Los estucos que estaban cubiertos por el papel de periódico se reforzaron con crepelina de seda desflecada adherida con cola de conejo.

Las rasgaduras y orificios del soporte de tela se consolidaron puntualmente mediante adhesión por calor de hilos de lino impregnados en Beva 371, con la adición previa, en los espacios huecos, de fibras de lino mezcladas con cola proteica.

Para las bandas suplementarias de tensión se utilizó tela de lino de densidad similar a la original, desflecada y adherida con Beva 371 film, activada con calor. Previamente fue necesario fijar con el mismo adhesivo la tela sobrante de la costura en el borde lateral izquierdo para facilitar la adhesión de las bandas de tensión (figura 17).

Tras eliminar el empapelado de protección, se tensó el lienzo sobre el bastidor sujetándolo con grapas de acero inoxidable con cinta de algodón intermedia como medida preventiva para facilitar un posible desmontaje.

El bastidor había sido previamente desinsectado y consolidado con Paraloid B72 en las partes dañadas por el ataque de insectos. También se limpió y se reintegró la zona del cajeadado de dos de los largueros mediante injertos de madera y masilla epoxídica (Araldit madera®). A fin de evitar la acumulación de suciedad en los orificios de los insectos, estos se rellenaron con la misma masilla.



Figura 17. Colocación de bandas de lino perimetrales con Beva Film 371 para el nuevo tensado. Fotografía: Dolores Medina.



Se fijó la capa pictórica desprendida en las zonas de las costuras con cola de conejo. Para facilitar la fijación se eliminaron repintes puntuales y su masilla de relleno, que cubría pintura original de las áreas próximas. La combinación de barnices amarillentos, muy irregularmente repartidos, con manchas pardas aparentemente de colas y suciedad general producida por la contaminación ambiental hace que la limpieza resulte una operación muy compleja. En el momento actual se está realizando la eliminación de suciedad superficial del cuadro y valorando mediante ensayos de limpieza el grado o nivel requerido por la obra.

Una vez terminada la limpieza de la suciedad general, barnices amarillentos y repintes, se procederá a la reintegración de las pérdidas de capa pictórica nivelándolas con estuco de yeso y cola animal y se reintegrarán cromáticamente con acuarelas y pigmentos con barniz. Por último, para unificar y proteger la capa pictórica, se aplicará una capa de barniz a brocha y otra final pulverizada para matizar e igualar el efecto del brillo. Una vez culminados todos los tratamientos de la pintura, se le instalará un marco nuevo que reúna las características de solidez adecuadas al que se le adaptarán las medidas preventivas de conservación que sean necesarias: trasera rígida de material neutro, cintas de fieltro para evitar los roces, flejes de sujeción, etc.

Simultáneamente a los trabajos de restauración de lienzo, y con el fin último de acoger esta obra e integrarla en el discurso argumental de la exposición permanente, el Museo de América ha puesto en marcha un proyecto de remodelación integral de una de las salas para actualizar la instalación museográfica y poder exponer de una manera adecuada esta obra tan singular.

# El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)<sup>1</sup>

Peruvian Pavilion at the Exposición de Sevilla (1929)

**Fernando Villegas**

Pontificia Universidad Católica del Perú

«El Perú ha llevado para siempre a Sevilla –¡a España, que adora!– una síntesis monumental de toda su historia» (Sassone, 1929a: 4)<sup>2</sup>.

**Resumen:** El presente artículo analiza los proyectos artísticos, las actividades culturales y el contenido museográfico expuestos en el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla (1929). Se trata de esclarecer la diversidad y complejidad del arte peruano en un momento en que los artistas se preocuparon por definir una identidad precolombina, indígena, mestiza o hispanista. El Pabellón es el ejemplo principal de la obra realizada por artistas españoles y peruanos en colaboración y constituye su principal legado en la construcción de una identidad tan compleja como la peruana.

**Palabras clave:** Domingo Pantigoso, José Sabogal, Manuel Piqueras Cotoí, Daniel Hernández, Ramón Mateu, Isabel Morales Macedo, Carlos Quizpez Asín, Exposición Iberoamericana de Sevilla, identidad.

**Abstract:** This article discusses the art projects, cultural activities and museum content on show in the Peruvian Pavilion (Pabellón Peruano) at the Exposición de Sevilla (1929). Our aim is to clarify the diversity and complexity of Peruvian art at a time when artists were concerned with defining a pre-columbian, indigenous, mestizo or hispanist identity. The Pavilion is a prime example of collaborative work by Spanish and Peruvian artists and constitutes their main legacy in forging a complex identity such as the Peruvian.

**Keyword:** Domingo Pantigoso, José Sabogal, Manuel Piqueras Cotoí, Daniel Hernández, Ramón Mateu, Isabel Morales Macedo, Carlos Quizpez Asín, Exposición Iberoamericana de Sevilla, identity.

<sup>1</sup> El presente artículo pertenece al décimo capítulo de mi tesis doctoral en Historia del Arte. Véase Villegas, 2013: 465-508.

<sup>2</sup> Este artículo, publicado en el *ABC* de Madrid (Sassone, 1929a:4-5), fue reproducido al mes siguiente por *Mundial* de Lima (Sassone, 1929b).

El Pabellón del Perú (figura 1) en la Exposición Iberoamericana de Sevilla fue, sin lugar a dudas, la culminación de un período en las relaciones del arte español y el peruano. Poco se ha estudiado el contenido de los proyectos artísticos expuestos en sus salas y los que no pudieron estar. En este sentido, los estudios que se han realizado se limitan en su mayoría al ámbito de la arquitectura<sup>3</sup>.

En las siguientes páginas se pretende redescubrir el espacio expositivo del Pabellón Peruano, el contenido de sus salas y los proyectos artísticos que mostraron los pintores que participaron en él. Fue, en definitiva, el resumen de la obra de los principales artistas peruanos que estuvieron vinculados con España. En él participaron José Sabogal, Daniel Hernández, Herminio Arias de Solís, Camilo Blas<sup>4</sup> e Isabel Morales Macedo. Los responsables de la decoración artística fueron el tallador, Isidoro de la Cruz Melo, Ismael Pozo<sup>5</sup>, quien realizó las esculturas ornamentales del interior del claustro, y Domingo Pantigoso<sup>6</sup> (Pantigoso, 2007: 53).



**Figura 1.** Manuel Piqueras Cotoí, Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (*Variedades*, Lima, N.º 1113, 17-VII-1929). Fotografía: Fernando Villegas.

<sup>3</sup> Uno de los más recientes es el realizado por Amparo Graciani García, que ha analizado los elementos del Perú antiguo presentes en el Pabellón. La autora ha destacado la influencia de Arthur Posnansky en Piqueras Cotoí. Muchos de los signos presentes en la obra del español están basados en los estudios del polaco, que publicó *Una metrópoli prehistórica en la América del Sud* (1914), donde interpretaba los signos del Perú Antiguo (Graciani, 2010: 216-228).

<sup>4</sup> Sabemos que el pintor recibió el 30 de mayo de 1930 el premio grupo I (Bellas Artes), clase segunda (pintura y dibujo) por su participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (Majluf y Wuffarden, 2010: 239).

<sup>5</sup> Todo indica que Ismael Pozo exhibió *La marca del esclavo*, *El ñoco* y *Maternidad*: Juan de Almunia menciona estas obras en la visita que hizo al Pabellón cuando escribía un artículo sobre el escultor en Sevilla (De Almunia, 1929: 19). *El ñoco* había sido exhibida cuatro años antes en el Pabellón Peruano del Centenario de la Independencia de Bolivia (1925), como puede verse en una foto de este evento, publicada en *Mundial* («El Pabellón...», 1925). Por todo ello, podemos pensar que las esculturas de Pozo sí formaron parte del Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

<sup>6</sup> Manuel Pantigoso ha criticado, en una nota, la omisión del nombre de Pozo, de la Cruz Melo y el de su padre, Domingo Pantigoso, que participaron en el Pabellón Peruano, tanto en el catálogo de la exposición de 2003 sobre el escultor Manuel Piqueras Cotoí, celebrada en el Museo de Arte de Lima (Wuffarden, 2003), como en la Enciclopedia Ilustrada del Perú. Pantigoso expone que Pozo fue el encargado de la mayoría de las esculturas y Pantigoso, de la decoración, los frisos, los trabajos de naturaleza ornamental, los diseños de los bajorrelieves de las paredes e, incluso, de las losetas de los suelos (Pantigoso, 2007: 82).



Intentaron participar Carlos Quizpez Asín, Raúl Pro y Reynaldo Luza<sup>7</sup> y fue propuesto Carlos Baca Flor. La participación del Perú en la Exposición Iberoamericana señala el final de una etapa en la que el arte peruano estuvo muy cerca del español: además de un proyecto artístico e intelectual, el arte fue el reflejo de que el régimen de Leguía consideró que el fortalecimiento de sus vínculos con España resultaba muy conveniente para mantenerse en el poder.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla fue pospuesta en varias ocasiones durante la década de los años veinte. Finalmente se inauguró el 9 de mayo de 1929<sup>8</sup>, aunque el Pabellón Peruano no se había terminado (Leguía, 1929b). Las marchas y contramarchas del proyecto, que comenzó en 1905, se reseñan en la investigación de María Teresa Solano<sup>9</sup>. Se quería otorgar importancia a la ciudad de Sevilla y restablecer los vínculos con los países latinoamericanos. La escritora Angélica Palma lamentó que los estudiosos de España no hubieran dado importancia a su historia en América; en su opinión, la muestra realizada en Sevilla «es la primera lección objetiva de tan necesaria enseñanza» (Palma, 1929). Francisco Graña, miembro de la Comisión del Perú en Sevilla, lamentó el desconocimiento que se tenía del Perú, por lo que su Pabellón en Sevilla daría a conocer la realidad del país. Al respecto dijo:

«Los países de la costa occidental de América eran prácticamente desconocidos en Europa. A nuestro orgullo de americanos parecería mentira. Pero es lo cierto. De ese desconocimiento participaba España. Y el Perú que por un siglo cometió el error de vivir aislado, no acudiendo a las grandes exposiciones internacionales o haciéndolo en forma que desmedraba su prestigio, en esta ocasión, se ha colocado en primer término entre todos los países de América redimiéndose del olvido (...) Los miles de personas, amigos y no amigos del gobierno, declararon que se sentían orgullosos de ser peruanos al conocer el Pabellón de Sevilla» («El éxito del Perú...», 1930).

<sup>7</sup> Estos dos últimos enviaron comunicaciones al presidente de la Comisión del Pabellón y a los directores de la Escuela de Bellas Artes y Artes y Oficios solicitando su participación (Leguía, 1928c).

<sup>8</sup> Uno de los aplazamientos para la apertura de la Exposición Iberoamericana fue la muerte de la reina madre María Cristina (Leguía, 1929a). El 18 de febrero llegó Francisco Graña a Sevilla pero ante el aplazamiento decidió embarcarse a París (Leguía, 1929c). El 27 de marzo Graña regresa a Sevilla y se aloja en el Pabellón (Leguía, 1929f). Rada y Gamio informó de que Graña partió en el vapor *Orazio*, llevándose algunos objetos. Se pensó enviar la mayor parte de la colección en julio en un vapor peruano (Rada y Gamio, 1929c).

<sup>9</sup> Los antecedentes de la Exposición Iberoamericana de Sevilla se remontan a la primavera de 1905, cuando se clausuró en esa ciudad una exposición de productos agrícolas y mineros. Entre los promotores estaban el primer teniente alcalde, Vidal Salcedo, Luis Rodríguez Caso, Francisco Pacheco y Núñez del Prado, Manuel Rojas Marcos, Manuel Corbato García, Narciso Ciaurriz Rodríguez, que fueron la primera comisión encargada de organizar el certamen. Entre 1905 y 1908 la idea no tuvo apoyo oficial y se mantuvo en el círculo de Rodríguez Caso y sus amigos. El 26 de junio de 1909, cuando se galardonó a Rodríguez Caso por la organización de acontecimientos conmemorativos, el premiado consideró oportuno lanzar su proyecto: una Exposición Hispanoamericana que se inauguraría el 1 de abril de 1911. La propuesta encontró eco en los cónsules de Argentina, Cuba, Panamá, El Salvador, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, Guatemala, Haití, Honduras, México y Paraguay. Por las gestiones de la familia Ibarra, la Exposición de Sevilla mantendría su finalidad hispanoamericana y se inauguraría en 1914. El 10 de diciembre de 1910 se aprobó en las Cortes el dictamen emitido por la comisión de presupuestos, concediendo una subvención de 3 000 000 de pesetas para la Exposición Hispanoamericana. Se pensó realizar la exposición entre el 1 de abril de 1914 y el 30 de junio de 1915, pero la coincidencia con otra exposición de similares características en San Francisco, en los Estados Unidos, motivó su aplazamiento. Portugal, a través de la cámara de comercio de Lisboa, pidió su incorporación en mayo de 1921, por lo que se cambió el nombre por Iberoamericana. Con Primo de Rivera se fijó una nueva fecha de apertura, el 17 de abril de 1927. La respuesta en 1924-1925 fue nombrar un comité especial para el Pabellón Peruano. En 1926, Primo de Rivera, interesado en la imagen que las exposiciones de Sevilla y Barcelona darían a España, decidió relacionarlas. Se fijó la fecha de apertura el 12 de octubre de 1928 y la de clausura el 30 de junio de 1929. Algunos países habían recibido los terrenos donde participarían: México en 1926 y Brasil, Perú, los Estados Unidos, Colombia y Chile en 1927. Al inaugurarse la muestra en 1929, solo México, los Estados Unidos, Cuba y Argentina habían podido concluir sus palacios. La fecha de apertura del 12 de octubre de 1928 se aplazó nuevamente al 15 de marzo de 1929 y el fallecimiento de la reina María Cristina obligó al último retraso. Finalmente, fue inaugurada por el rey Alfonso XIII el 9 de mayo de 1929 (Solano, 1986: 163-187).

Perú se comprometió oficialmente a participar el 20 de junio de 1925, aunque su respuesta había sido afirmativa desde que se planteó la idea en 1911. Por carta fechada el 5 de junio de 1923, se sabe que Enrique Swayne y Francisco Graña<sup>10</sup> conformaron la comisión responsable de preparar la participación del Perú en la exposición, aunque en ese momento se tenía prevista su realización en los años 1925 y 26 (Swayne, 1923)<sup>11</sup>. Ya en 1925, el nuevo canciller del Perú en Madrid, Eduardo Leguía, hermano del presidente Augusto B. Leguía, subrayó la conveniencia del evento para publicitar al Perú y los logros que había alcanzado el país con el nuevo gobierno, aunque todavía se pensaba celebrarlo en 1927.

«Como tengo entendido que el Supremo Gobierno ha de querer aprovechar esa ocasión extraordinaria para exhibir a nuestro país en los múltiples aspectos de su actividad y desarrollo, estimaré a U. se sirva informarme acerca de los propósitos de ese ministerio sobre el particular» (Leguía, 1925b).

Un año después, Leguía gestionó la autorización del gobierno español para que el comité ejecutivo de la Exposición se encargara de la ejecución del local para el Perú. Además informó de un problema de competencias que pudo llevar al resentimiento de uno de los arquitectos propuestos para realizar el Pabellón. En un artículo del *ABC*, se mencionaba que el proyecto del arquitecto español, Manuel Piqueras Cotoí, había sido aceptado por el gobierno peruano. No obstante, se había consultado oficialmente al arquitecto argentino, Martín Noel, para que propusiera un nuevo proyecto (Leguía, 1926b). A inicios de enero de 1927 la legación de Madrid preguntó sobre la construcción del futuro Pabellón Peruano (Leguía, 1927a) y en abril del mismo año se remitieron al Ministerio de Estado los planos del Pabellón (Leguía, 1927b). En junio, el comité presupuestó la construcción del Pabellón Peruano en 1 300 000 pesetas. Las obras comenzarían en cuanto el gobierno peruano aprobara dicho presupuesto. Óscar Martínez Molins<sup>12</sup>, teniente de navío de la armada española, tomó posesión del terreno, que comprendía un área de 4359 m<sup>2</sup> (Leguía, 1927c). En julio se enviaron 10 000 libras para iniciar la construcción, que comenzó con la cimentación del terreno.

<sup>10</sup> Francisco Graña (1878-1959) era hijo del médico español Waldo Graña González, natural de Vigo, que llegó a Perú en 1856 y se casó con Andrea Reyes Largacha, hija del coronel Andrés Reyes, reconocido hacendado y compañero de armas de San Martín en la Guerra de la Independencia y presidente del Senado en 1831. Graña padre estuvo vinculado pronto con los grandes negocios, instituciones financieras y los círculos exclusivos de la vida social limeña. Fue uno de los socios fundadores del Casino Español y otras instituciones vinculadas con España. Su hijo Francisco estudió, al igual que él, medicina. Trabajó en la Maison de Santé y de ahí pasó al Hospital Dos de Mayo. Entre 1903 a 1904 fue miembro de la Dirección de Salubridad Pública. En 1908 se graduó en Medicina con su tesis *El problema de la población en el Perú. Inmigración y Autogenia*. Fue diputado por Lima al Congreso Nacional de 1922 a 1930 y vicepresidente de la Cámara. Recibió a la embajada enviada por el rey con motivo de los actos del Centenario de la Independencia. Fue parte de la comisión encargada de la erección del Arco Neomorisco, regalo de la colonia española por el Centenario. En España se le otorgó por los servicios prestados la Cruz de la Orden de Isabel La Católica (Martínez Rianza, 2006: 151-157).

<sup>11</sup> Graciani refiere que la muerte del presidente motivó una reforma de la comisión del Perú y en enero de 1926 Francisco Graña (diputado por Lima) fue nombrado presidente. Esta información no concuerda con la que hemos obtenido al consultar el archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, donde se señala que Graña ya es presidente de la Comisión del Perú desde 1923. El secretario general fue Óscar Martínez Molins. En diciembre de 1928, aparte de los mencionados, integraban la comisión Guillermo Shaw, cónsul del Perú, Enrique Swayne y Argote (diputado por Cañete), Julio C. Tello y Enrique Sagarra (Graciani, 2010: 230).

<sup>12</sup> Martínez Molins, encargado de gestionar el presupuesto del Pabellón, al encontrarse con el impago se trasladó a Madrid para saber el estado de sus gestiones. No pensaba regresar a Sevilla hasta que se le abonara el trimestre devengado y se ordenara desde Londres el pago mensual. Este inconveniente se resolvió y pudo regresar a Sevilla (Leguía, 1927d). Ante el presupuesto dado por el comité de la Exposición Iberoamericana de Sevilla para la construcción del Pabellón Peruano, Martínez Molins buscó otras alternativas con contratistas particulares (Leguía, 1927e). Aunque no convencieron las cantidades propuestas desde fuera, al final el Gobierno peruano aceptó el presupuesto del comité ejecutivo de 1322 124 pesetas. La delegación peruana en Madrid se comprometió a dar remesas de 10 000 libras. El 28 de julio de 1927 Piqueras Cotoí recibió instrucciones para fijar el valor definitivo del presupuesto (Leguía, 1927f).

Manuel Piqueras Cotoí viajó a Sevilla el 30 de julio de 1927 (Leguía, 1927f) y el 31 de agosto fue designado director técnico de la construcción (Leguía, 1927g). En octubre de ese año se le consideró en comisión de servicios y fue eximido de sus obligaciones en la Escuela de Bellas Artes de Lima por encargarse del Pabellón Peruano (Leguía, 1927i). Ya en noviembre, el comité ejecutivo de la Exposición Iberoamericana se desligó del compromiso de intervenir en la construcción al ser responsable de la misma Piqueras Cotoí, delegado oficial del Gobierno peruano y encargado de la dirección artística (Leguía, 1927j).

Piqueras pudo ver la conclusión de los Pabellones de Argentina y México antes de que se terminara el del Perú. El 19 de diciembre de 1928 se terminó el Pabellón de México, lo que fue reseñado por el *ABC* (Leguía, 1928h). El Pabellón de Argentina también fue rematado antes que el de Perú; fue diseñado por Martín Noel en estilo neocolonial, aunque en su interior, en una sala principal, había diseños tomados de la Estela de Raimondi. La estructura del edificio recordaba a la arquitectura del virreinato, incluso se reprodujo una biblioteca conventual. El Pabellón mexicano combinó el lenguaje decorativo precolombino con las últimas tendencias arquitectónicas modernas del Art Déco. Algo poco evidente en el Pabellón azteca era el componente hispánico, apenas representado por la escultura de un conquistador. En efecto, el proyecto de la identidad nacional mexicana se asentaba en su herencia indígena. Las propuestas artísticas de ambos pabellones mostraban de forma aislada las referencias históricas india (México) y española (Argentina), que sumadas darían como resultado la propuesta mestiza que presentó Piqueras Cotoí<sup>13</sup>. Llama la atención que tanto los documentos de los miembros de la comisión española de la Exposición Iberoamericana como el presupuesto aprobado por el Estado peruano indican que Piqueras Cotoí iba a realizar un Pabellón con una estética indigenista o estilo incaico (Graciani, 2010: 207-209).

De acuerdo con Graña, presidente de la comisión, el Pabellón tenía una superficie de 1700 m<sup>2</sup> y tres plantas. Fue visitado por 200 000 personas durante dos meses y en un día tuvo 14 000 visitantes. Incluso una fábrica de perfumes de España anunciaba en sus afiches que sus productos eran los mejores de España como el Pabellón del Perú era el mejor de Sevilla. El local estaba dividido en secciones: Arqueología e Historia, Agricultura, Minería, Industrias, Bibliografía, Artes y otras, como la sección Forestal («El éxito del Perú...», 1930).

Según Felipe Sassone<sup>14</sup>, tenía once salones de 17 por 7 metros, repartidos en dos pisos que se disponían en torno a un patio de tradición española y estructura claustral que estaba

<sup>13</sup> Las anteriores participaciones del Perú con pabellón en las Exposiciones Universales de París remitían a identidades dicotómicas que podían referir el pasado indígena o evidenciar su pertenencia al presente moderno. Ejemplo de ello es el de 1878 construida por el arquitecto Vodoyer, que se basaba en tres pórticos vinculados a las ruinas del Perú Antiguo (Martinet, 1880: 53-55). Todo lo contrario ocurrió con el del año 1900 cuando el pabellón se inspiraba en el presente tomando elementos eclécticos y de moda en su momento. Este pabellón, construido por el arquitecto Gaillard y traído a Lima, fue colocado en la avenida 9 de diciembre, hoy Paseo Colón. En los primeros años funcionó como el Instituto Municipal de Higiene y actualmente es el Centro de Estudios Histórico Militares.

<sup>14</sup> Felipe Sassone y Suárez pertenecía a una familia italo-peruana. Nació el 10 de agosto de 1884 y falleció el 11 de diciembre de 1959. Cultivó el teatro, el periodismo y la poesía. En Lima, estudio en el Colegio Santo Tomás de Aquino. En 1896 se inició como cronista taurino en *El Espectador* con el seudónimo de «El Nene». En 1903 entró en la Universidad de San Marcos, donde estudió dos años de Filosofía y Letras y uno de Medicina. En 1905 decidió viajar a Europa. Visitó Italia, París y se quedó en España. En Madrid, en 1906 colaboró en el *ABC* y *Blanco y Negro*; además, ese año debutó como autor teatral con su comedia *El último de la clase*. Regresó a Lima donde dio conferencias sobre la novela y el teatro español. Hacia 1913 estuvo en Buenos Aires, donde trabajó en *Última hora* y realizó su segundo estreno teatral con su comedia *El miedo de los felices*. En 1914 regresó a Madrid. Al siguiente año fue director de una compañía teatral donde participó María Palau. En 1951 es agregado cultural de la Embajada de Perú en España. Entre sus obras figuran: *Hidalgo, hermanos y compañía, La princesa está triste, Vida y amor, De veraneo* (1910), *La muñeca del amor* (1914), *Lo que se llevan las horas* (1916), *La señorita está loca* (1919) y *Calla corazón* (1923). Fue biógrafo del diestro Antonio Bienvenida. Otros libros representativos son: *Por la tierra y por el mar* (palabras de un errante) (1930) y *España, madre nuestra* (1939) (Luna, 1965: 57-59). Martínez Riaza ha caracterizado a Sassone como promonárquico y luego franquista. Estuvo en Lima, donde realizó campaña en favor de los nacionalistas (Martínez Riaza, 2008: 135).



decorado con motivos indios<sup>15</sup> (Sassone, 1929b). El salón principal y la dirección contaban con alfombras con diseños precolombinos realizadas en Cotahuasi<sup>16</sup>. Las lámparas de madera tallada y el mobiliario estaban inspirados en ese mismo estilo<sup>17</sup>: el encargado de realizarlo fue Alberto Valli de la Escuela de Artes y Oficios de Lima, aunque Graciani refiere que los bronce ornamentales (lámparas y apliques de portajes) fueron encargados a la Casa Teranny Aguilar de Madrid (Graciani, 2010). En el corredor del sótano se reproducían motivos Paracas hechos en mosaicos valencianos («El éxito del Perú...», 1930). Estos diseños, al igual que los de las vigas que cruzaban varios espacios del Pabellón, fueron realizados por Domingo Pantigoso. Para las decoraciones superiores el pintor arequipeño se inspiró en la cultura nazca, ya que representó a su ser mítico (figura antropomorfa). Es probable la participación del propio Piqueras en los diseños, o al menos que indicara al pintor peruano cómo debía ejecutar esta obra, ya que en su archivo se conservan diseños del artesanado con decoraciones del Perú antiguo, fechados en 1925 (Wuffarden, 2003: 40).

Los policías peruanos que custodiaban el Pabellón Peruano y que presenciaron los actos conmemorativos habían sido formados por la Guardia Civil española en el Perú<sup>18</sup> («El éxito del Perú...», 1930). Una de las iniciativas que se tomaron con motivo de la Exposición Iberoamericana fue la inauguración del Colegio Mayor Hispanoamericano. El 24 de junio de 1925 el gobierno peruano se adhirió al establecimiento y sostenimiento del colegio (Leguía, 1925a). La idea era situarlo en el edificio de la Plaza España. Estaría bajo la tutela de las naciones latinoamericanas que quisieran participar. Se ocuparía de la enseñanza práctica y los títulos serían reconocidos por los gobiernos que participaban (Larco Herrera, 1929).

## 1. Eventos y actividades culturales en el Pabellón

El primero de los eventos celebrados fue la bendición del Pabellón Peruano. El cardenal arzobispo de Sevilla fue el encargado de impartirla el viernes 18 de octubre a las 11:00 de la mañana<sup>19</sup>. El altar provisional, acondicionado en la Sala Pizarro, estaba presidido por una *Santa Rosa de Lima* obra de Bartolomé Estaban Murillo<sup>20</sup>, como se aprecia en la fotografía publicada en *Mundial* (figura 2) («El éxito del Perú...», 1930). El párroco de la iglesia de San Isidoro, José Luis Cortés, ofició la misa («En Sevilla», 1929: 13). Otro evento destacado fue la imposición de la Medalla de la Paz a la señora Enriqueta Garland de Graña, esposa de Francisco Graña, a cargo de la infanta doña Isabel por encargo del rey («El éxito del Perú...», 1930).

<sup>15</sup> El reportero describe los motivos escalonados de los muros del Pabellón, que también tenía puertas cruciformes de Tiahuanaco y trapezoidales de los incas. Tenía dobles y triples dinteles y pilares indios como los del Templo del Sol. En las ménsulas, frisos y capiteles había esculturas de la fauna peruana: en el patio pusieron el pájaro coriquireño, el gato montés, las aves guaneras, el puma, los monos, las llamas, las vicuñas, las alpacas, variedad de carneros peruanos y el pelícano (Sassone, 1929b). El escultor huancaíno Ismael Pozo fue el encargado de las esculturas ornamentales del Pabellón (De Almunia, 1929: 19).

<sup>16</sup> Las alfombras llevadas debieron exceder el número requerido, ya que el 8 de noviembre de 1929 Graña las envió junto a catorce huacos, uno roto, a la legación del Perú en España (Leguía, 1929).

<sup>17</sup> Las artes tradicionales, a partir del textil de Cotahuasi de Arequipa, ingresaron como objetos de ornamentación dentro de los Pabellones Peruanos. El de Sevilla del 29 tiene como antecedente el Pabellón Peruano realizado con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia de Bolivia en 1925, donde también estuvieron las alfombras de Cotahuasi y otras artes tradicionales (Villegas, 2013).

<sup>18</sup> El gobierno español accedió a la iniciativa del presidente peruano de llevar una Sección de la Guardia Civil peruana y otra de seguridad, compuesta cada una de quince hombres (Leguía, 1928f).

<sup>19</sup> En otro artículo se menciona que el encargado de celebrar la misa fue el cardenal arzobispo de Madrid («Los Reyes de España...», 1929). Otra nota de prensa informa de que fue el cardenal Llundain (sic), prelado vasco, quien impartió la bendición («El éxito del Perú...», 1930).

<sup>20</sup> Esta pintura se encuentra actualmente en el Museo Lázaro Galdiano.



**Figura 2.** Sala Principal del Pabellón Peruano de Sevilla. Se puede ver el *Pizarro a caballo* de Hernández y la *Santa Rosa de Lima* de Murillo (*Mundial*, Lima, N.º 500, 18-I-1930). Fotografía: Fernando Villegas.

Una de las actividades más significativas fue la visita y el banquete en honor de Sus Majestades los Reyes de España el día 29 de octubre<sup>21</sup>. Asistió la familia real, el general Primo de Rivera, presidente del consejo de ministros, el marqués de Estella, miembros del cuerpo diplomático hispanoamericano, altas autoridades de Sevilla y el personal de la comisión peruana y de la legación (Leguía, 1929k). Después del banquete ofrecido, hubo una actuación de música incaica realizada por señoritas, un concierto de música y baile general («En el Pabellón del Perú...», 1929: 15). Tanto los invitados al banquete como los asistentes al Pabellón degustaron los distintos piscos del Perú<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Leguía informó así del evento por telegrama: «Octubre 30 Realizase (sic) anoche Pabellón Perú en Sevilla banquete y recepción ofrecía SSMM en nombre del Gobierno. Asistió toda la familia Real, presidente del Consejo, cuerpo diplomático, altas autoridades de Sevilla, personal de la legación fiesta resultó brillantísima. Se cambiaron cordiales discursos entre presidente consejo y suscrito. Brindándose por el Perú y el presidente Leguía. Felicito gobierno por magnífica presentación Pabellón que es objeto generales y calurosos elogios» (Leguía, 1929j: 342).

<sup>22</sup> El 26 de julio de 1929 se pedía al Estado peruano la exoneración de derechos de impuestos por seis pipas con aguardiente de diversas clases de los fundos Santa Bárbara de Ica, que servirían de muestrario en la Exposición de Sevilla (Masías, 1929: 162).



El rey Alfonso XIII había estado en mayo en el Pabellón con motivo de la inauguración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En esa ocasión, manifestó su deseo de visitar las distintas secciones del Pabellón Peruano cuando estuviera concluido (Leguía, 1929h). En octubre, el rey pudo visitarlo, y tanto el monarca como el jefe de gobierno manifestaron que el Pabellón del Perú «era la más alta representación de los países americanos en esta histórica exposición» («Inauguración del Pabellón Peruano», 1929: 1). En este evento Francisco Graña hizo entrega al rey de un plato de oro macizo de 21 kilates de 60 centímetros de diámetro, repujado, con el escudo de Carlos V y acompañado de la leyenda *cuando el sol no se ponía en los dominios de la madre patria* («En Sevilla», 1929:13). El plato (figura 3) había sido burilado a mano usando cinceles por el artista cuzqueño Juan Julio Lanao, descendiente de reconocidos orfebres nacionales. Uno de sus antepasados fue el artífice del altar de plata de la catedral del Cuzco. El presidente Leguía, personalmente, encargó este obsequio («El plato de oro...», 1929: 8). Otro regalo ofrecido al rey fue el que realizó a título personal el presidente de la comisión, Francisco Graña: un caballo peruano disecado con apero criollo («Una carta del Rey...», 1930).



Figura 3. Juan Julio Lanao, *Plato recordatorio* (*La Crónica*, Lima, 3-XI-1929). Fotografía: Fernando Villegas.



La importancia del evento y el objetivo propagandístico del Gobierno se evidenciaron en la semana del Perú que se celebró del 10 al 16 de octubre<sup>23</sup> (Swayne, 1929). Se pronunciaron una o dos conferencias de carácter histórico y literario sobre cada república participante (Leguía, 1928d). En la semana peruana, Felipe Sassone dio una serie de conferencias sobre los siguientes temas:

1. Historia del Perú desde los primeros incas hasta nuestros días (10 minutos).
2. Historia de las guerras civiles de la República comparada con las demás guerras civiles de Hispanoamérica (20 minutos).
3. Estado actual del Perú (Industria, comercio, agricultura, minería, etc.) (40 minutos).
4. El presidente Leguía (30 minutos) (Leguía, 1929g).

Sassone, inteligentemente, pidió documentación sobre los puntos 3 y 4, no porque el periodista estuviera desinformado, sino porque necesitaba saber qué quería el régimen que dijera sobre esos dos aspectos. La comisión encargada del Pabellón juzgó oportuno incluso rendir homenaje al presidente peruano con una escultura en bronce que se colocaría en la puerta de entrada o un cuadro mural al óleo para el salón principal. La comisión consideró que la mejor opción era la segunda y pensaron en proponer al pintor peruano Carlos Baca Flor para realizar el retrato (Graña, 1929a). Sin embargo, las gestiones con el pintor no progresaron: el arequipeño no podía viajar al Perú hasta finales del año y el retrato tenía que estar listo en octubre para ser colocado en la sala principal. La comisión consideró otras posibilidades. Una opción era encargar una copia del retrato de Leguía que había pintado el español López Mezquita para la Hispanic Society previa evaluación. Una segunda posibilidad era realizar un nuevo retrato del presidente. Se tenía como posibles participantes en esta comisión a los pintores Felipe Lazlo o Neville Lewis, radicados en Inglaterra<sup>24</sup> (Graña, 1929b).

La omnipresencia de Leguía era evidente en todas partes del Pabellón, y no solo por haber colocado su *Retrato* en el Salón Pizarro, acompañado del *Retrato del Rey Alfonso XIII*. Ambos estaban ubicados al lado del *Pizarro a caballo* de Daniel Hernández, como se aprecia en la fotografía de *Variedades* («El Perú en la Exposición...», 1929). También aparecía una efigie suya en un marco de plata en la sección de plata y filigrana. En la biblioteca se había puesto una fotografía del presidente y el escultor español Ramón Mateu había esculpido un *Busto* para que fuera exhibido en el Pabellón. Graña no se cansó de decir que todo el esfuerzo del proyecto se debía a la iniciativa y decidido apoyo del presidente<sup>25</sup> («Inauguración del Pabellón Peruano...», 1929: 1).

Como de costumbre, el dictador asumió la personalización del Pabellón, ya que le permitió ganar créditos políticos a nivel internacional y afianzar su ya alicaído régimen. Incluso la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Toledo quiso obsequiar con una obra a su par en Lima en la que abiertamente le rendía homenaje. Se trataba de un cuadro artístico en cuyo centro había un pergamino con una salutación de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Toledo dedicada a su hermana de Lima. Rodeaban el pergamino hierros artísticos, los escudos de Es-

<sup>23</sup> Todo indica que, en un principio, la semana del Perú iba a tener lugar en otra fecha. Leguía señaló la inconveniencia de hacerla en verano con 40 grados a la sombra, ya que desluciría el festejo, por lo que pedía instrucciones para saber qué hacer (Leguía, 1928e).

<sup>24</sup> Rada y Gamio, ministro del Perú de Relaciones Exteriores, se dirigió a Lebru para que consultara al pintor Neville Lewis cuáles serían las condiciones para que fuera a Perú a la mayor brevedad posible para pintar el retrato del presidente Leguía que debía colocarse en el Pabellón Peruano de la exposición (Rada y Gamio, 1929a).

<sup>25</sup> «El Pabellón de Sevilla que es síntesis elocuente del estado del país es, a la vez, la más alta expresión de la obra realizada por Leguía en nuestra patria» («El éxito del Perú...», 1930).

paña y el Perú y en las esquinas superiores se apreciaban los perfiles en relieve del rey Alfonso XIII y del presidente Leguía, realizados en marfil. Para ello necesitaron una buena fotografía del perfil izquierdo del presidente. La pieza se exhibiría en el Pabellón Peruano; era la primera vez que se hacía algo así con una Escuela de Artes y Oficios de Hispanoamérica (Vázquez de Velasco, 1929).

Además de las conferencias, se proyectaron películas nacionales como *Machu Picchu*, que también se estrenó en Lima en el Teatro Municipal en honor a la señorita Lola Leguía de Martínez Molins («Macchu-Pichu», 1929). El presupuesto para construir el Pabellón fue tomado del Ministerio de Fomento que dispuso del dinero de la empresa cinematográfica PENKA (Leguía, 1927h). La liquidación final de la mencionada empresa, de 47 500 dólares, sirvió para la construcción del Pabellón (Leguía, 1927k). Además se exhibió y comentó la película muda *La Perricholi* (1928, 70 minutos), dirigida por Enzo Longhi, un drama de época ambientado en el siglo XVIII (Leguía, 1928g).

En agosto de 1929 ya estaban embalados los objetos para la exposición y se había seleccionado al personal acompañante<sup>26</sup>. El viaje estaba anunciado para el 22 de agosto. Las comisiones se encargarían de las distintas secciones en que se dividía el Pabellón<sup>27</sup>. El 19 de septiembre de 1929 llegó al puerto de Cádiz a bordo del transatlántico *Colombo* la delegación del Perú para la Exposición Iberoamericana, presidida por Graña y Swayne, y la Guardia Civil del Perú (Leguía, 1929i).

El área de bellas artes estuvo ausente, al no contar con una sección especialmente dedicada a ella. Los proyectos artísticos e intelectuales implicados en la concepción del Pabellón estaban implícitos en las distintas secciones proyectadas por Piqueras Cotoí, arquitecto responsable de la obra. Esta ausencia del arte virreinal y republicano se evidenció en un oficio y se intentó salvar esta omisión con el envío de una selecta colección de obras:

«He podido darme cuenta de que en la sección histórica y artística se ha omitido la exhibición de cuanto significa un exponente de las más altas manifestaciones de la pintura y la escultura nacionales que corresponden a la época colonial y señaladamente, a la republicana» (Leguía, 1928a).

No se sabe si estas obras fueron expuestas, ya que no se observan pinturas ni esculturas de las fotografías que se conservan ni en los archivos consultados. En una de las crónicas

<sup>26</sup> Sección de minería: Sr. A. Jochamowitz, su señora y un empleado de la Sección de minas, el Sr. Tomás Padró; Sección de agricultura: Sr. G. Rodríguez Mariátegui y familia. De acuerdo con Enrique Swayne, Rodríguez Mariátegui fue responsable de dirigir con éxito el Pabellón del Perú en La Paz en 1925 (Swayne, 1929). Sección industrias: Sr. Enrique Zegarra; Sección textiles: Sr. Coronel Stordy e hijo; Sección arqueología e historia natural: Sr. C. Rospigliosi y un empleado el Sr. C. Andrade. Los comisarios Francisco Graña y Enrique Swayne con sus respectivas familias. Los comisarios de artes, bibliografía y literatura: Sr. Clemente Palma y familia y la Srta. Angélica Palma (Graña, 1929e). Todo parece indicar que la escritora no formó parte de la comisión. Existe una carta de Leguía en el Archivo de Relaciones Exteriores donde refiere que varios intelectuales españoles solicitaron la participación de ella en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (Leguía, 1929d).

<sup>27</sup> Graciani refiere que el Pabellón se dividía en cuatro secciones: la primera, llamada general de información, presentaba datos sobre la extensión geográfica del país, su población y descripción física, estadísticas y bibliografía sobre el Perú. La segunda sección era de corte científico e industrial y se ocupaba de regiones vinculadas a la agricultura, la industria y la minería. La tercera sección se dedicó a la medicina y su sanidad, un apartado trataba del arte de curar a los antiguos peruanos. La cuarta sección abarcó asuntos históricos artísticos relativos al arte, literatura, música y costumbres del país. Esta última tenía tres subsecciones: la primera subsección era de arte peruano antiguo, época preincaica e incaica. Se exponían cerámicas, orfebrería, tapicerías, telas y bordados, objetos de metal, armas y utensilios en madera y piedra, momias, quipus, instrumentos musicales, herramientas, habitaciones de época, planos, grabados y litografías sobre arquitectura monumental incaica. La segunda subsección era de literatura y música peruana y la tercera subsección de habitaciones, costumbres y trajes típicos (Graciani, 2010: 209).

sobre la exposición, se menciona la visita del rey de España al Pabellón, donde vio obras de arte, joyas de oro y plata («Inauguración del Pabellón Peruano...», 1929), pero la presencia del arte correspondiente a estos períodos no se puede asegurar.

El escultor español Ramón Mateu, además de realizar el *Busto de Leguía* ya mencionado, presentó cinco bustos de indios: *Cantuta*, *El pongo*, *El aymará*, *El amauta* y *La pasña* (figura 4), tomados de su reciente viaje al Cuzco. Estas representaciones mostraron a personajes contemporáneos y cotidianos de la región. Con ello las idealizaciones de los escultores peruanos de la primera década del siglo xx se habían superado. Los bustos andinos del valenciano buscaron la mayor verosimilitud para caracterizar el tipo indígena en sus rasgos faciales. No obstante, evidencian también un lenguaje moderno al resumir sus formas.

El Pabellón Peruano quiso mostrar la riqueza natural del Perú llevando ejemplares de las principales especies de la fauna y flora peruana. Para ello se realizó un montaje que reproducía una isla guanera con sus aves disecadas en una Sección. En una vitrina llena de agua podían verse los principales peces del mar peruano. En los sótanos donde estaba la Sección de agricultura, había maíz de varios colores y tamaños, trigos de múltiples clases, legumbres



**Figura 4.** Ramón Mateu, *La pasña* (*Variedades*, Lima, N.º 999, 23-IV-1927). Fotografía: Fernando Villegas.



como el frijolillo, judías gigantes, algodón y frutas exóticas, así como una maqueta de la irrigación de los valles de Piura, para la que se había excavado un túnel de 60 kilómetros perforando la cordillera y se había desviado uno de los ríos andinos para irrigar el valle de Piura (T, 1929: 6). El fondo estaba dedicado a la Sección algodonera. En otra sala se exhibían cereales, frutos y raíces («El éxito del Perú...», 1930).

A continuación estaban los espacios más significativos del Pabellón, con motivos decorativos realizados por los pintores peruanos. Aunque la idea general se puede atribuir a Piqueras Cotoquí, las propuestas de Sabogal y Pantigoso, que tenían en cuenta al indio, fueron completamente diferentes. Además, Hernández y Morales Macedo aportaron un punto de vista hispanista.

## 2. Sección de Arqueología e Historia Natural

Sin lugar a dudas, el período del Perú antiguo cobró un gran protagonismo. La cultura de Paracas, de manera estelar, se mostraba en el extranjero por primera vez con la riqueza de sus mantos<sup>28</sup>. El descubrimiento de esta cultura era reciente. Entre enero de 1927 y abril de 1928, con motivo de la Exposición Iberoamericana, Julio C. Tello y su equipo del Museo Nacional de Arqueología había organizado exploraciones en varios yacimientos arqueológicos<sup>29</sup> y descubrió el cementerio de Paracas Necrópolis.

La riqueza del material encontrado excedía los objetivos que se habían marcado inicialmente, es decir, buscar objetos para una exposición. Tello se encontró con algo que le permitía consolidar sus ideas sobre el desarrollo del Perú antiguo con una cronología mayor, superando definitivamente la mirada sesgada que dominó hasta 1900, que consideraba todo el período del Perú antiguo como parte de lo inca. Los objetos arqueológicos preparados por el Museo de Arqueología Peruana para el Pabellón Peruano eran 1380 piezas<sup>30</sup>; además se incluían seis grandes fardos que contenían momias de Paracas<sup>31</sup>. En enero de 1929, Antonio Hurtado estimó que las momias depositadas eran de segunda clase; estaban signadas con los

<sup>28</sup> En Lima el material encontrado en Paracas se expuso por primera vez en el Museo de Arqueología Peruana (actual Museo Nacional de la Cultura Peruana) el 16 de octubre de 1929, con motivo del II Congreso Sudamericano de Turismo (Tello y Mejía, 1967: 168). La inauguración del Pabellón Peruano fue en el mismo mes, lo que permitió que los objetos descubiertos pertenecientes a la cultura Paracas fueran conocidos nacional e internacionalmente.

<sup>29</sup> Comprendería varios yacimientos en los valles de Kopara o Las Trancas, Nazca, Ingenio, Wayuri, Ica y Pisco. El resultado de las excavaciones sobrepasó los ocho mil especímenes sin incluir el contenido de los fardos funerarios descubiertos en las necrópolis de Paracas (Tello y Mejía, 1967: 158-159).

<sup>30</sup> El conjunto estaba formado por piezas de las tres épocas de la prehistoria nacional. **I época:** Cultura Chavín, 1 réplica del obelisco, 2 cuadros del lanzón y 1 cuadro de la figura del jaguar. Paracas 1 momia con indumentaria bordada y adornos de oro, plumas y conchas, 1 esqueleto del hombre paracas, 2 mantos de lana con figuras bordadas de seres mitológicos, 1 copia en colores del manto calendario de Paracas, original propiedad de Rafael Larco Herrera, 10 ejemplares de cerámica y 2 maquetas que ilustran las secciones arqueológicas exploradas en Paracas. **II época:** Muchik, 423 ejemplares de cerámica y 17 cuadros pintados que ilustran los tipos humanos muchik y chimú. Nazca: una olla funeraria, 319 ejemplares de cerámica, 1 estólida, 8 collares de conchas, 1 cuadro que ilustra el tipo de mujer nazca y tres maquetas de tumbas. **III época:** Inca, 1 momia, 1 esqueleto humano armado, 1 manojo de kipu, 5 llautos de lana, 6 bolsas o chuspas, 17 hondas o warakas, 13 ejemplares de cerámica, 3 objetos de plata, 36 objetos de cobre, 9 objetos de piedra y hueso. Chíncha: 18 objetos de madera tallada y 21 ejemplares de cerámica. Andino del sur 1 cráneo trofeo, 1 manto recamado de plumas, 1 costurero de junco con útiles de tejidos e hilado, 90 ejemplares de cerámica y 2 maquetas de tumbas y zonas arqueológicas de Kopara y Nazca. Chancay 26 ejemplares de cerámica, muestras de textiles: 254 fragmentos de tejidos de lana y algodón de diversas técnicas y estilos de la costa peruana. Además se incluían en la colección dos cabezas humanas reducidas de jíbaros, 1 cuadro al óleo del pintor Arias de Solís y 9 marcos de madera tallada con motivos de arte peruano. En total, 1380 objetos (Tello y Mejía, 1967: 158-159).

<sup>31</sup> Extraídos en la primera quincena de diciembre de 1927 de los antiguos cementerios de Paracas por el doctor Julio C. Tello en compañía de Toribio Mejía Xespe, Eugenio Yacoleff, Ricardo Robles, Alejandro González, Cristóbal Cheeseman, Urbano Isidor y Alfredo Álvarez (Catálogo de los objetos arqueológicos..., 1929).

números 33, 38, 112, 115, 192 y la sexta carecía de numeración. Habían sido extraídas del cementerio de Wari Kayan, pero estaban deterioradas y habían sido despojadas de lo más valioso que tenían: aunque pertenecían a individuos de elevada jerarquía a juzgar por los trajes, solo una conservó su enfielamiento primitivo (número 33) y dos de ellas tampoco tenían sus trajes. Además, Hurtado informó que Tello había renunciado a ser miembro de la comisión cuando ya se había comprometido a realizar toda la exposición de arqueología peruana (Hurtado, 1929). En un informe del mismo mes, Julio C. Tello, director del Museo de Arqueología, advirtió del riesgo de trasladar el material sin antes inventariar el contenido de los fardos, además de destacar su importancia:

«los fardos escogidos por usted son los de mayor volumen y probablemente los más importantes del hallazgo de Paracas//Cada uno fue encontrado al centro de cadáveres de inferior categoría a juzgar por su pobre indumentaria y algunos son cadáveres de mujeres sacrificadas, lo que revela que los cadáveres contenidos en dichos fardos pertenecen a grandes personajes, sacerdotes o jefes// 3.- Si bien no es posible calcular la cantidad y calidad de los tesoros que cada fardo contiene, sin embargo, es de suponer que el material sea excelente a juzgar por los tres fardos similares aunque de menor tamaño que se han abierto en el Museo, uno de ellos en presencia del Dr. Pedro M. Oliveira, Ministro de Instrucción, en los que se encontró objetos de extraordinaria elegancia y belleza, especialmente en el arte textil; en uno de ellos se halló 130 piezas de indumentaria finísima con ricos bordados representando figuras mitológicas, y adornos preciosos como abanico de plumas, láminas de oro de diferentes formas, e instrumentos ceremoniales, algunos verdaderas obras maestras de arte. (...). Que habiéndose probado mediante el estudio de las estratificaciones que la cultura de Paracas es la más antigua de la costa peruana, antigüedad que se remonta a un período anterior a la era cristiana, toda especie perteneciente a esta cultura tiene un valor histórico excepcional superior al de cualquier otro objeto del antiguo Perú conocido hasta hoy» (Tello y Mejía, 1967: 162).

El 25 de julio de 1929, Graña pidió que las momias se enviaran al doctor Carlos Rospligiosi y Vigil (Graña, 1929c). Días después, Julio C. Tello entregó las momias al Ministerio, como consta en una carta del responsable del Pabellón del Perú (Graña, 1929d).

Como elementos accesorios a la colección arqueológica, se incluyó un cuadro grande que representaba a un jefe amuesha con un ave herida sobre la espalda (N893), pintado por el peruano Herminio Arias de Solís; veinte cuadros al óleo representando diferentes tipos (N 874 a 893) y nueve marcos tallados de madera (N894 a 902) con motivos de estilo nazca (Catálogo de los objetos arqueológicos..., 1929). Cuando un periodista sevillano visitó las salas del Perú antiguo enfatizó la importancia artística de los objetos exhibidos, comparables en la calidad a cualquiera que hubiera sido producido en Asia o Europa. «Los tejedores, alfareros y tintoreros de la civilización peruana de hace dos y tres mil años, pueden ser por sus obras comparadas a codos con los artistas de las lejanas épocas de Asia y Europa, con la ventaja de más singular personalidad, por la ausencia de trasiegos influyentes» (T, 1929: 6).

Además de los objetos cerámicos, había maquetas que reproducían los lugares en los que habían sido descubiertos. Entre los dioramas mostrados, uno representaba el Templo del Sol del Cuzco; en otro podía verse un desfile del cortejo imperial incaico donde se observó al Inca sobre andas con el llauto (turbante multicolor) y la borla roja (mascaypacha), así como las plumas del coraquenque negra y blanca, símbolos de la noche y el día (T, 1929: 6). Los motivos del Perú antiguo estuvieron presentes como elementos decorativos en la propia arquitectura del edificio (figura 5) y en el mobiliario.



**Figura 5.** Domingo Pantigoso. Interior: vigas con elementos decorativos inspirados en diseños de mantos Paracas, Pabellón Peruano en Sevilla, Fotografía: Fernando Villegas.

### 3. Sección de Minería y el proyecto mestizo de Sabogal

Se expusieron muestras de las riquezas minerales del Perú, como el cinabrio de Huanuco; el azogue de Huancavelica; la plata de Colquijirca, de Morococha, de Cerro de Pasco, de Huan-tajaya, de Hualgayoc y de Arequipa; el oro de Sandía, Carabaya, Patay y Abancay; el plomo de Pallasca; el cobre de Morococha, de Cerro de Pasco, Huarón y Oroya; el petróleo de Paita y Tumbes y de la región amazónica y el moderno y preciado vanadio de Minasrraga. Un sistema de gráficos explicaba la variedad de minerales del Perú y se llevaron unos lavaderos de mineral virreinales (T, 1929: 6). Los proyectos artísticos de los pintores se exhibían junto a las riquezas naturales del Perú. En la Sección de Minería (figura 6), la propuesta mestiza y de revalorización del arte popular de José Sabogal compartía espacio con un mapa minero del Perú y la reproducción de un castillo para perforar pozos de petróleo («El éxito del Perú...», 1930). Además, formaron parte de esta sección dos muebles escultóricos de madera que representaban indígenas que sostenían minerales en su regazo.

De los ocho frisos realizados por el pintor se conservan cuatro<sup>32</sup> inspirados en el período inca, como puede verse en la indumentaria de sus personajes. Los frisos decoraban las

<sup>32</sup> Los frisos desaparecidos por el deterioro, resultado de la mala conservación, son: *Soldados del Inca* (155,5 × 487cm), *La metalurgia* (154 × 479 cm), *El Inca* (150 × 484,5) y una segunda versión de *La metalurgia*. Estos frisos fueron reproducidos en *Amauta* («Las acllas...», 1929: 33-36). Durante años, estuvieron en la Embajada del Perú en España. Actualmente los frisos se encuentran en el Museo de la Nación. A su regreso al Perú, su estado de conservación era lamentable. La autoría de la obra se consignó en la ficha de ingreso de bienes culturales del Museo de la Nación del 30 de agosto de 1991, en la que se señala que sólo podía verse parcialmente la obra.





Figura 6. Sección de Minería (*Mundial*, Lima, N.º 500, 18-I-1930). Fotografía: Fernando Villegas.

paredes superiores de la sala. En ellos aparecían varios elementos formales que los relacionaban con los keros virreinales<sup>33</sup> (Majluf, 1994: 622): uno sería la planitud y la disposición esquemática de las figuras; la representación de la flor de cantuta, la del propio kero en *La metalurgia*<sup>34</sup> (150 × 491,5 cm) y *Las acllas*<sup>35</sup> (149,7 × 478 cm) (figura 7). *Los artífices*<sup>36</sup> (150 × 590,1 cm) representaba la metalurgia del oro. En el centro, unos maestros indígenas cincelaban una escultura en oro. Este friso reflejaba la capacidad de los artistas del Perú antiguo para desarrollar un oficio artístico. En el último aparecían los fundadores del Imperio Incaico, *Manco Cápac* y *Mama Ocllo* (150,1 × 490,5), vistos de manera frontal. El hombre portaba el báculo con el que fundó el imperio y su mujer y hermana sostenía la rueca en la mano derecha y en la izquierda un copo de lana, instrumentos con los que enseñaría a las mujeres el arte textil. Ambos personajes estaban acompañados por un puma al lado del Inca y una vicuña junto a la Coya. Al fondo se veían unas montañas apenas sugeridas, una arquitectura incaica en piedra, la flor de cantuta y un cóndor.

<sup>33</sup> Los keros son vasos ceremoniales de origen inca, realizados en madera y decorados con representaciones geométricas. Durante este período fueron utilizados de manera dual (dos keros iguales) para establecer vínculos de reciprocidad y jerarquía entre el Inca y su pueblo. Sus orígenes se remontan al período Tiahuanaco aunque el material era diferente, ya que se realizaban en cerámica. Durante el virreinato aparecen los motivos figurativos y se introduce el color. Se realizaron hasta mediados del siglo XIX (Cummins, 2004).

<sup>34</sup> En el Ministerio de Cultura de Perú está fichado como *Los arrieros*. Nos basamos en *Amauta* para consignar su verdadero nombre (véase «Las acllas...», 1929: 36).

<sup>35</sup> La ficha del Ministerio de Cultura del Perú está registrado como *El Inca y la ñusta*. Tomamos la referencia de *Amauta* («Las acllas...», 1929: 33) y de *Varietades*, N.º 1117, 31 julio 1929, para establecer su nombre verdadero.

<sup>36</sup> Consignado en la ficha del Ministerio de Cultura del Perú como *Los orfebres*, su nombre original está en *Amauta* («Las acllas...», 1929: 34).



**Figura 7.** José Sabogal, *Las acllas* (c. 1929), témpera sobre lienzo, 149.7 × 478 cm. Museo de la Nación. (*Varietades*, Lima, N.º 117, 31-VII-1929 y *Amauta*, N.º 22, abril 1929, p. 33).

El pintor, en su viaje a México de 1923, comprendió la importancia del arte popular y decidió incorporarlo a su propuesta de un arte nacional. Hacia 1925 realizó los primeros diseños basados en keros para el Pabellón Peruano de la Exposición del Centenario de Bolivia (Villegas, 2013). El kero figurativo era mestizo, ya que era un objeto que había sobrevivido a la conquista española y, aunque mantenía su forma, había incorporado los diseños figurativos occidentales (Cummins, 2004). Como objeto artístico era la prueba del proceso histórico que había culminado en la unión de ambas tradiciones, española e indígena, en el arte popular.

La propuesta general del Pabellón Peruano concebida por Piqueras Cotolí mantenía su correspondencia con el proyecto artístico de José Sabogal y sus frisos inspirados en los keros virreinales. Se trataba de ver la nación a través del mestizaje. Este planteamiento se gestó en la recién fundada Escuela de Bellas Artes de Lima entre 1919 y 1924. Este último año, Piqueras Cotolí realizó la portada de la Escuela de Bellas Artes, cuyo estilo fue denominado *neoperuano*<sup>37</sup>. Un año después, Sabogal presentó sus cuadros pintados en Cuzco, *Fuente de Arones* y *Cuzco*, que son buenos ejemplos del proyecto mestizo del pintor.

Resulta pertinente citar el comentario a la fachada del Pabellón Peruano de Sevilla de Luis Eduardo Wuffarden: «De un modo inequívoco, la fachada de Piqueras parecía anunciar que la Escuela Nacional de Bellas Artes había encontrado su rumbo definitivo y este consistía en la creación de un movimiento artístico auténticamente nacional» (Wuffarden, 2003: 44). Esto desmiente las interpretaciones que han querido ver la propuesta artística de Sabogal como un posicionamiento indigenista dentro de la dicotomía hispano/indígena (Majluf, 1994: 624), así como las supuestas diferencias que existirían entre la propuesta mestiza de Piqueras y la indigenista de Sabogal<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> La primera referencia al término *neoperuano* la hizo el pintor Daniel Hernández, que le mostró a Carlos Solari (El Quijote) una acuarela con los elementos decorativos de un futuro Salón de Recepciones proyectado por Piqueras Cotolí para el Palacio de Gobierno con motivo del Centenario de la Batalla de Ayacucho (Solari, 1924: 2). Queremos agradecer a Karla Robalino, investigadora de la crítica de arte de Solari, que nos haya facilitado esta información.

<sup>38</sup> Aunque Wuffarden reconoce la búsqueda de una arte nacional gestada desde la Escuela de Bellas Artes (Wuffarden, 2003), diferencia los proyectos artísticos de Piqueras Cotolí y Sabogal; al respecto, dice: (el tema precolombino) «de parte de Piqueras, queda reflejado en una multitud de pequeños diseños a la aguada o en sus estudios a lápiz con eventuales anotaciones sobre la procedencia cultural de las piezas que le servían de fuente, mediante los cuales el artista acometió un trabajo fundamental para la futura definición de su estilo neoperuano. Debido al rumbo que iba tomando el indigenismo de Sabogal y su grupo —más interesados por el universo campesino contemporáneo—, estas aproximaciones a lo precolombino no tendrían una repercusión considerable en la pintura o incluso en la escultura, pero fueron rápidamente asimilados por las artes decorativas y la arquitectura (...) Durante esos años la búsqueda de raíces peruanas en el diseño arquitectónico se expresaría por medio de dos tendencias claramente diferenciadas: la indigenista o incaista y la neocolonial o hispanista (...) otro tanto ocurría, a su vez, en las obras contemporáneas de Sabogal y su grupo o en las primeras composiciones nativistas de un pintor independiente como Vinatea Reinoso, alternativamente dedicadas a lo indígena y lo criollo» (Wuffarden, 2003: 40-44).



#### 4. Sección textil y el proyecto indianista de Domingo Pantigoso

En esta sala se expusieron animales disecados como la vicuña, la alpaca y la llama (figura 8)<sup>39</sup>, siendo la lana de las dos primeras la de mejor fibra textil. En cuanto al color de estas fibras, este era más resistente al tiempo por ser natural. También se exhibieron los carneros de origen español denominados merinos (T, 1929: 6) que fueron importados durante el virreinato. Esta especie fue mezclada con ejemplares franceses, ingleses y australianos para producir un carnero corpulento, cuya lana se vendía en los mercados británicos. Además se exhibieron aspectos de la granja oficial de Puno («El éxito del Perú...», 1929).

Aparte de la riqueza ganadera del Perú, se dio a conocer el proyecto artístico de Domingo Pantigoso. De acuerdo con su hijo, Manuel Pantigoso, al terminar su exposición en París (1927), el pintor contactó con Piqueras Cotolí, que ya estaba en el Pabellón de Sevilla; ya habían conversado antes en Lima cuando el pintor expuso en 1926 y 1927. A su llegada a Sevilla, el arquitecto y escultor español le dijo que pediría al Gobierno peruano su contratación para realizar todos los trabajos vinculados a la decoración pictórica y le aconsejó que fuera a Madrid a exponer sus cuadros (Pantigoso, 2007: 48).

El éxito que obtuvo su exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1928) contribuyó a que lo escogieran para pintar las decoraciones que faltaban en el Pabellón. Eduardo Leguía, ministro del Perú en Madrid, informó así de la muestra del arequipeño: «El joven y



Figura 8. Sección Textil (*Mundial*, Lima, N.º 500, 18-I-1930). Fotografía: Fernando Villegas.

<sup>39</sup> El 22 de julio de 1929, Víctor Somocurcio de Arequipa pidió autorización al Estado peruano para movilizar de quince a veinte objetos de vicuña y otros similares de alpaca de Mollendo al Callao para la Exposición de Sevilla (Mendiola, 1929: 195).



distinguido pintor peruano Domingo Pantigoso inauguró el 17 de los corrientes en el Círculo de Bellas Artes una exposición de sus obras más interesantes que ha constituido un éxito muy estimable de público y crítica» (Leguía, 1928b). Además, en *Variedades* se mencionó que durante su estancia en Madrid el gobierno le encargó ejecutar algunos paneles para el Pabellón («De arte Domingo...», 1930: 6-8).

Uno de los pintores peruanos que no participó en el Pabellón fue Carlos Quizpez Asín. Tenía pensado presentar unos paneles que representaran las tres regiones del Perú: costa, sierra y montaña. Había concluido dos: *Las lavanderas del Rímac* (figura 9) y *Los labradores de la costa (Alegoría de los labradores)*. En el archivo del pintor hemos encontrado una carta dirigida al presidente Augusto B. Leguía en la que le solicitaba su intervención para poder participar en la decoración del Pabellón Peruano. En ella mencionaba su conversación con Francisco Graña y Manuel Piqueras Cotolí, quienes le dijeron que su colaboración sería difícil dadas las circunstancias económicas. Aprovechó que su prima Carmen Velarde conocía al presidente Leguía para hacerle llegar la carta. El pintor, formado en la Academia de San Fernando, acusó a Piqueras Cotolí de ser el principal oponente a su participación. Esta actitud le extrañó, ya que el escultor español no había visto obras suyas desde que dejara la Escuela de Bellas Artes en 1920.

«sin su apoyo el Pabellón quedará sin decoraciones y yo sin realizar la obra que más alcanzar en cualquiera otra oportunidad, según usted mismo me había ofrecido con la decoración de la casa de su señor hijo Juan; sino por llevar a España, el fruto de mis doce años de trabajo a la exposición a la que asistirá América entera» (Quizpez Asín, 1927).

El pintor le pedía a Leguía que intercediera por él ante los señores Graña y Piqueras Cotolí, quienes se marchaban el 30 de septiembre para España. Lamentablemente su petición no fue atendida y Quizpez Asín no participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), quedando truncado el cuarto proyecto plástico más significativo del arte peruano de la segunda década del siglo xx. A diferencia de Pantigoso y Sabogal, asentados en lo indio y lo mestizo, el proyecto de Quizpez Asín era quizá el más europeo por su contacto directo con movimientos vanguardistas españoles. En *Las lavanderas del Rímac* asimiló la influencia de la cultura nazca en sus formas, y trató un tema costumbrista donde aparecían indígenas. Con esta pintura proponía un lenguaje moderno a través de la simplificación de las formas, que aparecían redondeadas. Esto recuerda al período clásico de Picasso, de Fernand Léger y de Juan Gris.

La muestra de Pantigoso en Madrid tuvo éxito en la prensa española y fue objeto de críticas a favor y en contra. A través de un lenguaje vanguardista, Pantigoso criticaba el proyecto mal llamado *indigenista*, que estaba representado en Lima por Sabogal. El pintor, como ya hemos mencionado, propuso junto con los intelectuales puneños el *Ultraorbicismo*. Él se consideró el representante del indio y fue precisamente su pertenencia a lo indio lo que suscitó las críticas negativas en Madrid. Francisco Alcántara, crítico de arte de *El Sol*, lamentó que un indio peruano estuviera influenciado por las vanguardias de Europa y que no expresara el verdadero sentir del indio (Alcántara, 1928). Esto debió ser un duro golpe para el arequipeño, ya que a pesar del lenguaje vanguardista que adoptó en su obra, se consideraba un verdadero pintor indio. Cuando años después le preguntaron sobre su viaje a Europa, dijo:

«Mi viaje a Europa me sirvió especialmente para conocer mejor el valor pictórico de nuestro paisaje y de la figura humana autóctona y allá me di cuenta que los artistas europeos tienen sus museos y sus artistas que les han marcado rumbos, pero también vi y sentí los rumbos que marcaban los tejidos Paracas, las piedras de Chavín, estilizadas con una sapiencia que le hizo decir al gran Daniel Vázquez Díaz: A mí me habían dicho que los indios eran salvajes; las estilizaciones a que han llegado aquellos peruanos lo



Figura 9. Carlos Quizpez Asín, *Las lavanderas del Rímac* (1928), óleo sobre lienzo, 64 × 65 cm, col. part. Fotografía: Fernando Villegas.



sacude a un viejo artista español. Yo como Indio que soy y pintor creo que es mi obligación seguir por este camino» («Yo siempre...», S/F).

Otro crítico como Gil Fillol reconoció en sus pinturas *las preferencias interpretativas de los antiguos alfareros peruanos* (Fillol, 1928b:8). Estas críticas, positivas y negativas, ayudaron al pintor a replantear su lenguaje vanguardista europeo e incorporar el estudio del lenguaje formal del Perú antiguo. Estamos de acuerdo con Manuel Pantigoso en que en el pintor se afirmó la necesidad de incorporar el lenguaje del Perú antiguo a su propia obra<sup>40</sup>. Según el pintor, este lenguaje vanguardista, que fue criticado como dependiente de Europa, mantenía semejanzas con los planteamientos del hombre andino; uno de estos aspectos era el afán decorativo.

«El sentido decorativo es tradicional en nuestra raza ¿no ha observado usted que el indio es colorista y decorativista? Pues yo soy un indio en el siglo veinte y en el Perú republicano soy decorativista y colorista porque siento la tradición, porque soy leal a mis ideas sobre arte, que consisten, como ya lo he dicho, en que las realizaciones estéticas deben tener raíces muy lejanas en el pasado. ¡Qué vamos a improvisar ni a ensayar, si el incario, con sus decoraciones y sus colores nos está dando las maravillosas fuentes de nuestra pintura!» («¿Conocemos...», 1946).

Los seis paneles, hoy en paradero desconocido, que decoraron las salas de la Sección de textilería dan cuenta de ello: los podemos conocer a través de las fotografías publicadas en *Varietades*. Al lenguaje vanguardista de Pantigoso, en estas obras se sumó la presencia de elementos del Perú antiguo. En el primer panel aparecía el monolito Bennet de la cultura de Tiahuanaco, acompañado de personajes de Puno, con dos hombres en primer plano que tocaban la zampoña. Los diseños de sus ponchos tenían elementos precolombinos, así como la esquina inferior, en la que se apreciaban representaciones antropomorfas asociadas al felino, los tocapus o los símbolos escalonados. La vestimenta de las mujeres y el lago Titicaca al fondo, identificable por la presencia de la balsa, hacía reconocible su ubicación: Puno (figura 10).

En el segundo panel, una mujer acompañada de vicuñas estaba hilando. A su lado tenía un ceramio del Perú antiguo, parecido a un aríbalo inca por su forma, aunque diferente en el gollete y los diseños figurativos.

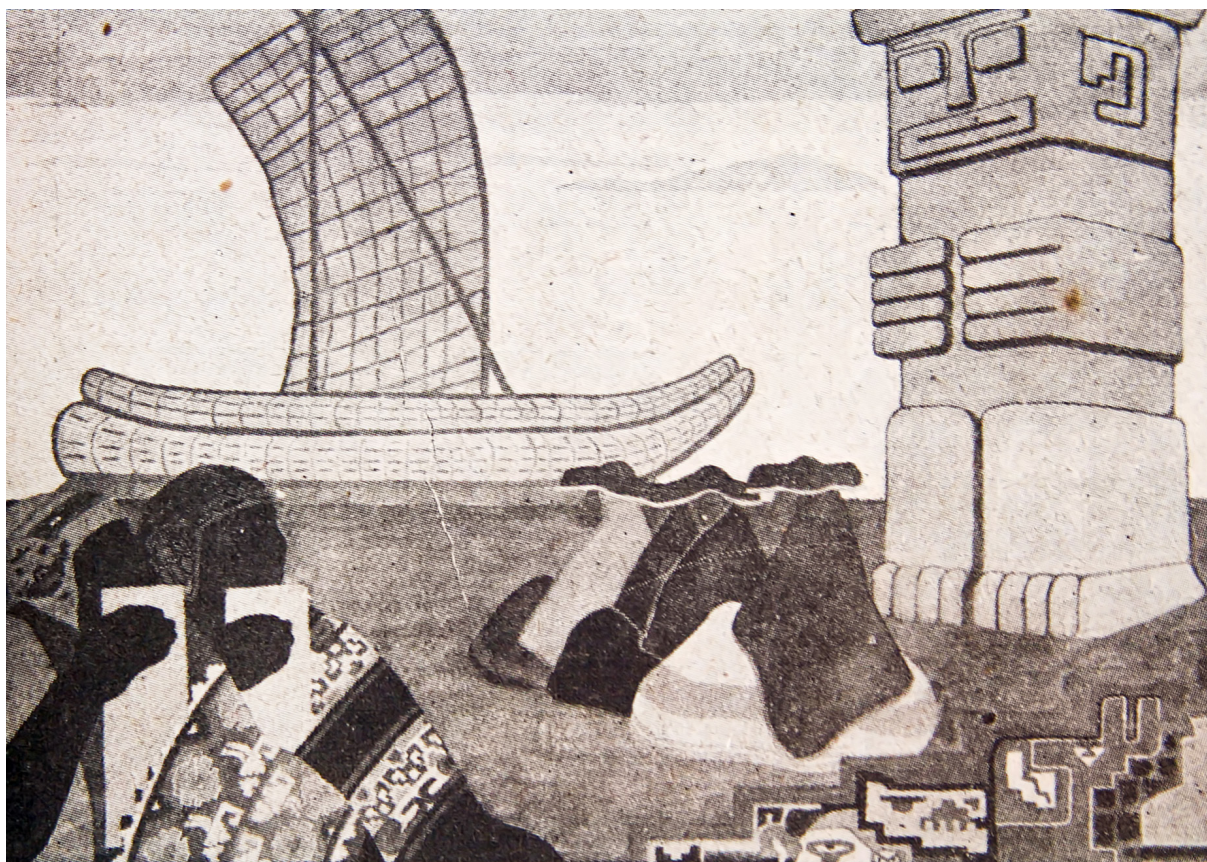
El tercer panel representaba las figuras planas y sintéticas de un grupo de hombres con grandes sombreros, uno de los cuales sostenía un báculo como símbolo de su poder en la comunidad. Destacaba un tejido que era sostenido por el grupo, inspirado en los diseños de las paredes de la ciudadela de Chan Chan de la cultura chimú.

En el cuarto panel se veía a una pareja con una llama que sostenía sobre su lomo un ceramio con diseños geométricos y se apoyaba sobre un manto con diseños inspirados en la cultura Paracas, aunque los personajes eran campesinos contemporáneos, reconocibles por los sombreros utilizados en la zona de Cuzco. Al fondo colocó dos ventanas trapezoidales incas y un friso que representaba a esclavos para el sacrificio, propio de los moches.

Los dos últimos paneles fueron los únicos que no incluyeron motivos del Perú antiguo. En el quinto pintó a una mujer con su llama sobre un fondo montañoso apenas sugerido. En el sexto, a un poblador de Puno montado en su balsa sobre el lago Titicaca. Al fondo se podía

<sup>40</sup> «La urgente necesidad de crear o proyectar ideas visuales generadoras de amplias representaciones pictóricas se afirmó en la Exposición de Sevilla, apenas Pantigoso ratificó que en las bases de su definitivo estilo estaba la identificación de imágenes, alegorías, historias y símbolos, y la interpretación de contenidos del mundo de los valores simbólicos de las telas y ceramios preincas y precolombinos» (Pantigoso, 2007: 53).





**Figura 10.** Domingo Pantigoso, *Panel decorativo para el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla* (*Varietades*, Lima, N.º 1140, 08-I-1930). Fotografía: Fernando Villegas.

ver otra embarcación, una montaña y las nubes. Esto últimos paneles guardaban relación con las xilografías presentadas en la publicación *Ande* (1926) de Churata y ponían de manifiesto la propuesta ultraorbicista del pintor y los intelectuales puneños.

Se debe apreciar que Sabogal recurrió al pasado preferentemente inca, mientras que Pantigoso escogió la contemporaneidad del campesino puneño y cuzqueño, en la que integró los elementos precolombinos. Las propuestas nacionales de ambos estuvieron asentadas en el pasado del Perú antiguo, aunque la diferencia radicaba en cómo veían la contemporaneidad de sus proyectos artísticos en torno al indio o mestizo: Sabogal recurría al mestizaje ejemplificado en los diseños de keros virreinales, así el pintor hacía hincapié en el proceso histórico que estaba en su origen al incorporar el período virreinal; para Pantigoso, lo indio visto desde lo precolombino no necesitaba del arte popular mestizo para entender que el indio actual mantenía la misma cosmovisión y planteamientos que sus antepasados. Por ello, presente y pasado estaban integrados en sus paneles, obviando el legado español en América.

## 5. El Pabellón del Perú y el proyecto peruano mestizo de Manuel Piqueras Cotoí: del mestizaje al hispanismo criollo

El escultor español Manuel Piqueras Cotoí fue sin lugar a dudas el responsable del Pabellón y del discurso programático del que era manifestación. Quiso validar un proyecto que integrara la herencia española e indígena en el mestizaje, y para ello recurrió a varios elementos



artísticos. En los elementos decorativos de la fachada engarzó elementos tiahuanaco, como el dios de la portada del sol, con elementos chavín, superponiendo el escudo nacional. En la portada, el presente y el pasado se unían (figura 11). El arquitecto ideó cuatro fachadas y se ha pensado que los elementos decorativos que las adornaban solo eran precolombinos. Al analizar la fachada contrapuesta vemos el escudo de Lima en relieve como referente principal, junto a los escudos nobiliarios de la nobleza española en Lima: se trata de una delantera sumamente sobria con escasos elementos precolombinos, lo que la identifica como española.

El conjunto formado por las dos fachadas pétreas constituía una unidad dicotómica del mestizaje entre lo español, representado por Lima, y lo indio, visto por las dos culturas más destacadas de origen andino: Tiahuanaco y Chavín. Varios intelectuales del período intentaban establecer cuál de ellas era la más antigua (Yllia, 2011). Fue curioso que Lima estuviera presente a través de su escudo (figura 12), pues simbólicamente aludía no solo a una parte complementaria, sino a una realidad presente, mientras que las culturas precolombinas de la fachada principal estaban enraizadas en un pasado glorioso, pero a fin de cuentas muerto.

Una narrativa histórica marcaba la lectura del conjunto en el circuito de ingreso: primero se verían las culturas del Perú antiguo de las fachadas, se recorrerían las salas y se contemplaría su esplendor a través de los textiles Paracas y las cerámicas nazca, moche e inca, además de apreciar la riqueza del Perú en su flora, fauna y recursos naturales. En la sala principal se podría ver el *Pizarro a caballo* de Hernández (figura 13) y la escultura de la patria evidentemente mestiza estaría en las escaleras de acceso al segundo nivel. Por último, se dejaría claro que Lima, y sobre todo su aristocracia criolla, sería la aglutinadora y vocera del destino del Perú a través de su propio discurso.

Esta noción del mestizaje vista a través del prisma criollo fue parte del nacionalismo criollo que se desarrolló en el siglo XIX a través del Costumbrismo, que pretendía definir al



**Figura 11.** Manuel Piqueras Cotolí, Portada principal del Pabellón Peruano en Sevilla, (1929), detalle. Fotografía: Fernando Villegas.



**Figura 12.** Fachada posterior del Pabellón Peruano de Sevilla (1929), detalle. Fotografía: Fernando Villegas.





**Figura 13.** Daniel Hernández, *Pizarro a caballo* (1929), óleo sobre tela, 2,22 × 1,95 cm, Lima, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

Perú a través de Lima (Villegas, 2011: 20). El artículo de *Mundial* rescató tal vez los puntos centrales del Pabellón: mencionó el *Pizarro a caballo* de Hernández, los frisos que expuso Sabogal y la decoración de muebles en estilo precolombino. Todos traslucían una correspondencia con la idea central de Piquerías: el mestizaje visto con ojos criollos y sobre todo limeños. Tanto Sabogal como Piquerías habían expuesto la propuesta del mestizaje como un proyecto nacional que se había gestado en la Escuela de Bellas Artes de Lima. Se planteó *la visión conciliatoria de una historia entendida como continuidad armónica* (Wuffarden, 2003: 48) sin incidir en las diferencias, pero aun así no dejaba de ser una mirada centralista que se implantaba desde Lima. En este sentido, la noción del mestizaje como proyecto artístico y político de la segunda década del siglo xx superó la dicotomía antagónica del hispanismo e indigenismo sin dejar de reconocer las herencias española e indígena como parte de la identidad nacional.





Figura 14. Manuel Piqueras Coto, *Alegoría de la Patria* (c. 1929), Pabellón Peruano en Sevilla, Fotografía: Fernando Villegas.

aparecía un racimo de una planta, aparentemente el olivo, símbolo de la paz. Pero la escultura que debía estar y que nunca estuvo, despertaba curiosidad: en el dibujo aparecía un soldado apoyado en una espada. Este personaje, que nunca llegó a realizarse, guarda similitudes con la imagen del conquistador español que estaba en uno de los nichos interiores del Pabellón de México. Pero, ¿quién era ese individuo vinculado con la patria peruana? Además, para hacer más evidente la propuesta del mestizaje, añadía en posición arrodillada a una ñusta (figura 15) y a un conquistador español (figura 16). La alegoría de la patria mestiza era ante los ojos del escultor español una síntesis histórica y el significado de todo el Pabellón se resumía en una estatua hierática. En ella, el artista puso el motivo escalonado, símbolo del cielo y la tierra, el del pez, que representaba los abismos del mar, y otros emblemas hispanos o criollos, como los guerreros y Santa Rosa de Lima.

Todo indica que el soldado de apariencia española era el inca Garcilaso de la Vega (Gómez Suárez de Figueroa): su representación como soldado remite a la biografía del personaje, que combatió junto a Juan de Austria en la represión de los moriscos en Granada. El gobierno de Leguía en esos años estaba interesado en trasladar los restos del inca, depositados en la catedral de Córdoba, al Cuzco. Unas reformas en la catedral y la presunción de que pudieran resultar dañados los restos del famoso personaje eran la excusa perfecta para pedir su repatriación al Perú. Así se infiere de las cartas enviadas desde Madrid por el ministro peruano

Piqueras destacó la *Alegoría de la Patria* (figura 14), escultura para la que posó su esposa, Zoila Sánchez Concha. Esta imagen simbólica reunía varios elementos del Perú antiguo de origen andino como motivos chavín y tiahuanaco. La escultura de la patria tenía unas alas de cóndor, y entre ellas aparecía la representación del sol tomada de la Puerta del Sol de Tiahuanaco. En las esquinas del pedestal de la figura había dos cabezas clavadas chavín y en la parte posterior las carabelas que llevaron a Colón al Nuevo Mundo y una cruz donde se insertó el rostro de Cristo. Esta obra fue pensada como pareja de otra, por eso llamaba la atención la posición de las manos de la imagen: el brazo derecho estaba levantado hacia arriba como si sostuviera algo y el brazo izquierdo hacia abajo con la palma de la mano hacia el suelo. El hueco del pedestal indica que se pensaba colocar otra imagen junto a la de la patria peruana.

El análisis de las fotografías de la esposa del escultor, Zoila Sánchez Concha, modelo de la escultura, y los dibujos preparatorios del conjunto escultórico han dado algunas respuestas. En la fotografía sostenía en la mano derecha un báculo con el símbolo del Sol. En el dibujo y en la moneda conmemorativa



**Figura 15.** Manuel Piqueras Cotoí, *La ñusta* (c. 1929), Pabellón Peruano en Sevilla, Fotografía: Fernando Villegas.



**Figura 16.** Manuel Piqueras Cotoí, *Conquistador español* (c. 1929), Pabellón Peruano en Sevilla, Fotografía: Fernando Villegas.

Eduardo Leguía al ministro de Relaciones Exteriores del Perú, un miembro de la Comisión de la Exposición de Sevilla, un señor llamado Montero, y el propio ministro de Relaciones Exteriores<sup>41</sup>. Aunque, como sugería el ministro, había que proceder con cautela frente a la posible negativa del gobierno español a dar su autorización<sup>42</sup>. Por lo reseñado, el personaje histórico, considerado el primer mestizo peruano, estaba incluido dentro del imaginario peruano de la década de los años veinte.

Pero, ¿por qué el escultor abandonó su proyecto original, despojando al Pabellón de la figura de tan egregio personaje? Se tienen algunas hipótesis de trabajo: en primer lugar, la figura ambigua del personaje (un soldado con su espada) podría sugerir un discurso abiertamente hispanista y no mestizo, al vincular patria con conquista. No había suficientes datos para representarlo. Los personajes peruanos en los que descansaba la identidad peruana siempre

<sup>41</sup> El 5 de diciembre de 1926 se informó de la solicitud del traslado de los restos de Garcilaso de la Vega de la catedral de Córdoba a la ciudad del Cuzco (Leguía, 1926a). La tumba donde se encuentran los restos del Inca podría sufrir daños por las obras de remodelación de la catedral, como advirtió el presidente de la comisión encargada de la Exposición de Sevilla; por tanto, se pedía su traslado al Perú (Graña, 1926). Edmud Montero afirmó al año siguiente que no se tocaría la tumba de Garcilaso de la Vega de la Catedral de Córdoba (Montera, 1927). En 1929 Leguía informa de que, desde el 14 de octubre de 1926, se estaba solicitando al gobierno español el traslado de los restos de Garcilaso de la Vega de Córdoba al Cuzco, pero los españoles no querían acceder a la petición (Leguía, 1929m).

<sup>42</sup> En el libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre de 1929, Rada y Gamio, ministro de Relaciones Exteriores, dice lo siguiente: «Octubre 10. Estimamos que resto Inca Garcilazo de la Vega deben ser trasladado Cuzco donde nació aquel con motivo exposición Sevilla podría ser fácil obtener gobierno español de permiso para que estos restos sean devueltos Perú. Sírvase Ud. hacer la gestión discretamente» (Rada y Gamio, 1929b: 336).

habían sido ambiguos y Garcilaso no fue la excepción<sup>43</sup>. La imagen de un soldado español se oponía a la propuesta conciliatoria que proponía Piqueras Cotoquí acerca del mestizaje, que evitaba ver la unión de lo español con lo indio como fruto de la dominación o conquista. Se sugirió un pasado utópico remarcado por la rama de olivo como símbolo de la paz. Un motivo más práctico sería que al escultor y arquitecto le faltó tiempo y presupuesto para concluir su obra<sup>44</sup>.

En todo caso, dejar el conjunto sin terminar puso de manifiesto para Piqueras Cotoquí que el proceso cultural todavía no estaba concluido y por tanto estaba incompleto, todavía había que evolucionar. En la entrevista que Piqueras Cotoquí le dio a Felipe Sassone se revelan a manera de manifiesto los objetivos del artista.

«Es como su obra, peruano y español (...) locuaz a veces, como un andaluz; a ratos desconfiado y tímido como un indio. Piqueras Cotoquí me habla de un arte prehistórico, preincaico, mejor antes de que el legendario Manco Capaz (sic) fundase la dinastía de los incas. Fueron culturas diversas, que tomaron el nombre de sus regiones, ya en la costa, ora en el llano, cuando en la montaña; se llamaban Nazca, Chanchan, Paracas y Tiahuanaco y Chavín son las más antiguas; el imperio de los Incas, al conseguir la unidad política, trata de fundir los diversos motivos, y nace el estilo indoperuano, luego viene España, y todo es español, y ya sólo se trata de culturas superpuestas. El indio desaparece; pero, por influencia del medio, por la mano de obra –el obrero indígena deforma sin querer lo español– nace el mestizaje, y los españoles aprovechan la disposición arquitectural del indio peruano. En plena colonia crece un arte español, nacido allí, y es el criollismo, el colonial, y ya en la república –odioso siglo XIX hay un influencia europea, una imitación sin orden, ni concierto, ni gusto, que lo arruina y lo confunde todo. (...) Esto, que yo intenté en la fachada de la Escuela de Bellas Artes de Lima! Esto que un escritor de allá bautizó con el nombre de neoperuano. Yo he sentado una teoría que quisiese que formara escuela. Estudiando la raza nueva, **aún en formación**, se percibe las influencias españolas e indias, y, al cruzarse, los estilos español y aborigen deben considerarse como dos seres animados, de los cuales puede nacer uno nuevo. Es sólo un intento, no juguemos. Viendo una casa española en Arequipa la segunda ciudad del Perú- cuya construcción data del siglo XVII, percibí algunos ritmos en la ornamentación de arte aborigen, y he creído que éste debe entrar francamente en la construcción, sin que quiera decir que deba copiarse nada, ni español, ni incaico; pero sí el espíritu de ambos estilos, acoplando sus características para que den movimiento a la obra arquitectónica» (Sassone, 1929a: 3-4)<sup>45</sup>.

Según este manifiesto, era necesario entender una realidad artística que era miles de años anterior a la época inca, ya que hasta ese entonces la realidad incaica oscurecía la mirada de otras culturas mucho más antiguas. De ahí el protagonismo de los mantos Paracas. Entender la larga tradición cultural del Perú a través de su arte lo hacía un pueblo civilizado que no tenía nada que envidiar a los demás pueblos civilizados de Europa. Por otra parte, también se debe analizar el proceso del mestizaje a través de la arquitectura de Arequipa, muchas veces

<sup>43</sup> La imprecisión de estos héroes históricos fue señalada en *Túpac Amaru como imagen histórica* (Lituma, 2008), y ya desde el siglo XIX, con *El habitante de las Cordilleras de Francisco Laso*, se representó la ambigüedad del rostro. Esto ha dado mucha tinta a los investigadores para comprender a quién buscó representar Laso: a un mestizo (Buntinx, 1993: 9-92) o un indio dicotómico (Majluf, 1995).

<sup>44</sup> Leguía refiere que, de acuerdo con lo dicho por Piqueras Cotoquí, la deuda del Pabellón del Perú en Sevilla ascendía a un 1 000 244 pesetas. El escultor informó que los acreedores amenazaban con emprender acciones judiciales. A fin de evitar el desprestigio, se pedía el envío de 200 000 pesetas del país para cancelar las deudas urgentes (Leguía, 1929n: 347).

<sup>45</sup> Este texto fue reproducido por Manuel Solari Swayne en *El Comercio* de Lima en 1939 (véase Solari Swayne, 1939: 3).



debatido por los intelectuales argentinos Ángel Guido y Ricardo Rojas como señal de la mezcla. Y por último se debe entender que los indios fueron los creadores del arte mestizo, como variación del europeo, al no supeditarse a la norma occidental. La apuesta por este arte nació en la Escuela de Bellas Artes de Lima, aunque en arquitectura el proceso se truncó por la caída del régimen de Leguía en los años treinta.

Sin embargo, el proyecto arquitectónico de Piqueras tuvo continuidad con la fundación del Instituto de Arte Peruano (1931) de José Sabogal y sus discípulos, donde el protagonismo mestizo descansó en el arte popular peruano (Villegas, 2008). El Instituto mostró el proyecto en el Pabellón Peruano de la Exposición Universal de París (1937). En esta ocasión el proceso cultural peruano tuvo como protagonista al arte popular, a diferencia de lo que había ocurrido en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), donde se resaltó el arte precolombino y la arquitectura mestiza. Esta mirada a las artes peruanas se había gestado en los veinte y continuó hasta 1956, el año de la muerte del pintor de Cajamarca. Resulta interesante que la explicación del Pabellón, publicada en la *Revista Nacional*, sea igual a la realizada por Piqueras Cotoí ocho años antes, ya que seguía incidiendo en que el arte mestizo aún se encontraba en formación y casi todo el planteamiento era idéntico al de Piqueras Cotoí.

«El Perú tiene una doble herencia artística. Las antiguas culturas aborígenes dejaron testimonios muy valiosos en arquitectura, textilería, cerámica, metalistería. Los conquistadores españoles, posesionados de la tierra, trasplantaron junto con los productos de la economía nuevos para América, como el trigo y la vid, las artes pictórica, escultórica y arquitectónica de los siglos renacentistas. Las dos inspiraciones confluyeron, esta ostensiblemente bajo la dirección de los maestros peninsulares, aquella en forma subconsciente como réplica obstinada y profunda. El resultado fue una nueva creación artística que se puede comprobar en la mayoría de las obras salidas de manos indias y mestizas: templos de Puno, Arequipa y Cuzco, alfombras y tapices, vasos de madera, mates, platería, cerámica pucareña, etc.

En el siglo XVIII se produce un renacimiento indio que puede seguirse en todo su proceso, principalmente en el tejido. El ritmo del arte precolombino inunda toda la producción y se mueven conforme a él, inclusive los motivos extraños, todas las formas. En lo político, los levantamientos de Tampu Ajsu y Tupaj Amaru revelan el nuevo espíritu. Tan interesante gestación anuncia, es el preludio de la independencia; más, producida esta, lejos de vencer la tendencia indianista, se desvía la marcha y un rumbo distinto es impreso por los mestizos y criollos que dirigen las campañas militares. Una nueva importación de elementos culturales: (ideologías y lenguaje, oratoria, arte) determina la persistencia del primitivo duelo entre las dos herencias. La indígena se reduce al arte popular en tanto que la española renueva sus aportes, tomándolos de otras fuentes europeas. Transcurre así un siglo. En los últimos veinte años una corriente que crece día a día toma otra vez el patrimonio aborígen para depurarlo e incrementarlo con amor y afanoso empeño. Arqueólogos, pintores, escultores y literatos forman hoy, en el Perú, legión numerosa orientada en ese sentido. Su obra no tiene exclusivo carácter nacional, es americana. Mejicanos en el norte y peruanos en el sur aspiran a la creación de una nueva cultura, cuyas raíces es preciso buscar en la prehistoria de mayas y de inkas. En esta muestra de arte peruano puede seguirse todo el proceso señalado» («El Museo Nacional...», 1937: 188-189).

Francisco Graña dijo sobre Piqueras Cotoí y el Pabellón: «Proyecto y ejecución de Manuel Piqueras Cotoí, ha puesto en ello, toda su alma y ha conseguido vaciar en la piedra, nuestra fisonomía espiritual. Su estilo es neoperuano, o sea, una fusión de las dos raíces arquitectónicas: la precolombina y la barroca importada por los españoles» («El éxito del Perú...», 1930).

Según la escritora peruana Angélica Palma, el escultor español, durante su larga estancia en el Perú, había podido entender la compleja carga racial del país y armonizar lo que denominó elementos contradictorios en este bello edificio. La escritora puntualizaba que no se trataba de resucitar el pasado, ni la rigidez aborigen o el barroquismo criollo, sino que *el Pabellón del Perú realiza la afortunada fusión de elementos atávicos dentro de las tendencias del gusto moderno* (Palma, 1929).

Tanto la propuesta de Piqueras como la de Sabogal traslucen un proyecto conciliatorio para el país en un período donde se buscaba, eso sí, desde Lima, incorporar al indio. Es una respuesta a una época turbulenta en la que las revueltas indígenas quisieron restablecer los tiempos incaicos y expulsar al explotador español y al mestizo cómplice, parafraseando a Valcárcel<sup>46</sup>. En ese sentido sí se puede entender la dicotomía entre la costa y la sierra, frecuente en los escritores de vanguardia andinos<sup>47</sup>. Siguiendo a Pablo Macera, durante el siglo XVIII, la independencia peruana derivó en el desarrollo de dos tipos de movimientos nacionales, uno criollo, urbano y occidental, y otro indio y mesiánico. El último se frustró.

«Esto plantea además un problema básico el cual no es solo de si puede hablar de un Perú en 1821-1824, sino todavía más: si aun hoy día es posible hablar de un Perú. Yo a veces he dicho, con exageración que la palabra Perú es un abuso de lenguaje; que el Perú no existe como nación; que para pensar el Perú hay que pensar mucho en entidades multinacionales como, por ejemplo, en Imperio austrohúngaro; y que en realidad, a mediados del siglo XVIII como aún hoy día, subsistían diversos grupos étnicos, cada uno de los cuales tenía una tradición histórica propia y un modo de organizarla diferente (...) Creo que hay que reivindicar aquí los trabajos de dos hombres, un norteamericano y un cuzqueño, John Rowe y Horacio Villanueva, que han sido los primeros en indicar que en el siglo XVIII existían en realidad dos movimientos nacionales en marcha. Un movimiento nacional de reivindicación criolla y un movimiento nacional de reivindicación indígena. El primero tenía una base urbana, una ideología occidental. El otro era netamente rural y era de tipo mesiánico. La diferencia entre ambos es radical, es abismal (...) En cambio entre cada uno de los movimientos portuarios, el de Buenos Aires, de Nueva Granada y el de Lima, podía haber si algunas coincidencias de intereses. Y lo que en definitiva triunfó fue el movimiento urbano de ideología occidental. No es una casualidad que no solo Riva Agüero, sino el propio Vizcardo y Guzmán casi excluyan a los indios porque, ¿a quiénes se dirige Vizcardo y Guzmán? A los españoles americanos. Con excepción de una crítica del régimen colonial contra los indígenas, toda la carta de Vizcardo y Guzmán no es, en buena cuenta, sino la reivindicación tardía de lo que hubiera podido escribir Gonzalo Pizarro en el siglo XVI: la reivindicación por los conquistadores y sus hijos del derecho de gobernar aquello que ellos o sus padres habían ganado» (Macera, 1971: 15).

<sup>46</sup> En 1913 y entre 1915 y 1917, el altiplano fue escenario del segundo movimiento milenarista, al mando del cual estuvo el sargento mayor de caballería Teodomiro Gutiérrez Cuevas, conocido como Rumi-Maqui (mano de piedra), que quería restaurar el Tahuantinsuyo. Entre 1920 y 1921, el altiplano estuvo convulsionado por las demandas de los ayllus de la región, que terminaron con la gran sublevación de Huancané en marzo de 1922. En Cuzco, el movimiento indígena se inicia en 1921 con el levantamiento de los pastores de Tocroyoc (Espinar), dirigidos por el ganadero Domingo Huerca, y la sublevación de los colonos de la hacienda de Lauramarca en 1922, liderados por Miguel Quispe, llamado El Inca del Tahuantinsuyo. En Arequipa el Movimiento Pro-Tahuantinsuyo, dirigido por Venancio Mamani Valdez, logró la elección de autoridades propias y la interrupción del pago de impuestos prediales e industriales entre 1921 y 1923. En Ayacucho en 1922 dos mil indios asaltaron la hacienda Patisbamba y en 1923 Paulino Romero se proclamó presidente de la república incaica (López Lenci, 1999: 122-126).

<sup>47</sup> López Lenci ha tratado el tercer capítulo de su libro a los vanguardistas andinos y sus propuestas (López Lenci, 1999: 113-167).

## 6. El hispanismo del Pabellón Peruano

«La Exposición Ibero-Americana de Sevilla ha de contribuir poderosamente a la realización de anhelos nobles e ideales de pueblos unidos por vínculos de religión, raza e idioma».

Rey Alfonso XIII («Una carta del Rey...», 1930).

Con esas mismas palabras la revista limeña *Varietades* reseñó la Exposición Iberoamericana de Sevilla<sup>48</sup>, y también con ellas respondió el presidente Leguía ante los miembros de la cámara de comercio española en Lima cuando estos fueron a felicitarlo por la participación del Perú en Sevilla. Aunque esta vez estos vínculos no fueron suficientes para el presidente peruano: su respuesta mostró a un Leguía no solo hispanista, sino más bien hispanófilo.

«Hasta hace algunos años se habría hecho gala de un hispanoamericanismo meramente declamatorio sin ambiente en el plaza pública, que es donde palpita el verdadero pueblo, de poco servían la eternidad, el idioma y la **unidad de la raza**, cuando el ejemplo de muchos países, diversos en su lenguaje y en su tradición, nos estaban probando que existen otras fuerzas para hacer más estrecha la unión entre las naciones. Mi gobierno sintiendo la necesidad de mantener vivos los vínculos históricos, se ha preocupado en haceros cada vez más sólidos y fructíferos. En este afán de acercamiento a la **Patria Mayor**, ha hecho que se afirme en la conciencia de todos los peruanos, la idea de que los generales españoles, al entregar sus espadas, pusieron con ellas sobre el campo glorioso de Ayacucho la rúbrica de una paz perpetua y de una alianza espiritual indestructible.

Por eso, el Pabellón que el Perú ha erigido en Sevilla está expresando en su fisonomía el símbolo de nuestra unión. En la piedra, como en el corazón y en la sangre, se enlazan dos civilizaciones, igualmente grandes por su pujanza y su originalidad y es, sobre todo, ese edificio, el testimonio de que el Perú quiere demostrar perennemente en España que las virtudes que heredó de ella las ha multiplicado en todos los órdenes de la vida para hacerse digno de su noble alcurnia» («Homenaje...», 1929).

Leguía quiso demostrar la importancia de las culturas española e indígena y su fructífera unión en la *patria nueva*. La separación entre ellas no se debía a la independencia política de la metrópoli, sino que los criollos, descendientes de españoles y culturalmente dependientes de ellos, construyeron un nacionalismo bicéfalo donde convivían dos patrias: una menor (el Perú), pero sobretodo una mayor (España). Literalmente, ocuparon el papel del español en América. Al ser el grupo que tenía el poder, excluyeron al indio, al negro y a sus castas (Villegas, 2011: 10) y se apropiaron del imaginario incaista (Méndez, 2000: 19). Al referirse a España como *Patria Mayor* se ponía de evidencia uno de los principales problemas del nacionalismo criollo peruano. Por ello, no resultan extrañas las palabras de Rafael Larco Herrera sobre su visita al Pabellón:

«(Sevilla) Por los tesoros de toda índole que encierra, por su espíritu y sus costumbres, afines a los nuestros, ejerce y ejercerá siempre poderosa seducción en nosotros, que no en vano sentimos rebullir en las venas la misma sangre heroica de los lejanos abuelos conquistadores» (Larco Herrera, 1929).

<sup>48</sup> «Aparte del acercamiento espiritual con la gran nación española a la que nos ligan los más estrechos vínculos, como son los que derivan de la sangre, del idioma, de la religión, esto es de factores sustantivos en la vida de los pueblos» («El Perú en la exposición...», 1929).



El Pabellón había sido concebido como un guión narrativo histórico asentado en lo precolombino (pasado), en las riquezas naturales del Perú y en las obras actuales de la *patria nueva* de Leguía (presente). Dentro de ese proceso histórico, la presencia de lo español era fundamental ya que determinaba el rumbo del Perú, y no fue casual que la fachada posterior se rematara con el escudo de Lima, superpuesto al escudo de Cuzco. Esta fachada representó el poder criollo político de Lima como centro del Perú. Pablo Macera respondía porque en el Perú no hubo una revolución social durante la independencia política de España. Al grupo criollo lo calificó como un grupo portuario, un verdadero enclave occidental.

«¿Por qué no se produjo una revolución social? Porque, por desgracia, los grupos sociales promotores de la independencia pueden ser designados por el nombre de grupos portuarios. Son verdaderos enclaves occidentales en un continente al cual quieren conocer, con el cual quieren identificarse; pero con el cual no consiguen identificarse. Y ellos juegan durante todo el siglo XIX con respecto a Inglaterra y Francia el mismo rol de agentes intermediarios que habían jugado durante los tres siglos anteriores con respecto de España. Son los canales de comunicación y, por consiguiente, los canales de dependencia entre el país y los centros dominantes. Es indudable que toda esa ideología revolucionaria criolla, hablada y escrita en castellano, no tenía ninguna opción de ser comunicada a una masa de analfabetos que no hablaba castellano» (Macera, 1971: 14).

Por esta razón, el episodio de la conquista era vital ya que sin él no podía entenderse la hegemonía criolla de Lima en el Perú. Tampoco fue raro que en la fachada principal apareciera a la izquierda el escudo nobiliario de Manco Capac coronado por dos felinos y un casco indígena. En el cuartel superior derecho colocaron la llama, y en el inferior izquierdo el felino y una construcción incaica. En el centro se podía ver una mazorca de maíz. El escudo estaba bordeado por la inscripción *Manco-Capac. Tabuantinsuyo*, que aludía a las palabras de Garcilaso, que lo consideraba fundador del Imperio Incaico. El otro escudo estaba dedicado a Pizarro y Carlos V, durante cuyo reinado el imperio fue conquistado por los españoles, con la siguiente inscripción *Karoli Cesaris Auspicio et labore ingenio ac impensa ducis Picarro inventa et pacata* (originalmente era el escudo de Francisco Pizarro, ahora es el escudo de la provincia peruana de Tumbes).

Además, para enfatizar la conquista se remató con la figura de un guerrero español alzando su espada. Estaba claro que, a pesar de que los ornamentos del Perú antiguo eran mayoritarios, los vinculados a la conquista establecían el sentido narrativo del Pabellón y ahí radicaba la importancia de establecer un pasado precolombino glorioso, pero derrotado, y una conquista hispánica que regiría, desde entonces, el destino del Perú. También en la fachada principal, a ambos lados de la portada, se ubicaron cabezas de indígenas sostenidas por cadenas como referencia a la esclavitud a la que fueron sometidos por los españoles. Graciani ha mencionado que en los falsos arcos de la planta baja del Pabellón aparecían levemente indicados, entre las representaciones del felino, el puma de nariz anular y el signo escalonado (Graciani, 2010: 227).

Había que narrar la conquista española para legitimar a sus herederos; así, Francisco Pizarro, personaje de la conquista, cobró actualidad<sup>49</sup>. La sala Pizarro estaba presidida por el retrato ecues-

<sup>49</sup> El carácter fundacional de la figura de Francisco Pizarro vinculada con el Inca Garcilaso de la Vega se pudo comprobar seis años después con la propuesta del cónsul español Antonio Piniella Rambaud. El 3 de abril de 1935 planteó el obsequio de España a Lima por su aniversario de una placa realizada por el escultor Manuel Piqueras Cotoí. Esta se colocaría en la estatua ecuestre de Pizarro y representaría la fusión de ambos pueblos a través del ilustre mestizo; al respecto dijo: «El genio creador de España está simbolizado por un niño alado tocado por casco guerrero que representa el impulso espiritual y conquistador de nuestra raza (...) la raza autóctona peruana, simbolizada por una niña grave y maciza en actitud estática, receptiva del ímpetu fundador de España en cuya fusión nace el Perú contemporáneo». El fondo representa a las olas del mar, el camino por el que España encontró a América. Aparecen amarus (serpientes) y pumas, animales totémicos del arte

tre del conquistador a caballo en señal de victoria pintado por Daniel Hernández, y a los lados estaban los retratos del rey de España, Alfonso XIII, y del presidente del Perú, Augusto B. Leguía.

Esta obra había nacido para el gran comedor del Palacio de Gobierno diseñado en estilo neocolonial, proyecto ejecutado por Claudio Sahut. Incluso los muebles y los adornos estaban inspirados en este estilo. El cuadro se encontraba sobre una chimenea y, además de un comedor anexo, había un patio sevillano. Se inauguró el 6 de agosto de 1927 con un banquete ofrecido por Leguía al cuerpo diplomático («El nuevo comedor...», 1927).

La versión encomendada para el Pabellón Peruano tuvo mayores dimensiones, pero se trataba de una reproducción literal<sup>50</sup>. La figura de Pizarro tendría un desarrollo significativo desde mediados del siglo XIX, ya que su revaloración coincidió con la formación del imaginario criollo que construyó el Estado nacional peruano. *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero sería quizá el ejemplo más significativo: como dijo Miró Quesada, la muerte del inca asociada al conquistador que custodia el cadáver era una alusión a quienes iban a detentar el poder desde entonces y quienes terminaban su reinado (Miró Quesada, 2011: 49). Más de cincuenta años después que se pintara *Los funerales de Atahualpa*, resultaron muy sugerentes las palabras del periodista peruano Sassone sobre su visita al Pabellón; emocionado, dijo:

«He sentido latir el corazón de mis abuelos maternos y cantar en el mío el alma de mi raza. Se imagina ver el episodio de Atahualpa capitulando ante Pizarro pidiendo el bautismo- ¡Soy español y me llamo Juan! Piensa escuchar la música india, el llanto de 700 concubinas del inca, ¡Y luego el agrio clarinear triunfante de las trompetas españolas!» (Sassone, 1929a).

Sassone sintetizó de alguna manera *Los funerales de Atahualpa* y con su evocación sugirió el término del Imperio Incaico, el triunfo de los españoles y la conexión directa que existía entre los criollos actuales y sus antepasados conquistadores. Esta evocación legitimaba un discurso que se había formado a mediados del siglo XIX y que estuvo presente en la muestra del 29 que defendía una identidad bastarda, anulando el componente precolombino e indio en favor del español/criollo en un Perú blanco sin indios o, mejor dicho, tolerados como una gloria pasada, pero al fin de cuentas muerta. La pintura de Luis Montero fue un cuadro fundacional del imaginario criollo republicano. Su imagen gozó de gran fama durante los años posteriores, fue impresa en billetes e incautada como trofeo por los chilenos en la Guerra del Pacífico. Incluso la imagen de la pintura llegó a ser burilada en una versión sobre un mate en el siglo XX por el artista popular Mariano Inés Flores (Majluf, 2011: 162).

Durante el siglo XIX la imagen de Pizarro se retomó con la escena trágica de su muerte en *La muerte de Pizarro* de Manuel Ramírez Ibáñez (1877)<sup>51</sup>. Carlos Reyero ha mencionado

incaico. Y dos escudos, el del Cuzco, solar de la raza indígena, y el de España, la nación colonizadora, sobre el que Piqueiras Cotoí coloca una rosa evocando la labor evangelizadora española y a la Santa de Lima. El retrato de Garcilazo ocupa un lugar preeminente flanqueado por un pergamino con dos fechas: 1539 año de su nacimiento y 1935 y una leyenda: «A Garcilazo Inca de la Vega, hijo de ñusta y de conquistador pujante brote de la unión de dos razas. Los españoles del Perú en el monumento a Pizarro este homenaje con fervor dedican» (Martínez Riaza, 2008: 143).

<sup>50</sup> La versión presentada al Pabellón de Sevilla del *Pizarro a caballo* se conserva en la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. El comedor neocolonial con el tiempo recibió el nombre de Salón Pizarro y tendría ese nombre hasta que en los años setenta, durante el gobierno militar de Velasco, se cambió a Salón Túpac Amaru, y se reemplazó el cuadro de Pizarro de Hernández por una imagen utópica del precursor de la independencia (Lituma, 2008). La primera versión del cuadro se encuentra actualmente en el Palacio de Gobierno, pero no en su emplazamiento original.

<sup>51</sup> La pintura apareció en la Exposición Nacional de 1878, fue premiada con la medalla de tercera clase, pero se le criticó su dependencia con *Asesinato del conde de Guisa* de Paul Delaroche. Esta misma crítica la recibió en la Exposición Universal de París, donde se presentó la pintura (Reyero, 1987: 325).

como fuente literaria de este cuadro *Vida de los españoles célebres* de Manuel José Quintana (Reyero, 1999: 230); sin embargo, este libro no es la fuente que siguió el pintor ya que, aunque el texto narra la muerte del conquistador peruano<sup>52</sup>, no incide en el detalle, presente en la pintura, donde Pizarro hizo una cruz con las gotas de su sangre. Esto se menciona en el libro de William H. Prescott *History of the Conquest of Peru* (1847).

«“Why are we so long about it? Down with the tyrant!” and taking one of his companions, Narvaez, in his arms, he thrust him against the Marquess. Pizarro, instantly grappling with his opponent, ran him through with his sword. But at that moment he received a wound in the throat, and reeling, he sank on the floor, while the swords of Rada and several of the conspirators were plunged into his body. “Jesu!” exclaimed the dying man, and, tracing across with his finger on the bloody floor, he bent down his head to kiss it, when a stroke, more friendly than the rest, put an end to his existence» (Prescott, 1847: 167-168).

Fue la versión en español de Prescott (1848)<sup>53</sup> o la de Sebastián Lorente en *Historia de la conquista del Perú* (1861)<sup>54</sup> las que tomó el pintor Ramírez Ibáñez para inaugurar este tipo de iconografía. Luego seguirían a esta representación los españoles Ramón Muñiz, con *El asesinato de Pizarro* (1885)<sup>55</sup>, y José Pérez Laguna, con *Pizarro muerto por sus compañeros* (1887), y el argentino Graciano Mendilaharsu, que expuso *La muerte de Pizarro* en el Salón francés de 1886. Carlos Reyero añade otros temas vinculados con el conquistador, realizados por pintores españoles; nos referimos a *Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro* (1881) y *Francisco Pizarro excita a sus compañeros a emprender la conquista del Perú* (1882) de Ángel Lizcano, y *El emperador Carlos V da el título de gobernador del Perú a Francisco Pizarro* de Vicente Campesino, exhibido en la Exposición Nacional de 1890 (Reyero, 1987: 324).

Pero los pintores extranjeros y los peruanos asumieron al personaje de diferente manera. Los primeros incidieron en la muerte del conquistador, pero los segundos nunca se atrevieron

<sup>52</sup> «Al fin, Juan de Rada, dando un empujón á su compañero Narvaéz, que estaba delantero, le echó encima de Pizarro para que él y los suyos, embarazados en herirle, no estorbasen tanto la entrada á los demás. Así pudieron ganar la puerta, y ya entonces la suerte del combate no podía permanecer incierta mucho tiempo. Cayó muerto Martínez de Alcántara; muertos fueron también los dos pajes y derribado en tierra gravemente herido Don Gomez. El Marques aún solo y teniendo que hacer rostro á todas partes, pudo defenderse algunos momentos más; pero desangrado, fatigado y sin aliento, apenas podía ya revolver la espada, y una grande herida que recibió en la garganta le hizo en fin venir al suelo. Respiraba aún y pedía confesion, cuando uno de ellos, que á la sazón tenia una alcarraza de agua en manos, le dio con ella fuertemente en la cabeza, y á la violencia de aquel golpe inhonesto acabó de rendir el alma el conquistador del Perú» (Quintana, 1852: 366).

<sup>53</sup> «“¿Qué tardanza es esta! ¡Acabemos con el tirano!” Y cogiendo en brazos a uno de sus compañeros llamado Narvaez, le arrojó contra el marqués. Pizarro en el mismo instante se agarró con él y le atravesó con su espada; pero en aquel momento recibió una herida en la garganta, titubeó y cayó al suelo mientras Rada y los demás conspiradores le hundían sus espadas en el cuerpo. “¡Jesús!” exclamó el moribundo, y trazando con el dedo una cruz en el sangriento suelo inclinó la cabeza para besarla. Entonces un golpe mas benigno que los demás puso fin á su existencia» (Prescott, 1848: 162).

<sup>54</sup> Lorente había realizado una mezcla de Quintana y Prescott en su versión sobre la muerte de Pizarro: «Pizarro se parapeta en la puerta de su cámara, terciada la capa al brazo, la espada en mano y sin haber tenido tiempo de ajustársela coraza. —“¿Qué desvergüenza es esta? exclama con el brio de sus mejores años ¿cómo? ¿habéis venido á matarme en mi propia casa? ¡ á ellos, hermano, que traidores son!”— Con la pujanza que aterró á los salvajes de Punta-Quemada, hace caer á dos asesinos bajo los filos de su espada. Los demás penetran en la cámara, por que les grita Juan de Rada “¿qué tardanza es esta? ¡ea! ¡acabemos con el tirano!” Y de un empujón arroja hacia la puerta á su compañero Narvaez, que era de los mejor armados. Es muerto Martin de Alcántara, mueren también los dos pajes y cae gravemente herido D. Gómez. Pizarro, solo, acosado por todas partes y pudiendo apenas sostener la espada en su fatigada mano, recibe entre otras una herida mortal en la garganta; cae clamando ¡Jesús! con voz moribunda; hace con el dedo una cruz en el ensangrentado suelo; bésala y en la inclinada cabeza le dan con una jarra llena de agua un recio golpe que le despena» (Lorente, 1861: 448-449).

<sup>55</sup> Esta pintura mereció ser publicada como suplemento artístico a todo color y en dos carillas en *Varietades*, con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia peruana («Suplemento Artístico...», 1921). Dos años después, Edgardo Rebagliati escribió un artículo sobre la pintura que fue publicado en *Mundial* a una semana de conmemorarse el Centenario de la Batalla de Ayacucho. Su propietario era el español Miguel Garreta (Rebagliati, 1924b).



a mostrarlo difunto. El tema de la muerte del fundador de Lima también fue tratado por Teófilo Castillo a principios del xx, en *La muerte de Pizarro* (1904), aunque prefirió otro momento de la historia del personaje: en lugar de situarlo yacente en el suelo, lo representó preparado para el combate, esperando a que entraran los almagristas. Se sabe que después de este momento recibió una estocada en el cuello y murió, pero fue un hecho ajeno al imaginario criollo peruano y por tanto omitido entre sus pintores. Otro peruano que representó a Pizarro fue Juan Oswaldo Lepiani durante su período de estudios en Italia. En *Los Trece de la Isla del Gallo* (1903) pintó el famoso episodio en el que el grupo español tenía que decidir si regresaban a Panamá o seguían la exploración del sur en la búsqueda de las riquezas que prometía un imperio que comía en platos de oro. El tema histórico heroico formaba parte de la mirada criolla y giraba en torno al conquistador, que era indigno de ser representado agonizante.

Los pintores extranjeros sí escogieron verlo así. Cuatro años antes, en el *Ateneo de Lima*, se premió el ensayo histórico *Los de la Isla del Gallo* de Carlos Alberto Romero (Romero, 1899: 385-454), que narraba esta gesta. Los miembros del jurado que premiaron este ensayo fueron: Ricardo Palma, Manuel M. Salazar y Pablo Patrón («Informe...», 1899: 381-383). En la primera década del siglo xx, Teófilo Castillo retomó la imagen de Pizarro en un retrato donde aparecía de dos tercios, casi de perfil, y en actitud orgullosa, con armadura y casco<sup>56</sup> (figura 17). Además el mismo artista pintó con un sentido alegórico la *Higuera de Pizarro*, la única planta sembrada por el conquistador según la tradición. Este elemento histórico unía el pasado con el presente y por ello, como símbolo, era significativo rescatarlo del olvido y darle importancia<sup>57</sup>.

El pintor Carlos Baca Flor, a finales del siglo xix, se interesó por pintar episodios de la historia peruana; llamó su atención el rescate de Atahualpa en Cajamarca. Solo ha quedado el boceto y parte de lo que debió ser un conjunto escultórico donde aparecían dos conquistadores, uno de ellos podría ser Pizarro<sup>58</sup>, lo que demuestra que el proyecto también quiso ser llevado a la escultura en estilo modernista. Además, dejó un *Retrato de Pizarro* (1898) de características simbolistas y con el rostro del personaje casi desdibujado.

Una excepción, que ya antes hemos mencionado, a la representación habitual del marqués entre extranjeros y peruanos fue el *Retrato de Pizarro* realizado por el español Vila y Prades<sup>59</sup>, por encargo de la Municipalidad de Lima para conmemorar la fundación de esta ciudad. El español, a diferencia de sus compatriotas, pintó un retrato inserto en la tradición virreinal, con elementos notoriamente identificables con esta tipología como el cortinaje, el escudo nobiliario, los muebles y las sillas que acompañaban al personaje, retratado de cuerpo entero. Da la impresión de que, al ser un retrato conmemorativo, el pintor tuvo que aceptar los requerimientos de quienes pagarían el cuadro. Se trataba de inventarse una tradición en la que la imagen del conquistador, antes ausente, servía para legitimar una propuesta conservadora, por este motivo había que darle un aspecto antiguo a la pintura. Este retrato, pintado en los años veinte, guardaba relación con el *Pizarro a caballo* de Hernández. Pizarro había resucitado y esta vez, gracias a los criollos peruanos, parecía que quería quedarse.

Hasta el momento se ha mencionado la prevalencia del proyecto mestizo de Piqueras y el protagonismo del arte del Perú antiguo, vistos a través del filtro costumbrista criollo que

<sup>56</sup> Apareció en *Ilustración Peruana* como portada: *Francisco Pizarro fundador de Lima* («Portada...», 1912).

<sup>57</sup> Esta obra mereció aparecer en portada en la revista *Ilustración Peruana* en 1912 («Portada: La Higuera...», 1912).

<sup>58</sup> Las piezas escultóricas de los conquistadores se conservan en el Museu de Terrassa. Agradezco a su director Domènec Ferran i Gómez, las facilidades otorgadas para la realización de esta investigación.

<sup>59</sup> De acuerdo con la hija del pintor, el *Retrato de Pizarro* tuvo como modelo a un hombre, que vendía bigotes postizos, que el pintor encontró en la verbena de San Antonio (Vila Artal, 1974).



Figura 17. Teófilo Castillo, *Francisco Pizarro fundador de Lima* (c.1912), óleo sobre lienzo, col. part. (*Ilustración Peruana*, Lima, N.º 119, 10-I-1912, portada).

tenía a Lima como aglutinante de lo peruano, pero aún ha sido poco estudiado un aspecto vinculado con la herencia española. Según el pintor Enrique Barreda, la obra de Piqueras Cotoí era un edificio español con elementos decorativos precolombinos<sup>60</sup>. La crítica podía ser aceptada, ya que era una descripción fiel de la estructura del edificio, ideado con un patio claustal, balcones cerrados con celosías y fachada de entrada barroca. Los elementos precolombinos (nazca, paracas, tiahuanaco, chimú, moche, chavín e inca) estaban presentes como elementos decorativos en la estructura general del edificio. Se podía ver en la fachada, en los diseños de las paredes del exterior, en los frisos de los dinteles de los salones de exhibición, en los capiteles del claustro interior, en los pisos de cerámica y en los muebles.

<sup>60</sup> Barreda dijo sobre el Pabellón Peruano lo siguiente: «Piqueras fue el autor del Pabellón Peruano en Sevilla. Dicen que allí supo maridar el arte incaico y el arte español, y desgraciadamente no estoy de acuerdo con esa opinión. Fue una construcción muy hábil, (...) pero española, con detalles de ornamentación indigenista» (Citado en García Bryce, 2003: 130).



Una de las artistas peruanas que participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla fue Isabel Morales Macedo, alumna de Daniel Hernández en la Escuela de Bellas Artes de Lima. La pintora estaba en España para continuar sus estudios en la Academia de San Fernando de Madrid y para esos años ya estaba instalada en la península con su familia e hijos. Todo indica que la pintora participó en el Pabellón gracias a su amistad con Hernández, donde presentó *La gitana* (figura 18) que mereció una segunda medalla. La obra de Morales Macedo perteneció a la corriente hispanista, que estaba presente tanto en su ejecución como en la temática escogida. No solo utilizó el tema de las gitanas, frecuente en el imaginario romántico español que escogía a Andalucía y sus tipos como representativos de lo español, sino que la técnica utilizada seguía el naturalismo realista de Velázquez y Ribera. La gitana era una modelo que posaba para las clases de pintura de Manuel Benedito, como se aprecia en una fotografía en la que aparece junto al maestro y sus alumnos hacia 1923.



Figura 18. Isabel Morales Macedo, *La gitana* (c. 1923-1924), óleo sobre lienzo, col. part.



A modo de conclusión, podemos decir que el Pabellón sintetizó todas las propuestas generadas por los artistas más destacados de la década de los años veinte, aunque el gran ausente fue Carlos Quizpez Asín. La mirada abiertamente *indianista* representada por Domingo Pantigoso se encontró con sus antípodas hispanistas en las obras presentadas por Daniel Hernández e Isabel Morales Macedo; mientras que la fusión mestiza del indio y el español se pudo ver con Piqueras Cotolí y Sabogal. El escultor español ganó el gran premio del jurado superior de recompensas por el Pabellón Peruano.

La propuesta mestiza de Sabogal, asentada en el arte popular, y la de Piqueras Cotolí, que retomaba la arquitectura del sur andino, fueron interpretadas desde la visión que se tenía en Lima. El grupo criollo, a través del Pabellón Peruano, se apropió de las retóricas precolombina, mestiza e indianista, encumbrando a Lima como centro del país. Nunca antes el arte español y el peruano habían estado tan cerca al contar no solo con la participación de escultores españoles, sino también de artistas peruanos en el intento de representar la memoria de un país con múltiples identidades, muchas veces contrapuestas. El Pabellón aún ahora representa al Perú.

## Bibliografía

- ALCÁNTARA, F. (1928): «Vida Artística las obras del pintor Domingo Pantigoso». *El Sol*, Madrid, 25 de marzo: 3.
- BUNTINX, G. (1993): «Del *Habitante de las Cordilleras* al *Indio alfarero*. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso». *Márgenes*, Lima, noviembre, 10/11: 9-92.
- CATÁLOGO de los objetos arqueológicos preparados por el Museo de Arqueología Peruano por encargo de la comisión nombrada por el supremo gobierno (1929): Exposición Iberoamericana de Sevilla, Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 6 de agosto.
- ANÓNIMO (1899): «Informe del jurado histórico». *El Ateneo*, Lima, septiembre, 3: 381-383.
- (1912): «Portada: Francisco Pizarro fundador de Lima». *Ilustración Peruana*, Lima, 10 de enero, 119: S/P.
- (1912): «Portada: La Higuera de Pizarro». *Ilustración Peruana*, Lima, 14 de agosto, 146: S/P.
- (1925): «El Pabellón del Perú en la Exposición Internacional de Bolivia». *Mundial*, Lima, 20 de noviembre, 284: S/P.
- (1927): «El nuevo comedor del Palacio de Gobierno». *Variedades*, Lima, 6 de agosto, 1014: S/P.
- (1929): «El Perú en la exposición de Sevilla. El gran banquete y baile en honor de SS. MM. los Reyes de España». *Variedades*, Lima, 11 de diciembre, 1136: (S/P).
- (1929): «En Sevilla». *La Prensa*, Lima, 8 de diciembre: 13.
- (1929): «En el Pabellón del Perú fue ofrecido un banquete en honor de los Reyes de España por el Ministro Leguía». *La Crónica*, Lima, 30 de octubre 30:15.
- (1929): «El plato de oro que el gobierno peruano ha obsequiado a sus majestades los Reyes de España es un bello trabajo de orfebrería». *La Crónica*, Lima, 3 de noviembre: 8.
- (1929): «Homenaje al presidente de la republica lo tributa la colonia española». *La Crónica*, Lima, 21 de noviembre: 4.
- (1929): «Inauguración del Pabellón Peruano en la Exposición de Sevilla». *La Prensa*, Lima, 25 de octubre: 1.
- (1929): «Las acllas, La metalurgia, Los artífices, La metalurgia, Soldados del Inca, El Inca, La metalurgia». *Amauta*, Lima, abril, 22: 33-36.
- (1929): «Los Reyes de España visitan el Pabellón del Perú en la exposición de Sevilla». *Mundial*, Lima, 20 de diciembre, 496: S/P.
- (1929): «Macchu Pichu». *La Prensa*, Lima, 5 de diciembre.

- (1930): «Una carta del Rey Alonso al presidente Leguía». *Mundial*, Lima, 18 de enero, 500: S/P.
  - (1930): «De arte. Domingo Pantigoso en la exposición de Sevilla». *Variedades*, Lima, 8 de enero, 1140: 6-8.
  - (1930): «El éxito del Perú en Sevilla. Un reportaje al Dr. Francisco Graña sobre el Pabellón de Perú en Sevilla». *Mundial*, Lima, 18 de enero, 500: S/P.
  - (1937): «El Museo Nacional y la exposición de París». *Revista del Museo Nacional*, Lima, VI, 2: 184-200.
  - (1946): «¿Conocemos a nuestros artistas?». *La Prensa*, Lima, 22 de abril: 5.
  - (S/F): «Yo siempre he tenido un profundo cariño a Arequipa y soy intransigente en su defensa». *Noticias*, Arequipa. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*.
- CUMMINS, Th. (2004): *Brindis con el Inca la abstracción andina y las imágenes coloniales de los queeros*. UNMSM, Universidad Mayor de San Andrés, Embajada de los Estados Unidos de América, Lima.
- DE ALMUNIA, J. (1929): «Los artistas peruanos en el extranjero, Ismael de Pozo». *El Comercio*, 7 de julio 7: 19.
- FILLOL, G. (1928b): «Vulgarización artística El Arte en la América precolombina». *El Imparcial*, Madrid, 25 de marzo: 8.
- GARCÍA BRYCE, José (2003): «La arquitectura de Manuel Piqueras Cotoí». En *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanistas entre España y Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 119-133.
- GRACIANI, A. (2010): *La participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Departamento de Publicaciones de ICAS del Ayuntamiento de Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.
- GRAÑA, F. (1926): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 5 de diciembre.
- (1929a): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 18 de enero.
  - (1929b): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 13 de junio.
  - (1929c): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 25 de julio.
  - (1929d): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 5 de agosto.
  - (1929e): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 8 de agosto.
- HURTADO, A. (1929): Oficio N.º 272 dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 8 de enero.
- LARCO HERRERA, R. (RLH) (1926): «Ramón Mateu». *Variedades*, Lima, 27 de noviembre, 978: S/P.
- (1927): «El escultor Mateu y su obra en el Perú». *Variedades*, Lima, 28 de mayo, 1004: S/P.
  - (1929): «Por tierras de España y Francia. La Exposición Iberoamericana de Sevilla». *Variedades*, Lima, 2 de febrero, 1092: S/P.
- LEGUÍA, E. (1925a): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 24 de junio.
- (1925b): Oficio N.º 222 (Exposición Ibero-Americana de Sevilla) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 24 de noviembre.
  - (1926a): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 5 de diciembre.

- (1926b): Oficio N.º 226 (Exposición Iberoamericana de Sevilla) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 31 de diciembre.
- (1927a): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 15 de enero.
- (1927b): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 14 de abril.
- (1927c): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 17 de junio.
- (1927d): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 1 de julio.
- (1927e): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 4 de julio.
- (1927f): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 19 de julio.
- (1927g): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 31 de agosto.
- (1927h): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 15 de septiembre.
- (1927i): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 5 de octubre.
- (1927j): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 15 de noviembre.
- (1927k): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 2 de diciembre.
- (1928a): Oficio (Sección histórica y artística) al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 20 de febrero.
- (1928b): Oficio N.º 73 (Exposición pintor peruano D. Domingo Pantigoso) al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 22 de marzo.
- (1928c): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 1 de junio.
- (1928d): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 30 de junio.
- (1928e): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 10 de julio.
- (1928f): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 16 de julio.
- (1928g): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 5 de diciembre.
- (1928h): Oficio N.º 322 (Pabellón de Mejico (sic) en Exposición de Sevilla) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 19 de diciembre.
- (1929a): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 12 de febrero.
- (1929b): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 15 de febrero.
- (1929c): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 18 de febrero.
- (1929d): Oficio (Solicitud a favor escritora Angélica Palma) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 20 de febrero.
- (1929e): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 13 de marzo.



- (1929f): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 27 de marzo.
- (1929g): Oficio N.º 69 (Conferencia del señor Sassone en la semana del Perú en Sevilla) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 6 de abril.
- (1929h): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 15 de mayo.
- (1929i): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 19 de septiembre.
- (1929j): Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 30 de octubre: 342.
- (1929k): Oficio N.º 221 (banquete a sus SS. MM. los Reyes) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 6 de noviembre.
- (1929l): Oficio (dos alfombras y 14 huacos) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 8 de noviembre.
- (1929m): Oficio (restos de Garcilaso) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 8 de noviembre.
- (1929n): Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 30 de noviembre: 347.

LITUMA, L. (2008): *Imagen y poder, iconografía de Túpac Amaru, 1968-1975*. Tesis para optar la maestría de arte peruano y latinoamericano, UNMSM, Lima.

LÓPEZ LENCI, Y. (1999): *El laboratorio de la vanguardia peruana. Trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales de los años veinte*. Lima: Editorial Horizonte.

LORENTE, S. (1861): *Historia de la conquista del Perú*. Lima: Imprenta Arbieu.

LUNA, J. A. (1965): «Felipe Sassone, un peruano madrileño». *ABC*, Madrid, 17 de octubre 17: 57-59.

MACERA, P. (1971): «Discusión La Independencia». *Caretas*, Lima, 16-23 de julio, 439: 13-20.

MAJLUF, N. (1994): «El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa». *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. La problemática de las escuelas nacionales*, tomo II, México: UNAM.

— (1995): *The creation of the image of the indian in 19th-century Peru: The paintings of Francisco Laso (1823-1869)*, doctor of Philosophy, The University of Texas, Austin.

— (2011): «Lima, Santiago y la posteridad». En *Luis Montero. Los funerales de Atabualpa*. Lima: Talleres de Gráfica Biblos, pp. 152-172.

MAJLUF, N., y WUFFARDEN, E. (2010): *Camilo Blas*. Lima: Museo de Arte de Lima.

MARTINAT, J. H. (1880): *El Perú en la exposición universal de París de 1878*. Lima: Imprenta del Universo, de Prince y Buxo.

MARTÍNEZ RIAZA, A. (2006): *«A pesar del Gobierno» Españoles en el Perú, 1879-1939*. Madrid: CSIC.

— (2008): *En el Perú y al servicio de España La trayectoria del cónsul Antonio Pinilla Rambaud, 1918-1939*. Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

MASÍAS (1929): «Muestrario de aguardiente para la exposición de Sevilla». *El Peruano*, Lima, 19 de agosto: 162.

MÉNDEZ, C. (2000): *Incas sí, Indios no: Apuntes para el nacionalismo criollo en el Perú*. IEP, Documento de trabajo 56, serie historia 10, Lima.

MENDIOLA (1929): «Envío de objetos de vicuña y alpaca a la Exposición de Sevilla». *El Peruano*, 29 de agosto 29: 195.

- MIRÓ QUESADA, R. (2011): «Los funerales de Atahualpa». En *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*. Lima: Talleres de Gráfica Biblos, pp. 48-52.
- MONTERA, E. (1927): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, España, 23 de febrero.
- PANTIGOSO, M. (2007): *Pantigoso fundador de los Independientes*. Lima: Ikono, S. A.
- PALMA, A. (Marianela) (1929): «Desde Sevilla. El Pabellón del Perú». *La Crónica*, Lima, 29 de diciembre: 17.
- PRESCOTT, R. W. (1847): *History of Conquest of Peru, with a preliminary view of the Civilization of the Incas*. London: Richard Bentley.
- QUIZPEZ ASÍN, C. (1927): Carta a Augusto B. Leguía. Lima, 16 de julio, File 1, Cartas 1920-1983, Archivo Carlos Quizpez Asín.
- QUINTANA, M. J. (1852): *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Obras completas del Exmo. Sr. D. Manuel José Quintana. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- RADA Y GAMIO, P. J. (1929a): Telegrama dirigida a LEPRU. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 20 de junio.
- (1929b): Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 10 de octubre: 336.
- (1929c): Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 21 de enero.
- REBAGLIATI, E. (1924b): «El asesinato de Pizarro». *Mundial*, Lima, 28 de noviembre, 237: S/P.
- REYERO, C. (1987): *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid: Espasa Calpe, S. A.
- (1999): *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*. Lunwerg Editores, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid.
- SASSONE, F. (1929a): «En la Exposición Iberoamericana de Sevilla, una visita al Pabellón del Perú». *ABC*, Madrid, 16 de junio: 3-4.
- (1929b): «En la Exposición Iberoamericana de Sevilla, una visita al Pabellón del Perú». *Variedades*, Lima, 17 de julio, 1113: S/P.
- SOLANO, M.<sup>a</sup> T. (1986): «Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla». *Cuadernos de Historia Moderna y contemporánea*, Madrid, VII: 163-187.
- SOLARI, C. (Don Quijote) (1924): «Notas de arte». *El Comercio*, Lima, 15 de diciembre: 2.
- SOLARI SWAYNE, Manuel (M. S. S.) (1939): «Un documento interesante definición del arte neo-peruano, por Manuel Piqueras Cotoquí». *El Comercio*, Lima, 14 de julio 14: 3.
- SWAYNE (1923): Oficio N.º 48 dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 5 de junio.
- (1929): Oficio dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 25 de marzo.
- T (1929): «Visita al magnífico Pabellón del Perú». *La Crónica*, Lima, 08 de diciembre: 6.
- TELLO, J., y MEJÍA, X. (1967): «Historia de los museos nacionales del Perú 1822-1946». *Arqueológicas*, Lima, 10:S/P.
- VÁZQUEZ DE VELASCO (1929): Oficio N.º 22 dirigido al Oficial Mayor de Relaciones Exteriores del Perú, Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 15 de abril.
- VILLEGAS, F. (2008): *José Sabogal y el arte mestizo: El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas*. Tesis para optar el grado de Licenciado en Historia del Arte, U.N.M.S.M., Lima.

- (2011): «El costumbrismo americano ilustrado. El caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica». *Anales del Museo de América*, Madrid, 19: 7-67.
- (2013): «L'intégration de l'art populaire dans l'imaginaire des artistes péruviens du XXe siècle», En *Pérou Les royaumes du Soleil et de la Lune*. Musée de Beaux-Arts de Montréal, 5 Continents Editions, Italie, pp. 276-279.
- (2013): *Vínculos artísticos entre España y Perú. Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*, tesis para optar el grado de Doctor en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, España.

VILA ARTAL, C. (1974): «Julio Vila y Prades, mi padre». En *Julio Vila y Prades 1873-1930*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, Madrid.

WUFFARDEN, L. E. (2003): *Arquitecto, escultor y urbanistas entre España y Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima.

YLLIA, M.<sup>a</sup> E. (2011): «Quimera de piedra. Nación, discurso y museo en la celebración del Centenario de la Independencia (1924)». *Illapa*, Lima, 8: 101-120.



# Influencias identitarias en la producción de tres artistas peruanas durante el siglo XX y el presente

Identity influences of three peruvian artists during XX century and the present

**Cristina Milagros Vargas Pacheco**

Universidad de Piura. Perú

**Resumen:** La identidad es un tema de cuestionamiento recurrente, incluso en el arte y, mucho más, en los países con un pasado colonial. En el caso del Perú, este tópico ha aparecido recreado por los artistas desde fines del siglo XIX y hasta el presente, inspirándose en diferentes elementos históricos, culturales y nacionales; dejándose influir, además, por las coyunturas vividas.

Analizamos en este trabajo el caso de tres artistas peruanas que se interrogaron (e interrogan) sobre ese tema y que lo plasman en su plástica. Tres mujeres que, en diferentes momentos de los siglos XX y XXI, presentan su propia visión de *lo peruano* o cuestionaron los estereotipos existentes sobre ello: Elena Izcue, Tilsa Tsuchiya y Rustha Luna Pozzi-Escot. Su coincidencia en Francia, en tres momentos distintos, es tomada como pretexto para realizar una mirada en perspectiva de sus lenguajes artísticos, así como brindar un panorama rápido de algunas de las transformaciones y permanencias operadas en el arte producido en el Perú (o por peruanos), así como las diferentes «tonalidades» que puede adquirir el tema identitario, a lo largo del tiempo y de los artistas.

**Palabras clave:** Identidad, arte peruano, siglo XX, E. Izcue, T. Tsuchiya, R. L. Pozzi-Escot.

**Abstract:** Identity is a questioning recurrent topic, even for art and, much more in countries with colonial past. In case of Peru, this topic has turned out to be recreated by artist from end of 19<sup>th</sup> century and up to the present, inspired in different historical, cultural and national elements, influenced by lived conjunctures.

We analyzed in this work, three different peruvian artists who interrogated themselves (and they interrogate) on this topic and take form in their plastic art. Three women who, in different moments of 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, present their own peruvian vision or questioned about the stereotypes existing about that: Elena Izcue, Tilsa Tsuchiya and Rustha Luna Pozzi-Escot. Their coincidence in France, in three different moments, is taken as a pretext to give a glance in perspective about their artistic languages, and to give us a quick view about transformations and permanencies operated in the art produced in Peru (or for peruvian), and the different «tonalities» which can acquired the identifying topic, along the time and the artists.

**Keywords:** Identity, Peruvian art, XX century, E. Izcue, T. Tsuchiya, R. L. Pozzi-Escot.

Durante el siglo xx, el arte peruano ha evidenciado dos búsquedas continuas: «el deseo de proyección universal, así como una búsqueda de identidad propia» (Trivelli y Bello, 2010: 17). El primer punto se concretó, en repetidas ocasiones, por la vía del «autoexilio» (apoyado muchas veces en becas de estudio o viajes autofinanciados) y, posteriormente, también a través de la participación en bienales y ferias internacionales. No obstante, la repercusión directa de estas acciones era esporádica y se sustentaba básicamente en el aporte de las estéticas aprendidas en el extranjero. Solo recientemente el Perú empieza a ser mirado con más interés en los circuitos del arte contemporáneo, situación que se ve reforzada institucionalmente en la reciente apertura de un proyecto largamente madurado, como es el del Museo de Arte Contemporáneo (MAC-Lima), así como por la constitución de la colección de arte contemporáneo de uno de los museos más emblemáticos del país (Museo de Arte de Lima, MALL). Esta dinámica se viene consolidando, además, gracias a otras acciones, como la realización de ferias artísticas tales como PARC Lima y ART Lima (ambas en el año 2013).

Por otra parte, la búsqueda de una identidad artística ha llevado, en ocasiones, a una semántica que retoma elementos propios del imaginario nacional peruano. Y, precisamente, los cuestionamientos sobre la identidad nacional no han sido infrecuentes en la plástica peruana. Estos han sido plasmados a lo largo del siglo xx y hasta el presente a través de diversas reinterpretaciones artísticas, ya sea de forma tácita o expresa y, en reiteradas ocasiones con una tónica apoyada en la historia (muchas veces, actual). En el caso de tres artistas «periféricas» (tomando a Francia como un centro artístico), Elena Izcue, Tilsa Tsuchiya y Rustha Luna Pozzi-Escot, el viaje de autoexilio y la confrontación con la otredad, puede haber creado o fortalecido ese cuestionamiento sobre cómo figurar, plásticamente, lo identitario. Este trabajo pues, se interesa por desenrañar en estas tres artistas que presentan ciertas coincidencias vitales y temáticas, los elementos que las vinculan con el imaginario sobre la identidad peruana; permitiéndonos además, en esta perspectiva de larga duración, hacernos una idea somera de las transformaciones plásticas vividas en el país y lo variopinto de las propuestas artísticas modernas y contemporáneas concebidas.

## 1. La identidad, un elemento presente en la producción artística

La identidad cultural y nacional ha sido uno de los tópicos que se han reclamado continuamente al arte latinoamericano y sobre el que muchos artistas han anclado sus reflexiones e inspiraciones artísticas, tanto como otros –junto con los críticos de arte– se han revelado (Mosquera, 2009). En el Perú, la idea de un arte que recupere elementos del imaginario nacional como representativo se ha mantenido hasta el presente en algunos sectores, como se evidenció en el debate que se animó en el año 2007, cuando el pintor Fernando de Szyszlo afirmó que «ser [un artista] peruano significa decir algo que tenga sentido para nosotros, y no pensar como si estuviéramos en Nueva York o Madrid» (Trivelli, 2009).

Frente a una producción cada vez más variada y en donde, no obstante, algunos artistas siguen inspirándose en elementos del imaginario nacional, cabe preguntarse sobre cómo se construye una reflexión artística que refleje la imagen de un país multiétnico y con diferentes conflictos en el proceso de la aceptación del mestizaje, del que es fruto. En el caso de la nación peruana, este proceso de mirada, aceptación e incorporación efectiva hacia lo andino, negro y lo oriental (en ocasiones aún tirante) ha pasado por diferentes momentos y, en repetidas ocasiones, ha venido dado por un elemento que podríamos denominar «externo» o espectador, como afirmaba J. C. Mariátegui cuando ya advertía que la mirada del indígena, no era propia, sino más bien mestiza (Castrillón, 2014: 32).

La definición de «identidad» es un tema ampliamente trabajado por la Sociología. Arango, siguiendo a Castells (2002: 39), la conceptualiza como un «proceso de construcción de sentido a

partir de un atributo cultural, o de un conjunto coherente de atributos culturales, que es considerado prioritario sobre todas las otras fuentes». En ese sentido, como ella misma concluye, la identidad es una construcción cambiante, elaborada a partir de elementos tomados de la historia, la geografía, lo étnico, la memoria histórica (personal y comunitaria) y de los órganos de poder (político y religioso) (Arango, 2002: 39). Así, la identidad resulta ser una construcción artificial, simbólica, que, para el caso de las naciones postcoloniales (como el Perú), se basa en un imaginario seleccionado e ideado por una clase específica y dirigente (Anderson, 1996).

Entonces, la representación de «lo peruano» se ha iniciado a través de un proceso de aprendizaje formal en el cual se ha propagado una visión oficial de la identidad nacional («identidad legitimante»), en cada momento dado; pero también, se ha terminado de forjar en lo cotidiano, es decir, en las vivencias personales de cada uno; todo lo que lleva a la concepción de múltiples miradas sobre una realidad que, además, en esencia, es diversa.

El artista, por ende, pese a lo transgresor de su pensamiento o propuesta, no deja de ser un ser social. En ese sentido, si seguimos a Pierre Francastel (citado por Péquignot y Singly, 2009: 82), la obra es una expresión privilegiada del pensamiento del productor, el cual, a su vez, se ve influenciado por el de la comunidad que habita (o en la que ha crecido, podríamos agregar) y que también se ve figurada a través de la expresión del artista. Así, la obra de arte, como vía simbólica (siguiendo a Bourdieu) se vuelve una «ventana» que nos permite atisbar el pensamiento del artista (su identidad personal), pero también el contexto en que este se ha desenvuelto o desenvuelve (donde existe una identidad colectiva, anclada en una mentalidad específica, de la que también participa), y ante la cual, el artista se revela y la contradice (en ocasiones con gran dificultad, pues esta identidad le ha sido inculcada y ha sido aprehendida por el mismo), o la asume como natural y representable (Bourdieu, 2002). Por ende, la construcción que cada artista haga de su realidad estará influida por su identidad personal y por la colectiva.

Partiendo de ello, cabe preguntarnos cómo estas tres artistas se imaginan y representan elementos de su identidad cultural y nacional, en sus obras. Ellas pertenecen a tres momentos distintos del siglo xx y proponen estéticas diferentes: Elena Izcue se desarrolla en el contexto de la creación y apertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA en 1918-1919; ENSABAP, en el presente) en el año 1919, siendo parte de la generación de estudiantes de dicha casa de estudios, que tenía como director al pintor académico y formado en Europa, Daniel Hernández. En ese contexto temporal, las reflexiones indigenistas e hispanistas animaban el ambiente intelectual y eran recuperadas por el aparato político para su propaganda proselitista. De hecho, ella forma parte de la generación del Centenario de la Independencia, donde las referencias al pasado prehispánico y colonial aparecerán continuamente en los discursos presidenciales y en la producción artística de la mano de los artistas de la escuela Indigenista, encabezada por Sabogal, así como por los trabajos «neoperuanos», realizados por Piqueras Cotolí, entre otros. En ese momento, es cuando Izcue publica «El arte peruano en la Escuela» (1926), auspiciada por su mecenas, Rafael Larco Herrera. En cuanto a su estética, esta se alinea en el mundo de las artes decorativas, donde se le concede toda su originalidad y aporte<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Hay que destacar que los más importantes biógrafos de esta artista son los historiadores del arte Natalia Majluf y Luis E. Wuffarden. En el año 1999, se realizó la primera gran retrospectiva de su obra en el Museo de Arte de Lima (MALI), que fue acompañada de un catálogo razonado, donde se incluyeron varios anexos que permiten un acercamiento primario al pensamiento de la artista. La exposición, como el catálogo en cuestión, se denominó *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna* (1999). La publicación fue acompañada de una importante web de divulgación sobre la artista, elaborada por la Fundación Telefónica y llamada *La influencia silenciosa de Elena Izcue*, lastimosamente, hoy desactivada. Años después, en 2008, se realizó una segunda exposición sobre la artista, pero esta vez en el Musée du Quai Branly, en París, llamada *Elena Izcue. Lima-Paris. Années 30*. El catálogo de la muestra, menos ambicioso que el elaborado para aquella del MALI, fue publicado por la editorial Flammarion en 2008 y totalmente en francés.



Tilsa Tsuchiya, artista peruana de ascendencia japonesa, por su parte, es una de las alumnas laureadas de la llamada «generación de oro» de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde comparte aulas con Gerardo Chávez. Continuó sus estudios artísticos en el París en ebullición de los años sesenta. A su retorno al país, su estética, mucho más depurada y definida, se inspira también en temas andinos, produciendo la serie «Los mitos». Ella transita el período de la dictadura velasquista, donde se impulsa una «revolución cultural» para el país, de corte nacionalista y cuyas referencias más reiteradas implican una mirada al Perú andino. Es en dicho contexto cuando el Premio nacional de la Cultura Peruana recae, por primera vez, en el maestro artesano (retablista ayacuchano) Joaquín López Antay, desatándose una de las polémicas más recordadas del arte peruano y en la que Tilsa Tsuchiya formó parte del grupo de artistas que validó dicha designación (Flores-Hora, 2004: 258).

A pesar de su negativa a ser considerada dentro de una estética surrealista, por entenderla como una propuesta ya superada (cronológicamente hablando) y ajena a la realidad latinoamericana, su obra ha transitado hasta dicha estética, pero partiendo de la figuración expresionista.

Rustha Luna Pozzi-Escot, artista franco-peruana, instalada desde el año 2004 en Burdeos (Francia), realizó sus estudios en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú y, actualmente, expone su obra entre Europa y el Perú. Su producción artística demuestra un cuestionamiento de su propia formación inicial como escultora, replanteándose la forma de realizarla, así como la materialidad de la misma. De igual forma, se ha interesado por las experimentaciones en la línea del vídeo arte, descubriéndose en su producción, una suerte de obsesión omnipresente por el tema de la identidad, tanto femenina como nacional.

Tres estéticas diferentes pero con remisiones a lo andino, continuamente. Esta referencia reiterada como elemento identificador y diferenciador puede aparecer frente a la confrontación con la otredad. ¿Quiénes son con relación a los otros artistas latinoamericanos y extranjeros con los que comparten esa búsqueda de una plástica propia? Si bien, no en todos los casos, estas artistas empiezan a plantearse esa autodefinición a partir de su viaje, en algunos casos, puede reafirmarla o terminar de definirla. En el caso de estas tres artistas -mestizas, de clase media y educadas-, la definición de sí mismas y cómo esto se transfunde en su plástica, alude a un elemento, largamente considerado subalterno, en la realidad nacional: el indígena. Como lo ha explicado Cecilia Méndez, desde el siglo XIX se buscó la construcción de una nación con referencias a lo «Inca», pero sin indios (Méndez, 2000). Posteriormente, la misma educación nacional ha difundido un discurso donde se revalora el pasado andino y la civilización occidental (española) como constituyentes del Perú actual (aunque ello no signifique que todas las fricciones sobre ese particular, hayan sido superadas en el imaginario de la población).

Entonces, estas artistas se verían influidas por dichos discursos, aprehendidos a través de su educación y las coyunturas histórico-culturales que atraviesan; aunque pensamos que la identificación con esas referencias, puede venir dada, también, por su condición de subalteridad, la cual aparece, en cada una de ellas, en distinto grado. En una sociedad patriarcal, lo femenino queda relegado a un segundo plano. En ese sentido, ellas comparten ese estatus subalterno (sin olvidar las transformaciones lentas, pero existentes en la participación y valoración de lo femenino) con lo indígena (cuyo proceso de integración a través del proceso de *chbolificación*, también ha sido lento). Situación que, en ocasiones, también vino dada por sus propias situaciones vitales (principalmente en los dos primeros casos analizados).

Profesionalmente, la búsqueda de crecimiento las une en un mismo punto, ya que las tres tienden a continuar su formación artística, en uno de los epicentros culturales mundiales, como es Francia; aunque en distintos contextos históricos, que acusan dinámicas artísticas diferentes. Evidentemente, todo este cúmulo de influencias incidirá en la elaboración de sus propuestas artísticas.

## 2. Elena Izcue: «El arte peruano en la escuela» y su impulso a las artes populares

### 2.1. Formación e interés por el arte precolombino

El 19 de abril de 1889, en Lima, nació Elena Izcue, en el contexto de la post Guerra del Pacífico, debido a la cual el país se hallaba destruido moral y económicamente, perteneciendo por ende a la llamada «generación del dolor». Desde 1910, inicia una formación como profesora de Diseño de las Escuelas primarias de Lima y del Callao (Wuffarden, Majluf, 2008: 12). Ya en 1919 ingresa a la recién fundada Escuela de Bellas Arte del Perú, donde tuvo como maestros a José Sabogal (padre del indigenismo pictórico) y a Manuel Piqueras Cotoquí, y donde compartió aulas con otras artistas pioneras que luego lograron un reconocimiento incluso fuera de las fronteras peruanas, como Julia Codesido y Carmen Saco.

José Sabogal<sup>2</sup> formó parte de la primera plana docente de la ENBA, tras el éxito alcanzado por su exposición «Impresiones del Ccoscco» (realizada en la capital peruana), debido a la temática audaz que, en ese momento, ya acusaba un arte de inspiración nacional (con motivos andinos, aunque también varios que remitían al Cusco hispano-mestizo), así como a su pincelada renovadora. En la Escuela, promovió el uso de modelos andinos en las clases (Majluf, 2004: 132) y desde la década de los años veinte, se interesó por una revaloración del arte popular peruano, el cual estudió hasta el final de sus días. No obstante, hay que precisar que este artista y sus discípulos no promovieron una visión sesgada de la realidad nacional, si no que valoraron el mestizaje nacional, el cual trataron de plasmar en sus obras y temática; donde el indio es por primera vez (tras algunas excepciones en la obra del pintor Francisco Laso, en el siglo XIX), presentado ampliamente en la plástica peruana. Su arte, entonces, buscó abarcar el Perú «en su variedad histórica, geográfica y étnica» (Basadre, 1995: 174). Mariátegui, muy cercano a este grupo, lo denominó «el primer pintor peruano», porque como dice Lauer (1997: 79), ya advierte en él una propuesta (la suya, personal) de la peruanidad.

Por su parte, Jorge Piqueras Cotoquí fue un escultor español llegado al Perú en el año 1919 para dedicarse a la formación de artistas en la ENBA. Su arribo se daría justo en un momento de animado debate sobre la identidad nacional, entre Indigenistas e Hispanistas y de cara al Centenario de la Independencia. Inspirado en ello, fascinado por el barroco mestizo y el arte prehispánico, Piqueras realiza una obra escultórica y arquitectónica a la que se le concederá la denominación de «neoperuana» y que él asumirá sin problemas, pues su afán era el de conciliar los extremos existentes en la interpretación de la identidad peruana, a través del arte. Los discípulos de estos artistas, al igual que Elena Izcue, fueron «jóvenes nacidos después de los años noventa, provenientes de las capas medias, con un interesante componente de provincianos en sus filas» (Lauer, 2007: 89) Y, serán ellos quienes ocuparán también, «un lugar central en el primer encuentro conflictivo entre culturas dominantes y dominadas» en el país (Lauer, 2007: 89).

Entonces, Elena Izcue verá reforzado su interés preexistente por la iconografía precolombina, en ese contexto académico y cultural deseoso de una definición identitaria, incluso por la vía del arte. Así, si nos atenemos a las motivaciones de creación de la ENBA, hallaremos que entre estas se encontraba la de ser crisol de un «arte nacional», tal como se manifestara en el discurso inaugural, pronunciado por el presidente José Pardo: «Daréis a la patria Arte Nacional,

<sup>2</sup> Sobre José Sabogal se ha escrito abundantemente, no obstante, la última gran retrospectiva que se realizó del artista, se llevó a cabo entre el 9 de julio y el 3 de noviembre del año 2013 en el Museo de Arte de Lima (MALI). Fruto de dicha exposición se publicó un catálogo sumamente completo sobre el artista, realizado por Natalia Majluf y Luis E. Wuffarden: *Sabogal*, Lima: MALI, 2013.

Arte que, por ser nuestro, ha de hablar al espíritu, ha de evocar el pasado y sus grandezas» (Lauer, 2007: 76). Además, este momento resultó muy prolífico en cuanto a las acciones de reivindicación indígena y de conocimiento científico del pasado prehispánico. En cuanto al primer punto, las reacciones vinieron, desde fines del siglo xix, del sector intelectual liberal. Precisamente, Manuel Gonzales Prada, pensador liberal y anticlerical, había proclamado en su célebre «Discurso en el Politeama» (1888), la necesidad de atención y libertad para «[...] las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera», afirmándolos como verdaderos integrantes de la nación peruana, a diferencia de aquellas «[...] agrupaciones de criollos i extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico i los Andes». Así, Gonzales Prada recordaba que la esencia de la identidad peruana era mestiza, pues «[...] también los mestizos de la Costa recordamos tener en nuestras venas sangre de los súbditos de Felipe II mezclada con sangre de los súbditos de Huayna Cápac». Casi en paralelo a esta proclama, y el mismo año del nacimiento de Izcue, se publicaba la novela de Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido* (1889), con un gran componente de denuncia social a favor del sector indígena oprimido. Más tarde, en la primera década del siglo xx, se constituía la Asociación Proindígena, bajo el aliento de Dora Mayer y Pedro Zulén y, durante el gobierno de A. B. Leguía (durante el cual, Izcue estudia en Bellas Artes y participa en la elaboración de encargos para las celebraciones por el Centenario), se crea la Sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de Fomento, entre otras acciones, a favor de este sector del país.

Con relación al segundo punto, los descubrimientos arqueológicos brindaron una nueva perspectiva sobre los desarrollos culturales que se erigieron en los Andes Centrales. Así, la cultura Nasca fue descubierta a inicios del siglo xx por Max Uhle (1900) y, algunos años después Julio C. Tello brinda luces científicas sobre el fenómeno cultural Chavín, como sobre la cultura Paracas. De igual forma, los hallazgos en la costa norte (Moche y Chancay), contribuyen a reforzar la idea de un gran pasado indígena y su necesidad de reconocimiento, lo que, a nivel artístico, influye directamente en la iconografía reutilizada por Izcue. Precisamente, Izcue conoció de primera mano muchos estudios arqueológicos realizados por Rafael Larco Herrera, su mecenas, hacia 1925, en Chicama, sirviéndose de los motivos que pudo estudiar en los ceramios que formaban parte de la colección de Larco, para reproducirlos a la acuarela (*La influencia silenciosa de Elena Izcue*). En efecto, anteriormente, Elena y su hermana Victoria trabajaron para Víctor Larco Herrera en el *atelier* de artes decorativas del museo arqueológico que este relevante industrial y político fundó en la capital peruana y que luego traspasó al Estado Peruano, en 1924. La idea de Larco fue que las hermanas Izcue produjeran un «arte nacional auténtico [...], con objetos útiles y con una ornamentación que portara el sello del nacionalismo» (Taller del museo, 1923, cit. por Majluf y Wuffarden, 1999: 71).

## 2.2. El arte precolombino y su función cívica según Izcue

Ya desde el siglo xix, algunas voces como la del artista Francisco Laso habían asignado a la producción prehispánica la categoría de «arte». Su valoración se fortalece con los descubrimientos arqueológicos que, aún resultaban recientes e iniciales, pero ya reveladores. De hecho, en 1928, J. M. Peña, crítico de arte, escribía en la revista *Mercurio Peruano* que: «en el Perú, mucho hay todavía que indagar para precisar el tiempo y la forma en que se llevaron a cabo los primeros trabajos artísticos hallados en nuestro suelo y el origen de sus autores [...]» (Peña, 1928: 380).

Pero además de ese reconocimiento, había una necesidad de definir un arte esencialmente «peruano», de modo que muchos críticos alientan a los artistas a utilizar un repertorio iconográfico recuperado del pasado prehispánico: «[...] podrían explotar aquellas fuentes ancestrales y producir un arte como quizá lo hubieran conseguido muchos siglos después las

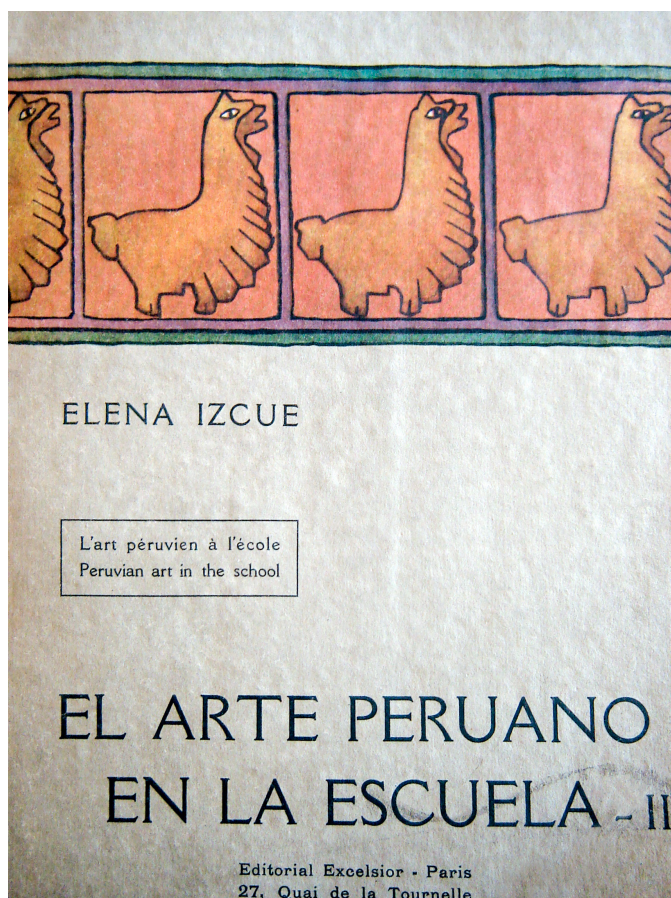


civilizaciones incaica y azteca» (Pérez, 1926); idea que sigue apareciendo (no sin opiniones contrarias), incluso, décadas después y en pleno contexto de querrela entre indigenismo pictórico y las propuestas más modernas: «De ellos puede recoger nuestro arte moderno sugerencias muy fecundas a condición de que sean valoradas en su justo significado y asimiladas sinceramente por artistas que se inspiren en esos motivos y formas sin copiarlas servil y convencionalmente» (Arróspide, 1941: 543).

Esta reutilización moderna de los motivos precolombinos es la que hace de Elena Izcue una pionera, pues reactualiza una tradición, bajo cánones modernos. De hecho, según Lauer, Izcue y Alejandro Gonzales (cuyo pseudónimo era *Apurímak*), son los dos artistas que se sirven «del potencial artístico del diseño precolombino» (Lauer, 2007: 94), aunque yendo por senderos distintos. Elena Izcue realizará varios trabajos previos con una estética de influencia prehispánica, pero quizás la obra que reúne de manera más fehaciente y concreta su elección semántica y su visión sobre el pasado prehispánico, es el libro «El arte peruano en la Escuela». La obra estuvo compuesta de dos volúmenes, concluidos en dos años consecutivos, 1924 y 1925, aunque se conoce la proyección de un tercero que, aparentemente, jamás vio la luz [de hecho, Walter Hough, a la época, Conservador jefe del departamento de Antropología de la Smithsonian Institution, lo señala en su carta de felicitación (Izcue, 1926 (I): D-E)]. La obra se publicó en París en 1926 gracias al apoyo de Rafael Larco y varios ejemplares fueron remitidos a diferentes conservadores de museos de Francia, España y Estados Unidos, antes de su impresión, lo que permitió que sus comentarios de felicitación y opinión, fuesen incluidos en la primera parte del primer volumen (Vargas, 2011).

Además, la parte introductoria de la obra fue publicada en tres idiomas: español, inglés y francés; lo que, unido a su amplio tiraje (10 000 volúmenes, Majluf y Wuffarden, 2008: 23), le permitiría cumplir una función de definición de lo «peruano» (autóctono) en el exterior<sup>3</sup>.

En ellos, la artista reúne una serie de motivos tomados de la cerámica Moche, Paracas, Nazca, Chancay e Inca (figuras 1, 2 y 3), fácilmente reproducibles empleando un modelo de cuadrícula (figura 4). Y, pese a que la artista se inspira solo en motivos prehispánicos, termina asignándole a su publicación el título de «arte perua-



**Figura 1.** Carátula del primer volumen de *El arte peruano en la escuela*. El detalle está inspirado en una conopa que representa una alpaca. Fotografía del ejemplar conservado en el Musée des Arts Décoratifs, París (2008, C. Vargas).

<sup>3</sup> El ejemplar que consultamos es el que se conserva en el Musée des Arts Décoratifs de París, que porta el sello de «don de l'auteur».



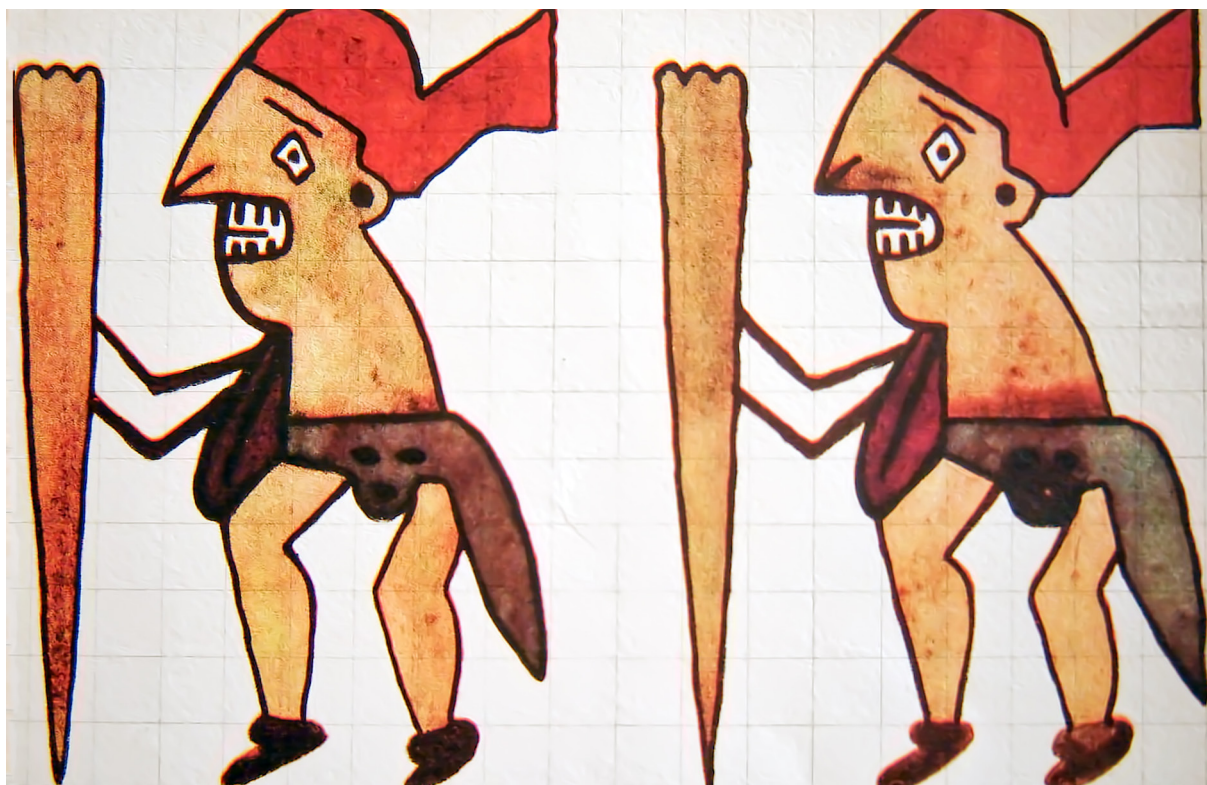


Figura 2. Diseño antropomorfo extraído de *El arte peruano en la escuela (I)*, inspirado en la iconografía Nazca. Fotografía del ejemplar conservado en el Musée des Arts Décoratifs, París (2008, C. Vargas).

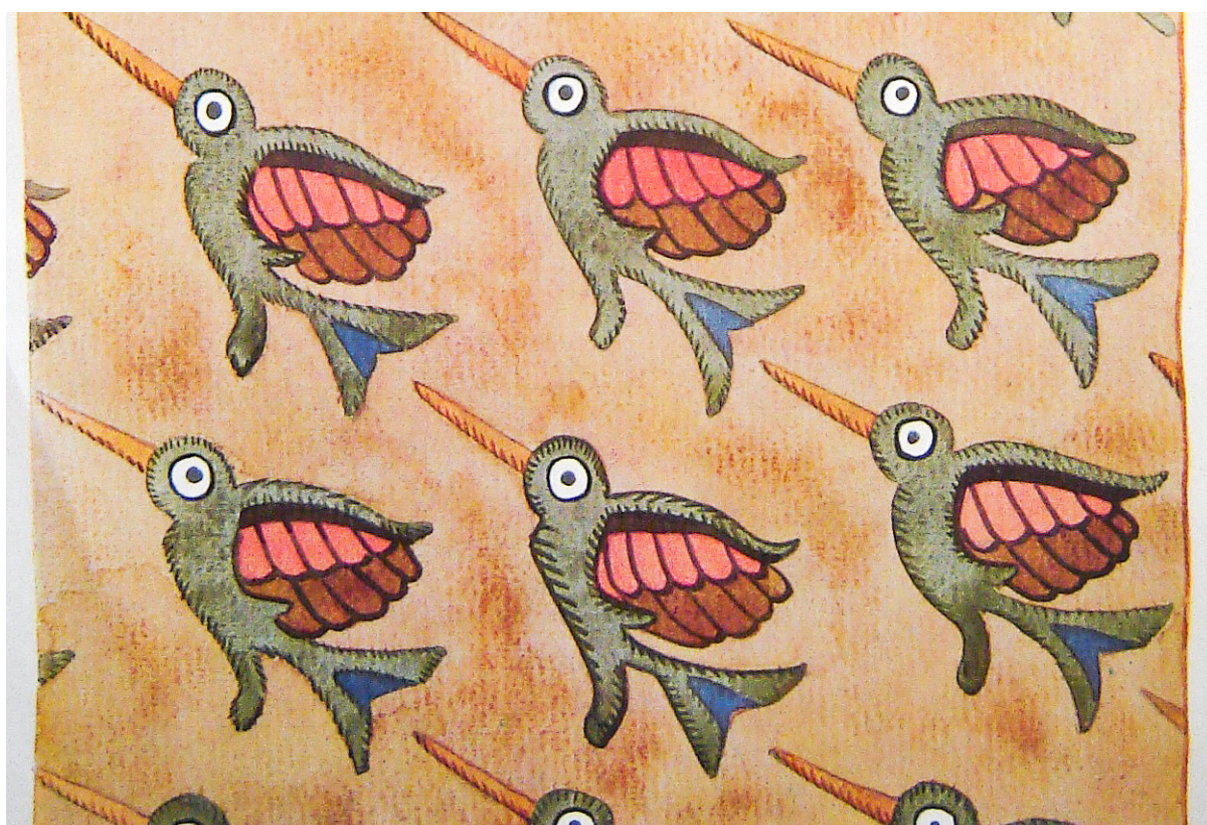
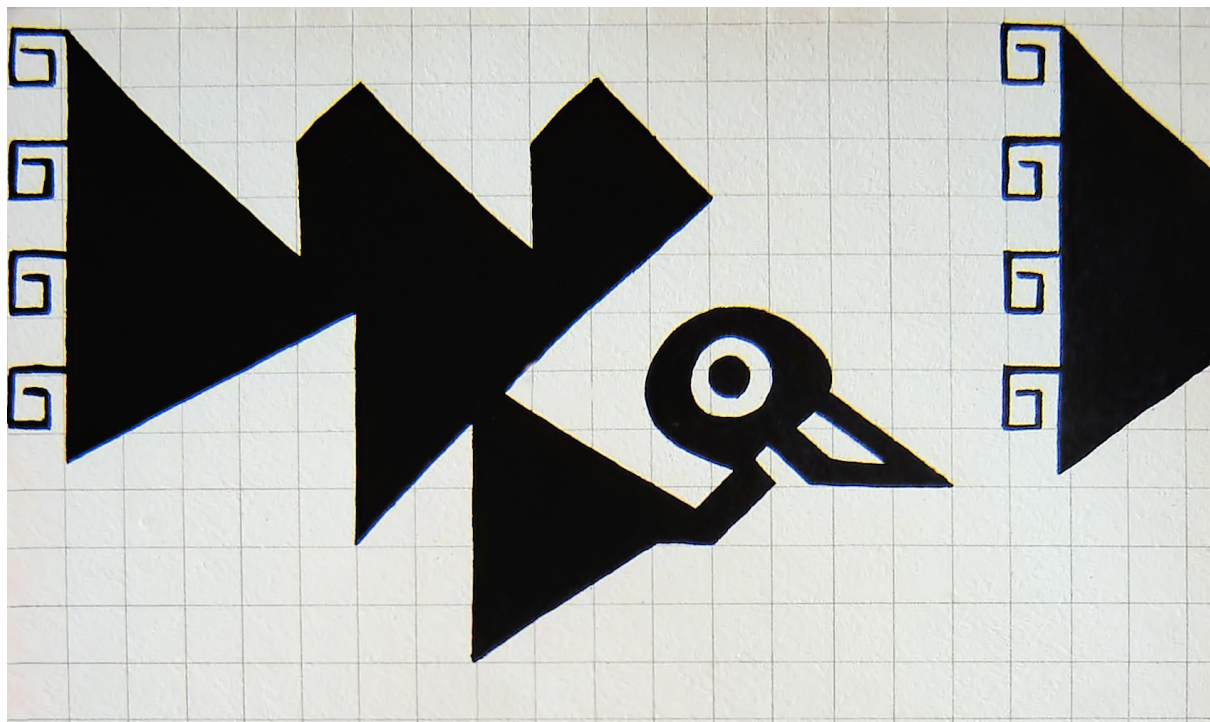


Figura 3. Diseño tomado de *El arte peruano en la escuela (II)*, donde se aprecia un motivo de aves, inspirado en la iconografía Paracas y Nazca. Fotografía del ejemplar conservado en el Musée des Arts Décoratifs, París (2008, C. Vargas).





**Figura 4.** Ave (Chancay). Diseño tomado de *El arte peruano en la escuela* (I). Fotografía del ejemplar conservado en el Musée des Arts Décoratifs, París (2008, C. Vargas).

no». Cabe señalar que en dicha época, una denominación constante era «arte incaico» (empleada por Izcue incluso aún después de la aparición de la obra). No obstante, haberle asignado esta denominación no habría sido ilógico, ya que el contexto intelectual dominante en que la artista se desenvolvía, era uno donde se revaloraba el pasado incaico como una forma de relacionarse con el pasado prehispánico, pero no con el presente indígena; o, dicho de otro modo, donde se prefiere lo inca a lo no inca (y, allí lo indígena contemporáneo), muchas veces como una evocación romántica y en una oposición entre el «orden y lo alternativo al orden» (Lauer, 1997: 87). Ella, sin embargo, habría sido contradictoria, al haber sido ella testigo de excepción de los descubrimientos arqueológicos (aún incipientes pero ya relevantes) pre incas, de la época; y, podría llevarnos a pensar en una visión excluyente de la historia a narrar. De hecho, Izcue –aunque sin profundizar en las referencias históricas de los desarrollos culturales de donde retoma la iconografía (Majluf y Wuffarden, 2008: 22)– se sirve principalmente de la de origen pre-inca como pretexto para rehabilitar una mirada orgullosa de su propia visión de lo peruano.

En efecto, su publicación buscaba cumplir con dos roles: en el Perú, educar artísticamente -primero a los niños, pero luego también a los artesanos-; y, fomentar a través de este, el conocimiento de su pasado andino y el fortalecimiento, por añadidura, de su identidad y orgullo nacional. De hecho, ella misma afirma estos ideales, en la dedicatoria que incluye y dedica a sus colegas educadores, en el segundo cuaderno: «Invocamos los sentimientos patrióticos del Maestro, para cooperar en el propósito de inculcar a sus alumnos el amor al dibujo peruano, inspirándoles, con su palabra elocuente y sugestiva, todo el orgullo con que los peruanos debemos amar las cosas que forman parte de nuestro más antiguo y admirable patrimonio artístico» (Izcue, 1926 (2): II).

Izcue, al retomar estos diseños, considera que se apoya en un arte fundado en ideales de orden y armonía que, por ende, le permitirían la consecución de un producto «bello»



(Izcue, 1926 (I): X). Cabe destacar que su elección iconográfica fue sumamente valorada por la educadora peruana Magda Portal, como «un primer paso seguro hacia la afirmación de la racialidad, cuyo timón [...] está en la educación escolar», pues era imposible que fueran producto de «una cultura barbarizante», sino por el contrario de una «raza de fina sensibilidad, impresionable e infantil» (Portal, 1927: 4); así como también por Dora Mayer para quien, la obra de Izcue, permitiría «a las «Aves sin nido», [tener] un nido, aunque consideraba que debía publicar, a continuación, una de Arte colonial, con motivos tomados del imaginario criollo (Mayer, 1927).

Su visión sobre la doble función que podía cumplir el estudio del arte prehispánico en el poblador peruano contemporáneo, se ve reforzada a su retorno al país, tras su exitosa estancia europea (entre 1927 y 1938), cuando en una carta dirigida al gobierno peruano, le recuerda que este es una fuente de inspiración para el desarrollo de la artesanía nacional, claro repositorio de técnicas logradas por el hombre andino prehispánico, luego fundidas con las influencias occidentales:

«Considerando que nuestro arte antiguo es una verdadera fuente donde nos debemos inspirar y tomar de ella con una debida preparación artística y práctica la enseñanza que bien orientada embellecerá la vida, impulsará las artes industriales, las artes manuales aplicadas y las artes populares, en muchas especializaciones que abrirán nuevas carreras a los estudiantes.

No debemos contentarnos con que el arte peruano antiguo, el más grandioso y original de toda América, permanezca solamente admirándose en los Museos. Debemos incorporarlo en nuestra vida diaria, acercarlo a nosotros y si nos inspiramos en él obtendremos el verdadero arte propio de nuestra época como una afirmación de nuestro nacionalismo» (Izcue, 1940, cit. por Majluf y Wuffarden, 1999: 319).

Esta idea, compartida con Rafael Larco, ya aparecía claramente expresada en *El arte peruano en la escuela*, puesto que en el prefacio del primer volumen –que actúa (junto al resto de documentos adjuntos) como una suerte de programa de pensamiento que vehicula la obra de Izcue– señala que este trabajo está ofrecido para los educandos pero que también será de gran provecho en el dominio industrial (Larco, 1926). Según él mismo, un ideal patriótico se encuentra en la base de la obra, puesto que esta permitirá reforzar el patriotismo que «todo hombre tiene el deber de conservar para ennoblecer su historia y embellecer su vida» (Larco, 1926), dotando así al arte de una función social y no solamente estética.

Esta propuesta innovadora, aunque no aislada como lo han advertido Majluf y Wuffarden, debe ser entendida, sin embargo, en un contexto de pensamiento en que América está volviendo la mirada hacia sí misma y su temática, aunque muchas veces influenciada por los movimientos artísticos foráneos. Ya lo ha advertido Ramón Gutiérrez, quien concluye categórico que: «cuando los géneros de la pintura histórica comienzan a abordar la propia historia, aunque fuera lejana y sublimada en el contexto del arqueologismo precolombino, es cuando podemos notar una intencionada actitud de búsqueda y un preanuncio de la crisis que habrá de padecer el modelo eurocéntrico en las primeras décadas del siglo xx» (Gutiérrez, 1997: 29).

Esta «nueva mirada» también se concibe para otros ámbitos, como el educativo. De hecho, las mismas Dora Mayer y Magda Portal resaltan el valor de *El arte peruano en la escuela*, pues permite una educación que transmite valores identitarios, aduciendo –la primera– que: «en la escuela elemental debe cultivarse el nacionalismo, pues no hemos de desear que nuestro pueblo emigre y se sienta más en su casa en New York que en Yauyos», agregando a continuación que es necesario que «se sepa algo del extranjero, sí; pero no a costa del conocimiento local»

(Mayer, 1927); lo que en palabras de la segunda, aparecerá bajo la idea de la necesidad de desterrar el eurocentrismo de la educación nacional. E Izcue, esta «artista intelectual» como la califica Mayer, comparte la visión de estas dos estudiosas sobre la capacidad de educar en la identidad nacional, apoyándose para ello en la producción artística prehispánica. De esta forma, lo que la artista elabora es una propuesta en que se sirve de la iconografía precolombina para crear un sentimiento de identificación con el elemento diferencial de lo peruano, con relación a las otras naciones latinoamericanas; reelaborando un universo imaginario que, inculcado desde la infancia y de forma sistemática, cumple una tarea de fijación y de creación de una conciencia identitaria particular. Y, a pesar que la identidad peruana actual surge de un crisol cultural y racial, que la determina mestiza, Izcue siempre se orientó hacia la evocación de lo prehispánico, lo que nos hace considerarla, dentro de las filas del indigenismo (principalmente ideológico más que pictórico). Para Izcue, el arte de los «antiguos peruanos» (terminología común para el Perú prehispánico en el siglo XIX e inicios del XX), representativo de la «infancia» del país, se tornaba sencillo por sus formas lineales y simples, para la enseñanza a los niños. Sin embargo, no se conoce la proyección de un cuaderno con motivos «mestizos», como sí remarca aguzadamente Mayer, quien recomienda a la artista la realización de un cuaderno de «Arte colonial», donde se incluyan motivos de «costumbres españolas y criollas». Aunque queda claro que Izcue comprendía y conocía las etapas e influencias vividas en el arte en el Perú, también es evidente la identificación y preferencia que siente con el elemento indígena, llegando a afirmar que en el arte prehispánico es donde se hallan los «[...] motivos genuinamente peruanos» (Izcue, 1926 (II): II). Su pensamiento se reafirma en la dedicatoria que dirige «A los amiguitos lectores», en quienes busca inflamar un sentimiento nacionalista, pero siempre amparado en dicho pasado seleccionado por la artista, recordándoles que «el Perú fue grande y poderoso, y el Imperio de nuestros antepasados dominó en este continente y tuvo grandes guerreros y artistas. El Perú fue grande y poderoso, puede volver a serlo cuando tú lo quieras, por la obra de tu corazón, de tus brazos y de tu cerebro» (Izcue, 1926 (II): III).

### 3. Tilsa Tsuchiya: «El Perú también es oriental»

Tilsa Tsuchiya es una de las artistas peruanas más celebradas de la segunda mitad del siglo XX. Su origen japonés por la línea paterna, la hizo cuestionarse sobre su identidad nacional y plasmarlo en su propuesta artística, construida a partir de una síntesis de occidente y oriente, pero también del mundo andino; así como de técnica pictórica y misticismo. Su propuesta no buscó únicamente el superponer una referencia oriental a la temática localista, como recurso formal, en la plástica peruana; sino el construir un universo simbólico donde prevaleciera la armonía universal. Es así que la aparición de elementos que remiten al mundo andino no estuvo motivada por la realización de una obra con una tónica localista, sino que estos son el producto de una propia búsqueda personal (Cevallos, 1983)<sup>4</sup>.

#### 3.1. Formación y búsqueda de identidad en el arte

Tilsa (como se le denomina habitualmente en la bibliografía) nace en Supe, en 1928. En 1947 inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, que para ese momento, ya no estaba diri-

<sup>4</sup> El año 2000, siguiendo la tónica de la exposición realizada en honor a Elena Izcue, el MALI realizó una gran retrospectiva sobre la obra de Tilsa Tsuchiya. Igualmente y, con el auspicio de la Fundación Telefónica, se editó un catálogo con estudios de diferentes historiadores y críticos de arte peruano, así como con fuente primaria (entrevistas) que son fundamentales para acercarse al pensamiento de la artista. En el año 2010, la editorial del diario *El Comercio* publicó una colección denominada *Maestros de la pintura peruana*. De los catorce volúmenes, solo dos se dedicaron a artistas mujeres, siendo una de ellas Tilsa Tsuchiya y, la otra, Julia Codesido (pintora fundamentalmente indigenista).

gida por José Sabogal, sino por uno de sus detractores más abiertos, Ricardo Grau, quien preconizaba la renovación de la plástica nacional, a través del impulso de una pintura moderna que, sin embargo, para entonces, ya resultaba desfasada para Europa. Por razones personales, Tsuchiya debe abandonar la escuela en 1949, pero la retoma poco tiempo después. En 1959 regresará con medalla de oro, formando parte de la promoción en la que también destaca el artista Gerardo Chávez. Ambos, en el futuro, serían catalogados dentro de una estética surrealista. Ese mismo año, inaugura su primera exposición individual en el Instituto de Arte contemporáneo y, al año siguiente, viaja a París a continuar su formación artística.

Su cuestionamiento sobre la identidad aparece tras la violencia que debió sufrir por su origen oriental, en el contexto de la Segunda Guerra mundial, en que muchos inmigrantes y descendientes japoneses sufrieron la persecución del Estado peruano y su consecuente deportación. En una entrevista, evocaba ella que:

«de niña, durante la Segunda Guerra, me insultaban y pegaban por mis rasgos japoneses. Me escondía en la azotea de mi casa y me preguntaba: ¿qué soy, quién soy? Fui apartándome del mundo hasta convertirme en una espectadora resentida. Pero no quería vivir odiando. Encontré el arte como un camino de salvación, que puede ser peligroso, porque al mismo tiempo uno tiene que ser humano e inhumano [...]. El arte me sirvió para refugiarme en el reino del espíritu, donde recién descubrí un hombre noble y hermoso» (Arsa, 1981).

De esta manera y con el devenir del tiempo, la artista logra personal y artísticamente sentirse integrada al país que la vio nacer. Su mirada hacia los orígenes fue, en ese sentido, catártica pues le permitió hallarse a sí misma, dentro de un proceso histórico mayor. En 1976, la artista confesaba que ella siempre permanecía «fiel en la búsqueda de algo verdadero que está en nuestro pasado y también en el presente. O sea, si se quiere proyectar al futuro hay que conocer el pasado para poder trabajar con seguridad en el presente. Por ejemplo, ¿te imaginas un árbol sin raíces?» (Bermúdez, 1976). No obstante, su propósito va más allá, pues buscó inscribir su propia historicidad en una mayor o universal. Para ella, existe una identidad mayor compartida por todos los seres humanos, de manera que: «que todo lo antiguo es igual en uno u otro país y eso, creo, es lo que lo hace universal», buscando siempre llegar al «origen»; pensamiento inspirado en las lecturas del orientalista René Guénon, quien proponía el conocimiento, por la vía del intelecto, de los principios de una tradición primordial, que se manifestaba en todas las religiones monoteístas y politeístas.

### 3.2. Identidades plasmadas

La inspiración en su entorno local ya había aparecido antes de su viaje a París, en algunas obras con una fuerte dosis de contenido social y en donde se aprecian referencias a la cultura de los sectores oprimidos [incluido el migrante andino (Wuffarden, 2000: 20) que llega a las ciudades costeras, fenómeno de fuerte presencia desde la década de los cincuenta en el siglo pasado]. No obstante, la presencia de elementos que remiten a lo andino se refuerzan tras su período europeo.

En 1975, la artista produce una colección de cantos rodados para ofrecerlos como obsequio a sus amigos más cercanos. Esa elección fue interpretada como una evocación de rituales propios del mundo andino, a través de la idea de las *apachetas*, debido a que también portaban en sí un carácter de ofrenda (Wuffarden, 2000: 42). El mismo año, concibe un proyecto escultórico denominado *Puma de agua*, que resultan ser una verdadera muestra del



sincretismo al que llega la artista. La idea primigenia era la de representar un mito de Cajamarca, sobre el origen lacustre de un puma; pero la artista, probablemente inspirada por la escultura prehispánica de la zona (particularmente del área de Pacompampa, así como por las representaciones orientales de felinos, termina elaborando un híbrido que contiene reminiscencias de los leones que protegen el Palacio imperial en Pekín [cit. a Lauer (1976); Trivelli y Bello, 2010: 47].

Esta representación resulta sintomática tomando en cuenta la afirmación de Tilsa sobre el Perú como un país oriental. El felino, tanto para la tradición precolombina como para la de extremo oriente, supone un símbolo de poder, asociándose, en el primer caso, a uno de los máximos poderes en la tierra; y, en el segundo, constituyendo un atributo de la casta guerrera, devorador de las influencias maléficas y un icono del esfuerzo espiritual que atraviesa la jungla de los pecados en el Budismo (Chevalier y Gheerbrant, 2008: 949). En ese sentido, Tilsa define su concepción sobre el Perú diciendo: «Pero si el Perú es oriental!» (Bermúdez, 1976). Esta idea novedosa, no deja de tener sentido pues no se puede negar el aporte de oriente en el proceso de construcción de la identidad peruana a través de la llegada de inmigrantes chinos y luego japoneses, desde fines del siglo XIX, y que Tilsa parece reconocer en estas palabras y elaboraciones; pero no hay que olvidar que esta concepción no solo queda abonada por reflexiones sobre la historia nacional y su historia personal, sino también por el pensamiento de Guénon. De este modo nos encontramos con una artista que, partiendo de la búsqueda de comprensión de su identidad personal (que, en el fondo, se identifica con la dificultad de definición de la peruana) inserta esta en una búsqueda mayor de universalidad; para la que, contradictoriamente, siempre intentará encontrar las claves de respuesta en el Perú —«mi pintura se inspira en el Perú» (Bermúdez, 1976)—.

Así, la solución que Tilsa propone a sus cuestionamientos sobre la identidad, muchas veces se halla en una convergencia de los orígenes culturales que, sin embargo, se manifiestan de manera particular en cada grupo humano, lo que supone que en su trabajo, particularidad y universalidad vayan de la mano. Para ella, por ejemplo, la adoración al dios sol, que se evidencia tanto en la cultura japonesa —«el sol naciente», entendido como emblema pero también como su nombre mismo (Nihon); como también en la egipcia (Ra, Amón Ra) y, por supuesto en la peruana (Inti)— es un ejemplo de su cosmovisión —aunque hay que decir que no fue ella la primera que encuentra estas similitudes y se inspira en ellas: ya en el contexto de las celebraciones por el centenario de la independencia nacional, la evocación a lo solar inspiró el regalo escogido por la comunidad japonesa, para el Perú (donación de la escultura de Manco Cápac, primer monumento de corte indígena, erigido en el país)—.

Esta evocación del astro solar se encuentra plasmada en la obra *El mito del Guerrero Rojo del bosque de piedras de Cerro de Pasco* (1976) (figura 5). Junto a esta obra, otras tres se inspirarán en mitos andinos que son reelaborados por la artista. Sobre la primera obra, al menos tres interpretaciones se han plasmado, incluida la de la artista. El poeta José Watanabe (2000: 298) recordaba que la inspiración habría venido dada por un relato narrado por la dama que se dedicaba a la limpieza doméstica, en el hogar de la artista, en donde evocaba la visión de un hombre rojo, posado sobre una roca y que ella identificaba como el diablo. Guima (2007: 11), por su parte, considera que el origen debe buscarse en el pensamiento de René Guénon. Para ella, el guerrero no es sino la representación del Adán *guenonien*, con el que coincide incluso en el color rojo encendido, empleado por la artista.

Probablemente una síntesis de ideas (como no es raro en el arte y mucho menos en Tsuchiya) influyeron en la creación de esta obra, pero lo cierto es que cuando se le interrogó por esta obra, ella la explicó aduciendo al hombre andino y su difícil proceso de domesticación de su entorno:



**Figura 5.** *El mito del guerrero rojo*. Tilsa Tsuchiya. Óleo sobre lienzo, 139,5 x 100 cm (1976). Colección particular. Fuente de la imagen: <https://redaccion.lamula.pe/2014/09/26/tilsa-tsuchiya-he-tratado-toda-mi-vida-de-entender-profundamente-todo-lo-que-es-muy-antiguo/andreshare/>

«la luz, el espíritu del hombre, [...] el mito de la vida y de la muerte, cuenta los orígenes del hombre andino, su lucha y su resistencia, como el sol, como la luz, [que] cada mañana vuelve a nacer. El guerrero de montaña en montaña, en silencio vigilante, desafía a la noche extendiendo sus brazos invisibles como el último rayo de vida para volver a la mañana siguiente» (Bermúdez, 1976).

Su interpretación, además, comporta esa visión cíclica de la vida existente en el mundo andino, como un continuo proceso de regeneración, que se asociaría a un ciclo ausencia-presencia del Sol, que se torna infinito y remite, finalmente, a los orígenes. Esa lucha cotidiana, además, del hombre andino en un entorno complejo, buscando la producción de la tierra, además, puede ser leída como una suerte de identificación con las tareas asociadas a la tierra en las que inicialmente y durante largo tiempo, se ocuparon los primeros inmigrantes chinos, pero también japoneses, en el Perú.

Igualmente, en esta serie, aparecen el *Mito del pájaro de las piedras* y el *Mito de la laguna* (1975), el cual hace referencia al árbol de la coca, planta fundamental en los ritos

propios del mundo andino, pasado y presente. Con relación a la primera obra aquí mencionada, ella afirmó que se «inspir[ó] en un mito del Cusco, [y] simboliza la música, el sonido de la quena. Cuentan que al construir sus grandes moradas y templos los antiguos pedían al Sol que les enviara al pájaro de las piedras, este pájaro al cantar las ablandaba, dándoles la forma que querían... [a] las piedras [las cuales] volvían a endurecerse una vez más puestas en su sitio» (Bermúdez, 1976). Este mito recuerda, una vez más, la idea de los orígenes, en este caso, del Incario, donde los procesos de petrificación y deificación son frecuentes, como lo ha analizado María Rostworowski para el caso de la leyenda de los Hermanos Ayar. Por otra parte, el tema de la música al son de la quena, ya había aparecido en otras obras de la artista, como en *Músicos* (c. 1964) y, de una manera mucho más evocativa y menos figurativa, en *Músicos andinos* (c. 1968), donde las formas nos recuerdan más las montañas y *apus* tutelares, que la actividad propia de la música; y donde ya aparecen sus personajes característicos que, a su vez, contienen reminiscencias de los fardos funerarios Chancay (Wuffarden, 2000: 34-35).

Por su parte, el *Mito de la laguna* también se apoya en un relato que explica que, previa a la existencia del árbol, la coca era una bella mujer pero de malos sentimientos, motivo por el que fue asesinada y sembrada en la tierra. La idea de muerte y regeneración, aparecen una vez más. El árbol, efectivamente, presenta formas femeninas y toda la escena queda enmarcada por las formas telúricas de los Andes.

Así, en oposición a las opiniones de algunos críticos –como D. Bayón (1982: 332)– que considera que la obra de Tilsa no presenta nada de deliberadamente peruano; nosotros encontramos que su lenguaje artístico se ha nutrido en las tradiciones de su país. Su capacidad para realizar una síntesis entre los elementos que la inspiran a lo largo de toda su vida –sus vivencias y lecturas– no se aprecia únicamente a nivel técnico, sino también a nivel figurativo. Quizá es la obra denominada *Machu Picchu* (1970) la que más expresa esta capacidad. La inspiración para esta obra la encontró en un viaje al Cusco que realizó durante sus años de estudio en la ENBA, en 1957; así como de su estancia en Francia, cuando durante una convalecencia en un hospital observaba el Mont Blanc. De su viaje al Cusco, la artista explica que lo que más le impresionó fue la pobreza de la gente de los pueblos (Kipp, 1960). Esta obra, una de las más importantes de la artista, ha recibido múltiples interpretaciones: frente a la ausencia de elementos representativos de la ciudadela inca, algunos historiadores han visto una evocación del intiwatana, así como inspiración en las máscaras funerarias de Chancay o Nazca, para la figuración del personaje principal (Wuffarden, 2000: 42). Para J. Villacorta, basándose en dos diseños de 1971 y 1972, que la artista hace a partir de esta obra, el personaje alude a la sexualidad femenina, la cual queda rodeada por una serie de elementos fálicos, representados en este caso, por las montañas; todo lo cual será una reminiscencia de las energías operantes en el proceso de creación, donde la mujer es considerada, además, sagrada (Villacorta, 2000: 57). Para Trivelli y Bello (2010: 40) la connotación es otra: el personaje sentado sobre otros más pequeños, es una metáfora del sufrimiento y opresión: pero que, rodeado de montañas –que como lo dice Lucie-Smith nos hace pensar una vez más en huacas o *apus* tutelares (Lucie-Smith y Mariani 1994: 182-184)–, conserva la esperanza de la mejora de sus vidas. Esta última interpretación alude una vez más, a la visión de Tilsa sobre la sociedad peruana, vertical y generalmente injusta. En cuanto a la transparencia que la artista da a las montañas que, en este caso representan el Huayna Picchu y el Mont Blanc, esta vendría dada no solo por la técnica de las veladuras cada vez más características de la artista, en este período, sino que también parecen estar cargadas de connotaciones en clave personal, sobre sus vivencias entre el Perú y Francia. Precisamente, este recurso nos recuerda el vídeo realizado por la tercera artista aquí estudiada, denominado Hilo de países/Fils des pays (2003), donde se opera un proceso de deconstrucción-reconstrucción de las cartas geográficas peruana-francesa, aunque profundamente simplificadas.



En las dos obras, las experiencias vitales de las artistas reinterpretan elementos o iconos representativos de su país, con un sentido fuertemente personal.

Esta actitud de crear un mundo nutrido por diferentes tradiciones, rebautizando los elementos al imaginarlos y reutilizarlos con un sentido diferente al original, coincide con el pensamiento de Tilsa y hace que se le posicione dentro de la estética del surrealismo. Su producción, en cuanto al tratamiento del tema de la identidad nacional, no se halla en la incorporación sistemática y formalista del elemento «oriental» y «andino», sino en el hecho de hacer converger elementos culturales que han tocado su propia historia personal para crear una semántica propia en donde se lee una obsesión por el retorno a los orígenes, propios y universales. Ella entendía su obra como: «[una] pintura que resulta a la vez universal y local, esperanzada y nostálgica. Una visión claramente subjetiva en la que, sin embargo, todos podemos sentirnos involucrados» (Wuffarden, 2000: 17). Pensamos nosotros que ese eterno retorno hacia los orígenes, en el caso de Tilsa, se encuentra en esa búsqueda de identidad personal y en el hecho de encontrar su lugar en el mundo. La respuesta parece hallarla en la búsqueda de unos orígenes universales, compartidos por la humanidad, y por ende, comunes a todas las culturas y seres, donde la vida parece ser más homogénea y todos pueden ser iguales, como lo acotó ella misma. El mundo que ella sueña es el de la armonía total, entre todos los peruanos y los hombres en general. En ese sentido, la necesidad de conciliar sus orígenes (peruano y oriental) se hace inevitable y se aprecia en su producción y manifestaciones. Una anécdota que menciona Watanabe lo demuestra: un día Tilsa recibe una revista conteniendo una frase del profeta Isaías que recordaba la promesa de una vida pacífica, equilibrada, sin diferencias entre el hombre y los animales, entre los poderosos y débiles, entre los poderosos y los sometidos. Y es allí donde ella encuentra el mundo soñado. Ante las risas del poeta por las ilustraciones que acompañaban el escrito, Tilsa solo añade: «un mundo así [...] pero mejor dibujado» (Watanabe, 2000: 296-297).

#### 4. Rustha Luna Pozzi-Escot: «ma quête porte sur la question de l'identité et du genre»

##### 4.1. Formación e influencias

Rustha Luna Pozzi-Escot, nacida en Lima en 1973, pertenece a la generación marcada por el terrorismo. Pozzi-Escot procede de una familia de artistas. Realizó sus estudios en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica del Perú, de donde egresa en 1996. Es allí donde descubre su gran pasión, la escultura. Su camino artístico sobre el cual ha dicho que: «tallar es una extensión de mi pensamiento, trabajaría con los ojos vendados» (Pinasco, 2000), lo aprendió de su maestra Anna Maccagno, quien fue formadora de varias generaciones de artistas en el país.

Maccagno, artista nacida en Roma en 1918, se instaló en el Perú desde 1946, comenzando su formación artística en 1952 en la Escuela de Artes Plásticas de la misma casa de estudios, donde finalmente será decana en 1993. Tras terminar sus estudios, Maccagno continúa su perfeccionamiento artístico en Europa, entre 1957-1958 (Villacorta, 2002), de donde se ve la influencia de Giacommetti. De ella, Rustha Luna aprende las características que considera esenciales para toda realización artística, es decir, «la autodisciplina, el trabajo constante y las ganas de superarse»; elementos que Pozzi-Escot considera fundamentales para su trabajo y para la visibilización del mismo. Ese deseo de perfeccionamiento de su técnica, sus remotos orígenes franceses y el panorama artístico en el Perú la hacen migrar a este país donde continúa sus estudios. De hecho, algunos historiadores, como Nevaes,

incluyen a Rustha Luna, entre otros artistas de su generación que toman la vía del «autoexilio» (Nevares, 2003)<sup>5</sup>.

La obra de Rustha Luna y sus influencias iniciales deben ser leídas, no obstante, en su contexto vital y de producción. Es una artista que, como otros, crece en el período de la mayor violencia terrorista. Ese resulta un momento poco propicio para el desarrollo del mercado del arte en el país y la expresión artística se encuentra dominada por una «estética introspectiva» que, según J. Villacorta y M. Hernández (2002: 94), presenta una ligera reminiscencia del expresionismo de los años ochenta. De hecho, para estos investigadores, la «estética de la subjetividad» debe ser comprendida como una negación frente a los temores que experimentaron las clases medias y altas de la sociedad, frente a las asonadas terroristas ocurridas en la capital peruana, tomando en cuenta, además, que varios de los artistas activos en este período procedían de esas capas sociales. Esa clave subjetiva sienta las bases del arte de los noventa que –dicen estos mismos críticos– se ha manifestado en un cuestionamiento sobre lo social:

«la presencia de un arte que indaga en lo social es notoria. Aunque esto parece ser un legado del arte contemporáneo internacional, donde se dio un auge de los asuntos de identidad desde principios de los años noventa, adquiere otra significación en nuestro contexto. Mientras que en los países desarrollados mucho del arte post-moderno se ha ocupado de la problemática de los «otros» grupos constituyentes del tejido social (las minorías raciales, los gays, las lesbianas, etc.), en el Perú estas preocupaciones se reflejan en asuntos de derechos humanos, pobreza, desigualdad social, etc.» (Villacorta, Hernández, 2000: 167-168).

Las referencias políticas y la manifestación reaccionaria a las primeras, por ende, empiezan a recuperarse recién a inicios del siglo XXI, siempre ligadas a los escándalos políticos y sociales.

Así, la referencia a la violencia aparecerá en el arte en clave subjetiva y como testimonios de un pasado reciente. Pozzi-Escot lo plasma años después, en 1999, en la obra *La diosa de los torrentes* (figura 6) en donde la artista se sirve del cuerpo femenino (¿quizá haciendo alusión a la nación, la población o a ella misma como testigo?) para construir una denuncia sobre ese período (la cual se quiere acallar –la diosa presenta la boca tapada–). Envuelta de bolsas de plástico negro –como muchas veces se cubrían los cadáveres tras los atentados y era largamente documentado por la prensa nacional–, la diosa dirige su dedo hacia el espectador como juzgándolo. Esta actitud podría comprenderse como la incapacidad de expresarse abiertamente, que la lleva a protestar silenciosamente contra quienes siembran el terror. Vista desde una perspectiva contraria, podría ser una alegoría de la llamada «justicia popular» que aplicaban los grupos terroristas sin que con ello la artista haga una apología, sino todo lo contrario, convirtiéndose en una metáfora de esos juicios macabros que, necesariamente, comportaban la muerte.

Esta temática no reaparecerá en su producción posteriormente, reorientándose más bien hacia las búsquedas identitarias que dan nombre a este apartado. Además, durante los años franceses, su producción artística sufrirá algunas transformaciones, producto de nuevas experimenta-

<sup>5</sup> La tónica de trabajo con esta artista fue diferente. Al ser una artista joven y actualmente activa, hubo la posibilidad de entrevistarla, ver la producción de su obra y recibir información de primera mano. Por ello, mucha de nuestra información procede de conversaciones personales tenidas con la artista durante el año 2009-2010, en la ciudad de Burdeos (Francia), donde habita y trabaja hasta la actualidad.

La artista posee, además, un sitio web (<http://www.rusthaluna.com/>) que alimenta y actualiza constantemente, lo que facilitó acceder a la prensa escrita y dispersa sobre ella. Agradecemos a Rustha Luna Pozzi-Escot por la información que nos facilitó y por autorizarnos el uso de las imágenes que aquí reproducimos de su obra.



**Figura 6.** *Diosa de los torrentes*. Rustha Luna Pozzi-Escot. Escultura en resina y poliéster (1999). Fotografía: Rustha Luna Pozzi-Escot.

ciones con los materiales para el trabajo escultórico. Precisamente, Pozzi-Escot ha explicado que en Francia es cuando empieza a trabajar con otros medios como «la fotografía, el tejido, el bordado, la costura» (2009), aunque también con el vídeo arte, la instalación y hasta el *body art*.

#### **4.2. La identidad nacional pero en clave femenina**

Su obra se inspira en las definiciones identitarias, tanto la nacional como la femenina y, con el paso del tiempo, deviene más transgresora. Sin embargo, los relatos que aparecen en su obra se hacen en clave personal y, por tanto, se materializan siempre en formas femeninas. Ya en una entrevista que brindaba al diario *El Comercio* (Lima), en 1999, expresaba que: «reparé que había estado haciendo cinco mujeres seguidas recién cuando tuve oportunidad de presentarlas todas juntas. No me lo había planteado así. [...] Yo cuento cosas muy personales y hasta este momento he usado mujeres para decirlas» (Chueca, 1999). El recurso de hacer hablar a las mujeres no se agotará en su producción con el paso del tiempo. Por el contrario, será ella quien, asumiendo el papel de una escultura humana, dé vida propia a esas portavoces de sus cuestionamientos.



En este contexto, el proceso de homogenización socio-racial o *chbolificación*, influye así en los trabajos de los nuevos artistas y, particularmente, en el caso de Pozzi-Escot. Así, el tema racial o étnico ya aparece de forma sublimada, como una referencia a los orígenes de la artista y, en menor grado, como una gran reivindicación a hacer. De este modo, en su obra, siempre se hallan signos que nos revelan sus raíces culturales. En una comunicación personal con la artista, al preguntarle ¿cómo define lo peruano?, ella responde que como algo «invisible, inexplicable», pero siempre, de una manera u otra, presente en su obra (conversación con la artista, 2010). Así, Pozzi-Escot parece hacer referencia a la noción artificial de «nación», que se apoya sobre un patrimonio compartido y sobre el cual se elabora un imaginario nacional. Su lectura del Perú, se manifiesta a partir de elementos representativos y reconocibles del país como la bandera nacional, el mapa o a través de referencias a símbolos de poder prehispánico, lo que le permite incorporar un sello de nacionalidad a su plástica, identificable tanto en el extranjero como en el Perú. Por otra parte, las referencias a lo identitario se hacen por la vía de la técnica, favoreciendo el uso del tejido o de lo textil. De este modo, la artista recupera y así revaloriza los *savoir-faire* ancestrales, a los que entiende como patrimonio de una comunidad. Así, el tejido y el bordado los considera ella saberes anclados en el subconsciente cultural del peruano, por lo que muestra una obsesión con esta técnica que incorpora en casi toda su obra de la etapa europea. Precisamente sobre este punto, podemos hallar otra correspondencia entre Izcue y Pozzi-Escot, ya que ambas se han apoyado en el arte textil para su producción, tanto como fuente para la recreación iconográfica propuesta por la artista (Izcue), como soporte, dentro de sus experimentaciones escultóricas, y además con un significado simbólico, en cuanto a la utilización de esta técnica y de los materiales seleccionados (Pozzi-Escot).

#### 4.3. Tres referencias a lo peruano: bandera, carta geográfica y comunidad

En *Pañuelo cívico* (*Mouchoir civique*, figura 7), obra realizada en vídeo, con una duración de cincuenta y cuatro segundos, uno se halla frente a una realización minimalista en que la artista vierte gotas de «sangre» figurada, en un pañuelo para, de esta forma, reconstruir la bandera peruana. Y, a medida que ella deja caer las manchas rojas, recita los veinticuatro departamentos del país. En el fondo, una versión instrumental del himno nacional se deja escuchar.

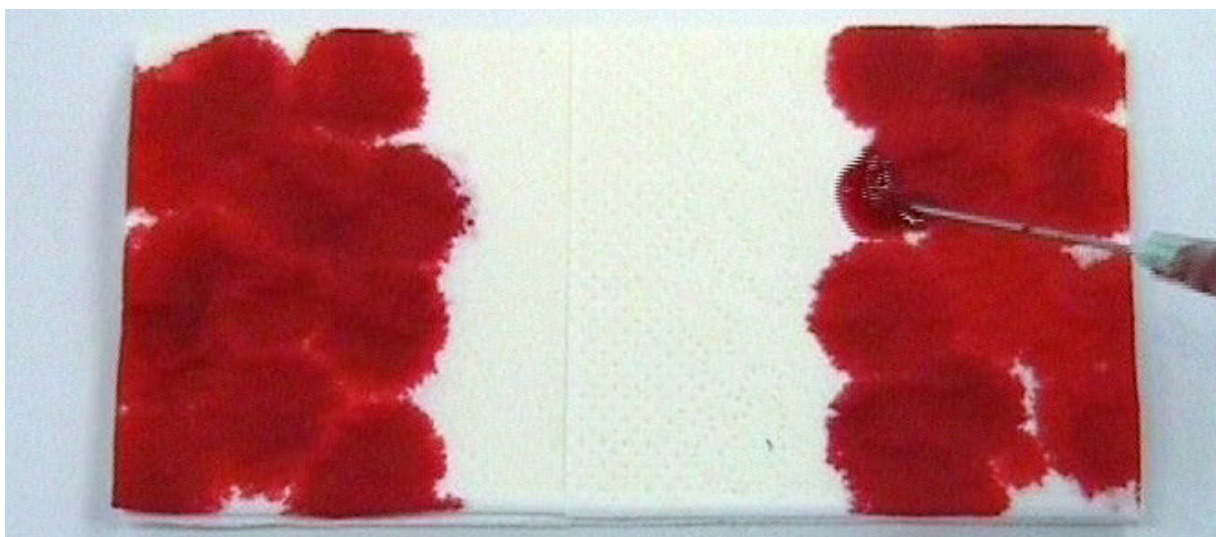


Figura 7. Toma fotográfica de la obra *Mouchoir civique/Pañuelo cívico*. Rustha Luna Pozzi-Escot. Vídeo (54 segundos). Fotografía: Rustha Luna Pozzi-Escot.

La obra, realizada en el 2004, resulta un homenaje para el país que siempre rememora. Además, una correspondencia evidente se halla con la obra del artista peruano y de la misma casa de estudios que Pozzi-Escot, Eduardo Tokeshi, *Bandera VIII*, perteneciente a la serie «Signos mesiánicos» (2001), exhibida por primera vez en la galería Fórum (Lima). *Bandera VIII* es una escultura construida con materiales médicos conteniendo un elemento común con la bandera concebida por Pozzi-Escot: la sangre. No obstante que en el caso de la obra de Tokeshi, la inspiración viene otorgada por los hechos traumáticos de nuestra historia reciente (a diferencia de Pozzi-Escot, en donde se alude al homenaje), en ambos, hay una idea de mirar hacia el futuro (que en el caso de Tokeshi se manifiesta a través de la idea de la regeneración y el futuro nacional). La evocación de la sangre, además, debe ser buscada en el imaginario construido sobre la concepción de la bandera nacional, tras el período colonial. Una vez más, la idea de la artificialidad de la creación de la imagen de la nación aparece y nos remite a los postulados de Benedict Anderson. Las explicaciones sobre este tema van de lo anecdótico a lo histórico, evidentemente. Pero, en el imaginario popular, la idea que prima (y que se inculca desde los tempranos años) es que el color rojo hace una referencia a la sangre vertida por nuestros ancestros, en la construcción de la patria y nación peruana, idea que nos recuerda el concepto de Barres sobre la patria, donde la transmisión del territorio viene acompañada de todos los sacrificios hechos por nuestros antepasados, así como los que habrá que realizar.

Pero además, en *Pañuelo cívico* la sangre puede ser comprendida desde una visión más subjetiva, como una marca de género. La sangre, vinculada a la menstruación, aparece como un elemento contradictorio en diferentes culturas y creencias (Levítico 15-19 y 24, por ejemplo) (Lahuerta, 2003: 183 y ss.); y, por supuesto, vinculado a lo femenino y a la procuración de la vida. Así, en el caso de Pozzi-Escot, es una doble afirmación identitaria, tanto de pertenencia nacional como de género. La sangre en el pañuelo aparece como metáfora de lo menstrual, tema que también la inquieta, como se ve en la obra *Toutes/Todas* (2003), instalación construida con toallas higiénicas unidas y bordadas con las banderas nacionales de diferentes países, quedando la del Perú, en una posición central.

En *Hilo de países/Fils des pays* (2003) (figura 8), otro vídeo arte producido por la artista, se evidencia una deconstrucción del mapa peruano, el cual aparece recreado con una cuerda de quince metros que, desenredándose lentamente, permite la construcción de *L'Hexagone* o del mapa francés. En la cuerda, cada metro representa mil metros, es decir, la distancia existente entre el país de origen de la artista y el del origen remoto, donde vive actualmente. Producción cargada de simbolismo en clave personal, se completa una vez más con el recurso de la música que se oye de fondo: inicialmente una canción criolla (interpretada por Lucha Reyes, icono del criollismo peruano) que contiene palabras de despedida, es continuada con otra típicamente francesa, interpretada por Edith Piaf. La simplicidad de la obra no desmerece el sentido melancólico y hasta solemne que adquiere la composición propuesta por la artista. Esa manera de evocación del país de origen recuerda la obra de la artista mejicana Frida Kahlo *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), aunque evidentemente no a nivel de la composición ni de la técnica empleada. De igual forma, una referencia al cordón umbilical y, por ende, a los orígenes de la vida, aparece una vez más en esta obra. Este vídeo que podría solo transmitirnos y hacernos participar de la experiencia vital de Pozzi-Escot, nos remite una vez más al tema de la identidad nacional como tópico presente en su obra y que se revela a través de los símbolos ideados para representar un país. Las canciones seleccionadas, que esta vez no son el himno nacional de ningún país, no obstante, por la relevancia de las artistas y la identificación con la música de sus respectivos países, se revela como una suerte de himnos populares con que nos transmite el imaginario simplificado de ambos países. Esta misma confesión vital y sobre sus orígenes aparece en una obra más reciente, realizada en colaboración con la artista francesa Claire Soubrier, denominada *Marie-Luna* y *Tumi-Luna* (fotografías, 2011), sobre las que la artista afirma que



**Figura 8.** Toma fotográfica de la obra: *Fils des pays/Hilo de países*. Rustha Luna Pozzi-Escot. Vídeo (2 minutos 34 segundos). Fotografía: Rustha Luna Pozzi-Escot.

ambas imágenes, constituyen un «mestizaje estético», que refleja «los símbolos y estereotipos» existentes sobre la cultura peruana y francesa, a las que pertenece (Pozzi-Escot: sitio web).

Finalmente, en la serie *Mujeres armadas/Femmes armées*, la artista nos presenta una visión comparada de las mujeres de diferentes partes del mundo, evocando el otro elemento que Anderson menciona para hablar de la recreación nacional: la población. En esta serie –de la cual ha construido posteriormente una serie de estatuillas a modo de soldaditos de plomo de gran dimensión (figura 9)–, la artista presta su cuerpo para dar vida a cada una de sus mujeres armadas, apareciendo entre ellas, *Andina* (figura 10), pero también la guerrera latinoamericana, con la cual expresa sentirse más identificada. La artista se sirve de una imagen cliché de lo «peruano» –como es aquella las personas procedentes de las serranías, cobrizas y peinadas con trenzas, así como vestidas de forma colorida–, para presentarnos el poderío de la mujer andina.

*Andina* es una fotografía en color de 190 x 100 cm (2009), en donde toda la vestimenta así como el arma que porta, fueron realizados por la artista a partir de accesorios asociados a la belleza femenina (medias pantys, sujetadores, ligas para el cabello...), evocando para el primer caso, el colorido y la belleza del bordado andino que aquí se traduce a través de ligas multicolores para realizar el saco, así como de monederos chinos bordados para realizar la





**Figura 9.** *Armée des femmes*. Rustha Luna Pozzi-Escot. Esculturas en resina, poliéster y aluminio, 43 x 15 x 10 cm (2009). Fotografía realizada el 26 de noviembre 2009 (C. Vargas).



**Figura 10.** *Andina*. Rustha Luna Pozzi-Escot. Fotografía en color, 190 x 110 cm (2009). Fotografía: Rustha Luna Pozzi-Escot.

pollera que viste. Un cinturón con bordado de la zona del valle del Colca (Arequipa) ciñe la cintura de esta recreación de la mujer del Ande que la artista nos presenta. El arma que esta mujer porta, es una «matachola». En el documento de prensa elaborado para la muestra *Armée de Femmes* [realizada en la galería Tinbox (Burdeos) del 27 de noviembre de 2009 hasta el 16 de enero de 2010] se explicaba que este utensilio se utiliza para la conducción del ganado (Russell, 2009). Sin embargo, hay que precisar que la *matachola* es un instrumento tradicionalmente utilizado para las celebraciones de carnavales realizadas durante el mes de febrero. Probablemente, el arma que porta, por ende, es más bien una boleadora, arma de origen prehispánico. Sin embargo y más allá de esta precisión, en este caso, la violencia de la que se defiende esta mujer es la de los prejuicios que existen al interior mismo del país, pues busca ir contra los clichés que existen en el Perú, donde –explica la artista– el término «chola» es una forma peyorativa empleada para denominar a las mujeres de los Andes que han migrado hacia las ciudades costeras. Esta arma la agita, pues, para atacar los prejuicios (Russell, 2009). El arma en este caso ha sido confeccionada con medias pantys rellenas de algodón y revestidas con encajes propios de los *brassières*. Así, ella empodera a la mujer y, en este caso particular, a la del Ande y a la chola peruana (entendido este término ya como «mestiza»), inscribiéndose por otra parte, dentro de la producción de inspiración o reivindicación feminista como ya han hecho Abramovic, Guerrilla Girls o más recientemente Shirin Neshat (Russell, 2009).

Así, la construcción de su propia visión de lo peruano surge de la desconstrucción o de la simplificación de elementos que son asociables a la idea de la nación peruana. La artista no hace (por no ser este su propósito) –como tampoco en los dos casos anteriores– una in-

investigación profunda, científica o histórica del país que busca recrear a través de su arte, sino, todo lo contrario: lo reconstruye a partir de elementos fácilmente reconocibles para precisar así, cuál es su procedencia nacional, pero siempre narrados en primera voz, es decir, a partir de sus vivencias, creencias, recuerdos y nostalgias.

## 5. A modo de reflexión final

Tres artistas y tres caminos distintos. La elección de estas tres mujeres para el presente estudio no ha sido arbitraria, sino que se ha realizado en virtud de sus orígenes diversos (que nos permiten plantear la multiculturalidad peruana), así como por las coincidencias que encontramos en los temas abordados en sus obras: en ellas aparece una preocupación –en diferentes medidas, explícita o tácita– sobre la identidad, tanto la nacional como la de género (aunque esta segunda no la abordamos en este trabajo). Un tercer punto de encuentro resulta su viaje formativo a Francia, que parece responder precisamente a una característica ya señalada de los artistas nacionales (el viaje de «auto exilio»). De este viaje, además, encontramos consecuencias visibles en su producción artística. En el primer caso, Izcue, durante sus años europeos (con estancias norteamericanas entre tanto), logra introducir en un ambiente aún interesado en las «artes primitivas», lo que nosotros consideramos un «indigenismo vanguardista», trabajando en casas de moda como la importante firma Worth y para Elsa Schiaparelli (Majluf y Wuffarden, 2008). Su propuesta, no obstante, nació en sus años iniciales peruanos y con una vocación fundamentalmente nacionalista. Tsuchiya logró encontrarse con el pensamiento metafísico de Guénon y ello la llevó a concretar una pintura inspirada en una búsqueda de armonía (que también era anhelada para la comprensión de su identidad cultural). Finalmente, Pozzi-Escot redescubre sus antecedentes remotos, sin dejar de cuestionarse sobre su identidad nacional y de género y logra experimentar con nuevos materiales, soportes y conceptos.

El análisis en paralelo de estas artistas nos ha permitido, además, tener una visión en larga duración de los procesos por los que ha transitado el arte peruano del siglo xx, tanto como heredero de su pasado (incluso el más remoto), así como receptor de las vanguardias y movimientos más actuales del arte contemporáneo extranjero. Sin embargo, el cuestionamiento que recorre todos estos momentos no deja de ser el de la identidad nacional peruana. Dicha actitud comporta, además, el deseo de producir un arte propiamente peruano, reivindicativamente peruano, o representativo del país; aunque en los últimos tiempos esta actitud haya ido cediendo paso a la producción de estéticas personales que, no por ello, dejan de inspirarse en *lo peruano*.

No obstante, la construcción de un *arte nacional* implica una serie de problemas, ligados a la determinación definitiva de lo que es lo «peruano». Ya en 1958, el reconocido crítico peruano Juan Acha, se planteaba la pregunta «¿existe una pintura peruana?» Su conclusión va más lejos de su definición en virtud de los orígenes de los artistas; o, incluso, del lugar donde estos producen. Para él, lo que debe quedar claro es que existe una diferencia entre tradición y arte, entendiendo que la primera supone una continuidad, mientras que el arte implica una innovación en clave personal. No obstante, Acha cree que el contexto puede dar una tónica estilística caracterizante que influye sobre los elementos estéticos (Acha, 1958). De tal manera que la pintura es peruana por la «[...] manifiesta comunión de problemas que inciden en soluciones más o menos uniformes de gran intencionalidad estética» (Acha, 1958). En efecto, el propósito de Acha era el de modernizar el arte peruano, alejándolo de la mera figuración localista, pero sin perder la relación con el medio que, pensamos nosotros, no obstante, está cargado de su propia tradición y, por ende, de historicidad. Así, en cierta medida, el pensamiento de Acha se refleja en el proceso que vemos en las tres artistas analizadas, ya que cada una nos presenta su propia visión de lo peruano. Como vemos, resulta casi imposible hablar

de un «arte nacional» y más bien es más saludable entender las diversas formas que puede presentar el *arte peruano*.

El análisis diacrónico que hemos pretendido hacer del arte peruano del siglo xx y el presente nos evidencia, además, las contradicciones y alternativas que pueden surgir al intentar construir un «arte nacional» en un país mestizo: ¿cómo conciliar las diferencias culturales y étnicas, los programas políticos e ideológicos, con las vanguardias y el arte tradicional, así como con las tendencias internacionales, sin generar nada más que una copia servil de los modelos procedentes de los epicentros artísticos internacionales (y caer en una dependencia cultural) o un producto híbrido; pero sin tampoco cerrarse a las influencias internacionales?

A cada artista solo le queda plantear su propia visión, aunque es evidente que se verán más o menos influenciadas por su contexto histórico: del nacionalismo político en su vertiente indigenista de los años veinte (Izcue), al neoindigenismo de los setenta (Tsuchiya), hasta evolucionar en una interpretación más personal (Pozzi-Escot), propia de un tiempo más transgresor y contestatario. Y, no obstante, las diferencias técnicas y las influencias, las similitudes saltan a la vista, convergiendo estas en la referencia al elemento andino<sup>6</sup>. La nación como «comunidad imaginada» también aparece (aunque solo tardíamente) como inspiración, a través de sus iconos, como en otros artistas peruanos recientes: Eduardo Tokeshi, Cristina Planas, Claudia Coca (y su interesante trabajo sobre lo mestizo), Flavia Gandolfo, Alice Wagner...

Finalmente, el cruce de sus trabajos, y el de este con el de otros artistas, nos permite concluir que el tema de la identidad no supone una construcción única, inmutable y perfecta; sino, todo lo contrario, y que en el arte, cada productor, de acuerdo a su época, realizará una reinterpretación en clave personal, concebida a partir de sus vivencias y raíces, así como de los roles que cada sociedad le ha asignado.

## Bibliografía

- ACHA, J. (1958): «¿Existe una pintura peruana?». *El Comercio*, Lima, 21 de septiembre de 1958: 8. En: CASTRILLÓN VIZCARRA, A. (2003): *La Generación del 68. Entre la agonía y la fiesta de la modernidad*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- ARANGO, L. (2002): «Identidad, género y trabajo en los estudios latinoamericanos». *Cahiers des Amériques Latines*, 39: 37-58.
- ARSA (pseud.) (1981): «Tilsa: Desde la otra orilla». *El Comercio*, Lima, 20 diciembre de 1981. En: VILLACORTA, J., y WUFFARDEN, L. E. (eds.) *Tilsa*, (2000), *Tilsa*, Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima, Lima.
- ANDERSON, B. (1996): *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. París: La Découverte.
- ARRÓSPIDE DE LA FLOR, C. (1941): «Valor cultural del arte indígena». *Mercurio Peruano*, 175, Lima.
- BASADRE, J. (1995): «El Perú en el Arte de José Sabogal». En: LÓPEZ ALFONSO, F. J., *Indigenismo y Propuestas Culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Generalitat Valenciana.

<sup>6</sup> Retomamos aquí el concepto de «andino» que presenta Flores Galindo: «[...] permite desprenderse de una connotación racista que implicaba la palabra indio, evoca la idea de una civilización, no se limita a los campesinos sino que incluye a pobladores urbanos y mestizos, toma como escenario la costa y la sierra, trasciende los actuales límites nacionales y ayuda a encontrar los vínculos entre la historia peruana y las de Bolivia o Ecuador. ¿Qué es lo andino? Antes que nada, una antigua cultura que debería ser pensada en términos similares a los que se utilizan con los griegos, los egipcios o los chinos, pero para ello hace falta que este concepto por crear se desprenda de toda mitificación» (Galindo: 2005, 16).



- BAYÓN, D. (1982): *Pensar con los ojos. Ensayos de Arte Latinoamericano*. Bogotá: Procultura.
- BERMÚDEZ, A. (1976): «Tilsa Tsuchiya sostiene que el Surrealismo ya murió». *La Crónica*, Lima, 16 de noviembre de 1976. En: VILLACORTA, J., y WUFFARDEN, L. E., (eds.), *Tilsa* (2000), *Tilsa*, Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima, Lima.
- BOURDIEU, P. (2002): *La domination masculine*. París: Éditions du Seuil.
- CASTRILLÓN, A. (2014): *Tensiones generacionales*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- CEVALLOS, L. (1983): «Visita a Tilsa, guerrera y pintora». *La República*, Lima, 2 de enero de 1983. En: VILLACORTA, J., y WUFFARDEN, L. E. (eds.) (2000), *Tilsa*. Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima.
- CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A. (2008): *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París: Robert Laffont, Júpiter.
- CHUECA, J. G. (1999) «La autora de Siberias blues». *El Comercio*, Lima, 17 de enero de 1999, C-5. Disponible en el sitio internet de la artista.
- FLORES-HORA, D. (2004): «Tránsitos múltiples: dictaduras militares y arte en el Perú entre los años '68 y '80». En: GUZMÁN, F.; CORTÉS, G., y MARTÍNEZ, J. M. (comps.), *Arte y Crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile, pp. 253-260.
- GUIMA, T. (2007): «Personajes en la sala de espera: reflexiones étnicas en la obra de Tilsa Tsuchiya». *Construyendo nuestra interculturalidad*, 4. Disponible en: [www.interculturalidad.org](http://www.interculturalidad.org).
- GUTIÉRREZ, R. (1997): «El siglo XIX Americano. Entre el desconcierto y la dependencia cultural». En: GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., y GUTIÉRREZ, R.: *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ, M., y VILLACORTA J. (2002): *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas peruanas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- IZCUE, E. (1926): *El arte peruano en la escuela/ L'Art péruvien à l'école/Peruvian art in the school*, París: Excelsior. Dos volúmenes.  
— (1940): «Propuesta al Gobierno Peruano». 27 de marzo de 1940, Archivo Izcue, caja 2, B.1. En: MAJLUF, N., y WUFFARDEN, L. E.: *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna* (1999), Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima.
- KIPP, A. (1960): «Tilsa Tsuchiya». *Cultura Peruana*, Lima, XIX (139-140). En: VILLACORTA, y J., WUFFARDEN, L. E., *Tilsa*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- LAHUERTA, C. (2003): «Le sang menstruel dans l'art contemporain. Entre sécrétions féminines et fureur utérine: histoire d'un héritage». En: CHÂTEAU, D., y LEMAN, C.: *Représentation et modernité*. París: Publication de la Sorbonne.
- LAUER, M. (1997): *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco: Sur Casa de Estudios del Socialismo.  
— (2007): *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- LUCIE-SMITH, E., y MARIANI, H. (1994): *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Destino.
- MAJLUF, N. (2004): «El Indigenismo». En: *Enciclopedia Temática del Perú*. Arte y Arquitectura, XV. Lima: El Comercio.
- MAJLUF, N., y WUFFARDEN, L. E. (1999): *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima.  
— (2008): *Elena Izcue. Lima-París. Années 30*. París: Flammarion.
- La influencia silenciosa de Elena Izcue* [en línea]: <http://izcue.perucultural.org.pe/> [hoy desactivada].
- MAYER, D. (1927): *Elena Izcue*. Disponible en: *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art* [<http://icaadocs.mfah.org>].

- MÉNDEZ, C. (2000): *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Lima: IEP.
- MOSQUERA, G. (2009): *Contra el arte latinoamericano*. En: [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera\\_oaxaca.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf)
- NEVARES, M. F. (2003): «Pulso generacional: Tendencias y límites supervivientes de la década». *Homenaje a Anna Maccagno. I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PÉQUIGNOT, B., y SINGLY, F. de (2009): *Sociologie des Arts: domaines et approches*. París: Armand Colin.
- PEÑA, J. M. (1928): «El Arte de los Antiguos Peruanos. Época Pre-Incaica. Proto-Nazca y Proto-Chimu». *Mercurio Peruano*, Lima, pp. 121-122. .
- PÉREZ, R. (1926): «El sentido del Arte Americano». *Mercurio Peruano*, 94-96: (284-291), Lima.
- PINASCO, A. (2000): «De mar y madera. Las esculturas y las olas de la artista Rustha Pozzi-Escot/ «Of timber and waves. The sculptures Rustha Pozzi-Escot». *Rumbos*. Disponible en el sitio internet de la artista: <http://www.rusthaluna.com/prensa.htm>
- PORTAL, M. (1927): «El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial». *El Comercio*, Lima, 5 de junio de 1927: 4. Disponible en: *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art* [<http://icaadocs.mfah.org>].
- RUSSELL, N.: «Armée de femmes. Rustha Luna Pozzi-Escot». Comunicado de prensa de la exposición de la serie *Armée de femmes*. Galería Tinbox (Burdeos), del 27 de noviembre de 2009 al 16 de enero de 2010.
- VARGAS, C. (2011): «Una visión del Perú a través del arte decorativo: *El arte peruano en la escuela de Elena Izcue*». *Mercurio Peruano*, 524: (151-173), Piura.
- VILLACORTA, J. (2000): «La luz en el vacío. Deseo y plenitud en la pintura de Tilsa Tsuchiya». En: VILLACORTA, J. y WUFFARDEN, L. E. (eds.): *Tilsa*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- VILLACORTA, J. (comisario) (2002): *Exposición de Esculturas. Homenaje Anna Maccagno*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TRIVELLI, C. (2009): «La directora del Museo de Arte de Lima responde a las críticas de Fernando de Szyszlo». Entrevista aparecida en el diario *El Comercio* (diciembre de 2009). En: [http://escuela-de-marte.blogspot.com/2009\\_12\\_01\\_archive.html](http://escuela-de-marte.blogspot.com/2009_12_01_archive.html)
- TRIVELLI, C., y BELLO, J. (2010): *Maestros de la pintura peruana. Tilsa Tsuchiya*, El Comercio, Lima.
- WATANABE, J. (2000): «Tilsa diaria». En: VILLACORTA, J., y WUFFARDEN, L. E. (eds.), *Tilsa*. Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima.
- WUFFARDEN, L. E. (2000): «Nostalgias de Utopía. Tilsa Tsuchiya y el retorno a la figuración en el Perú de los setenta». En: VILLACORTA, J., y Wuffarden, L. E. (eds.) (2000): *Tilsa*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- «De armas tomar» (2009): En: *Perú 21*, Lima, 24 mars 2009: 19. Disponible en el sitio web de la artista Rustha Luna Pozzi-Escot.
- «Profesión: escultor. Anna Maccagno». Respuestas tomadas de un cuestionario del Servicio Psico-pedagógico de la Dirección de Servicios Universitarios. En: *Le carte* (sitio internet) 2 (1), enero 2008. Disponible en: [www.pucp.edu.pe/facultad/arte/images/documentos/lecarte\\_01.pdf](http://www.pucp.edu.pe/facultad/arte/images/documentos/lecarte_01.pdf)
- «Taller del Museo» (1923). En: *Revista de arqueología* (Museo Víctor Larco Herrera), Lima, I (2). En: MAJLUF, N., y WUFFARDEN L. E., *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna* (1999), Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima.

# Memoria de actividades del Museo de América en 2015

## A. ACCIONES DE DIFUSIÓN SOBRE AMÉRICA

### A.1. ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN CULTURAL SOBRE AMÉRICA

#### A.1.1. Conferencias

- A.1.1.1. Ciclo: Al hilo de la historia: Sobre el cuadro *Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas remitidas por el Virrey del Perú*.
- A.1.1.2. Mujeres artesanas: tejiendo el arte de la autonomía y la resistencia. Una mirada a la cooperativa Jolom Mayaetik.
- A.1.1.3. Puesta en escena en la fotografía contemporánea de América Latina: el caso mexicano.
- A.1.1.4. Huntington y la Hispanic Society of America.

#### A.1.2. Cursos, jornadas y encuentros

- A.1.2.1. Curso: Música y cultura en los Andes. Introducción a los estudios de Arqueomusicología.
- A.1.2.2. Jornadas: La pintura del siglo XVI en el ámbito hispano. Circulación y transmisión de los procedimientos técnicos.
- A.1.2.3. Congreso Anual Europeo «Asociación de Artes del Pacífico».
- A.1.2.4. Encuentro: Realidad aumentada y virtual en el patrimonio cultural en España. ¿Una realidad en los museos?

#### A.1.3. Actuaciones musicales y teatrales

#### A.1.4. Otras actividades

- A.1.4.1. Día Internacional de la Mujer.
- A.1.4.2. Jornadas de puertas abiertas.
- A.1.4.3. Día de la Hispanidad.
- A.1.4.4. Semana de la Ciencia.

#### A.1.5. Actividades realizadas en colaboración con otras instituciones

- A.1.5.1. Estreno del documental *Gente de pelo duro*.
- A.1.5.2. Proyecto de Inclusión Social: Talleres de Pintura.
- A.1.5.3. Presentación del Proyecto: Museo Itinerante de la Memoria de los Montes de María (Colombia).
- A.1.5.4. Curso *Aprende las estrategias de éxito con David Dixon*.
- A.1.5.5. V Liberación Masiva de Libros.
- A.1.5.6. Jornadas de Literatura e Historia de Ecuador.
- A.1.5.7. Foro Internacional de la Rumba Cubana. Timbalaye 2015.
- A.1.5.8. Curso *Preparados, listos... ¡Go Digital!*
- A.1.5.9. I Festival Internacional de Cultura Chilena: la mujer Chilena.
- A.1.5.10. Primer Encuentro de Danza Paraguaya en Europa.



- A.1.6. Ciclos temáticos de actividades
  - A.1.6.1. Noviembre sabe a México.
- 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 temáticas guiadas.
  - A.2.1.2. Rutas temáticas guiadas *Contando historias*.
  - A.2.1.3. Rutas tecnológicas *América + Virtual*.
  - A.2.1.4. Ruta temática para grupos familiares *A vuelo de pájaro*.
  - A.2.1.5. Ruta temática para grupos escolares *Aventura por América*.
- A.2.2. Actividades para niños
  - A.2.2.1. Talleres *Hoy vamos a conocer...*
  - A.2.2.2. XIX Escuela de Verano: *¡Feliz Cumpleaños Museo de América!*
  - A.2.2.3. Taller *¿Quién vive ahí? y Dime quién soy*.
  - A.2.2.4. Escuela de invierno: Navidad, un tiempo para crear
- A.2.3. Actividades para familias
  - A.2.3.1. Taller *¡Hoy es día de mercado!*
  - A.2.3.2. Taller *El lenguaje de las plumas*.
  - A.2.3.3. Taller para adultos *¿Quieres aprender a tejer?*
  - A.2.3.4. Itinerarios *Tras la pista de... los tesoros virreinales*.

## A.3. EXPOSICIONES TEMPORALES

- A.3.1. Exposiciones temporales realizadas en el museo
  - A.3.1.1. Sala de Exposiciones Temporales.
  - A.3.1.2. Sala de Exposición Permanente.
- A.3.2. Préstamo de obras para exposiciones temporales

## A.4. PUBLICACIONES

- A.4.1. Publicaciones periódicas
- A.4.2. Publicaciones
- A.4.3. Edición de folletos informativos

## B. ACCIONES FORMATIVAS PARA ESPAÑA Y OTROS PAÍSES DE LA UE

### B.1. PRÁCTICAS FORMATIVAS

## C. PROYECTOS

## A. ACCIONES DE DIFUSIÓN SOBRE AMÉRICA

### A.1. ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN CULTURAL SOBRE AMÉRICA

#### A.1.1. CONFERENCIAS

##### A.1.1.1. CICLO: AL HILO DE LA HISTORIA: SOBRE EL CUADRO *VISTA DE LA ENTRADA EN LA CIUDAD DE QUITO DE LAS TROPAS REMITIDAS POR EL VIRREY DEL PERÚ*

7 marzo

Su estancia en el taller (I): estudio material.

Conferenciante: Rocío Bruquetas. Museo de América.

14 marzo

Su estancia en el taller (II): tratamientos de restauración.

Conferenciante: Dolores Medina. Museo de América.

11 abril

Su incorporación a las colecciones del Museo de América: historia y documentación.

Conferenciante: Ana Zabía. Museo de América.

18 de abril

A la vista de todos: conservación preventiva y proyecto expositivo.

Conferenciante: Mar Sanz. Museo de América.

##### A.1.1.2. MUJERES ARTESANAS: TEJIENDO EL ARTE DE LA AUTONOMÍA Y LA RESISTENCIA. UNA MIRADA A LA COOPERATIVA JOLOM MAYAETIK

31 de octubre

Con motivo de la clausura de la exposición temporal «Tejiendo identidades. Símbolos y tradición en la indumentaria maya», contamos con la conferencia de Celia Sántiz Ruiz, expresidenta de la cooperativa Jolom Mayaetik de San Cristóbal de las Casas (Chiapas, México).

##### A.1.1.3. PUESTA EN ESCENA EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA DE AMÉRICA LATINA: EL CASO MEXICANO

21 de noviembre

Conferencia impartida por Ernesto Peñaloza, del Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (México).

##### A.1.1.4. HUNTINGTON Y LA HISPANIC SOCIETY OF AMERICA

10 de diciembre

La conferencia, impartida por la investigadora Patricia Fernández Lorenzo, fue introducida por Laura Alcalá-Zamora, Gerente de la Asociación de Amigos de la Hispanic Society of America, que nos dio a conocer tanto el Museo de dicha entidad en Nueva York como la propia Asociación.

## A.1.2. CURSOS, JORNADAS Y ENCUENTROS

### A.1.2.1. MÚSICA Y CULTURA EN LOS ANDES. INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS DE ARQUEOMUSICOLOGÍA

24, 25 y 26 de marzo

Impartido por la doctora Mónica Gudemos.

### A.1.2.2. LA PINTURA DEL SIGLO XVI EN EL ÁMBITO HISPANO. CIRCULACIÓN Y TRANSMISIÓN DE LOS PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS

20, 21 y 22 de mayo

En estas jornadas se presentaron algunos estudios que, desde esta perspectiva, aportaron conocimientos sobre la circulación y transmisión de los procedimientos técnicos de la pintura del siglo XVI en el ámbito hispano.

### A.1.2.3. CONGRESO ANUAL EUROPEO «ASOCIACIÓN DE ARTES DEL PACÍFICO»

2 al 4 de julio

Los días 2 al 4 de julio se celebró el Congreso anual europeo de la Pacific Arts Association en el Museo de América bajo el título *Recent Research in Pacific Arts*. En esta reunión participaron especialistas de todo el mundo para presentar sus últimas investigaciones y debatir sobre distintos temas de las culturas del Pacífico.

### A.1.2.4. REALIDAD AUMENTADA Y VIRTUAL EN EL PATRIMONIO CULTURAL EN ESPAÑA. ¿UNA REALIDAD EN LOS MUSEOS?

15 y 16 de octubre

Este encuentro pretendió ofrecer una representación de los proyectos más interesantes de Realidad Aumentada y Virtual que se han llevado a cabo o se están llevando a cabo en museos españoles, así como contar con el punto de vista de empresas e instituciones sobre el potencial de esta tecnología.

## A.1.3. ACTUACIONES MUSICALES Y TEATRALES

19 de marzo

Actuación musical del grupo Cauê Procopio & Banda con el espectáculo *Somos Muitos*.

10 de mayo

Concierto homenaje al maestro venezolano Simón Díaz.

17 de mayo

Concierto del Coro Iberoamericano de Madrid de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) con motivo del Día Internacional de los Museos.

14 de junio

Concierto *Caminos de viento* de Omar Acosta Trío



12 de julio

Actuación del Trío Jacaranda Guitar Ensemble.

19 de julio

Concierto de la cantautora chilena Liliana Riquelme.

10 de octubre

Actuación *De mi tierra mexicana*, interpretada por el mariachi Charros de Jalisco y Mercedes Granda, con motivo del Día de la Hispanidad.

6 de diciembre

Concierto de Richard Elvis.

#### A.1.4. OTRAS ACTIVIDADES

##### A.1.4.1. DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER

8 de marzo

*Ayer de besos*

Espectáculo de lectura teatralizada con música en directo.

12 de marzo

*Mujeres del mundo en Madrid. Diferentes pero con un mismo sueño*

Tertulia sobre el tema «Visibilizando, empoderando y emancipando a las mujeres» como parte de la celebración internacional del Día de la Mujer, con la presencia de mujeres de los cinco continentes pertenecientes a representaciones diplomáticas, ONG y sociedad civil.

##### A.1.4.2. JORNADAS DE PUERTAS ABIERTAS

Jueves de marzo, abril, mayo y junio

Las jornadas de puertas abiertas permitieron presenciar in situ las labores de restauración realizadas en el cuadro *Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas remitidas por el Virrey del Perú*. El personal del departamento de Conservación y Restauración explicó el proceso en curso y atendió a los visitantes.

##### A.1.4.3. DÍA DE LA HISPANIDAD

12 de octubre

En un día de apertura extraordinaria, se estrenaron además las rutas «Contando historias», visitas temáticas guiadas por especialistas.

##### A.1.4.4. SEMANA DE LA CIENCIA

4, 5, 7 y 14 de noviembre

El Museo de América se sumó un año más a la Semana de la Ciencia de Madrid, que cumplió este año su XV edición.

Este año propusimos participar en tres visitas guiadas con el título «Entre dioses y hombres: chamanes y otros intermediarios espirituales», en las que se mostraron las relaciones que se establecen con el mundo espiritual en época precolombina, colonial y en sociedades indígenas americanas.

Además, propusimos el taller *Se ruega tocar* dirigido a público invidente, donde se mostraron aspectos de culturas americanas prehispánicas y etnográficas a través de reproducciones de piezas realizadas en impresión 3D.

#### A.1.5. ACTIVIDADES REALIZADAS EN COLABORACIÓN CON OTRAS INSTITUCIONES

##### A.1.5.1. ESTRENO DEL DOCUMENTAL *GENTE DE PELO DURO*

31 de enero

En saludo al Mes de la Cultura Afroamericana, que se celebra cada mes de febrero en Estados Unidos desde el año 1926, el Museo de América y TR Movies Producciones presentaron el estreno del documental *Gente de pelo duro*.

Una vez terminada la proyección del documental, tuvo lugar la Mesa redonda «Mujer afro, estética e identidad», donde estuvieron algunas de las protagonistas del documental, así como uno de sus directores.

##### A.1.5.2. PROYECTO DE INCLUSIÓN SOCIAL: TALLERES DE PINTURA

3 de marzo al 26 de mayo

Talleres de pintura programados dentro del proyecto de inclusión social a través del arte E-Motions Project Madrid.

Se trata de un proyecto de investigación y acción que busca demostrar los beneficios que tiene la práctica de la actividad artística en personas con enfermedad mental grave, y promover su acceso a una educación artística e inclusiva, así como a una formación que potencie su integración en la sociedad.

##### A.1.5.3. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO: MUSEO ITINERANTE DE LA MEMORIA DE LOS MONTES DE MARÍA (COLOMBIA)

4 de marzo

El Museo de América y el Movimiento por la Paz (MPDL) presentaron el proyecto Museo Itinerante de la Memoria de los Montes de María (Colombia).

Este museo es una iniciativa de la sociedad civil colombiana, liderada por el Colectivo de Comunicaciones de los Montes de María, que en los últimos años ha sumado importantes apoyos a nivel nacional e internacional, como los de Ibermuseos y el Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia.

##### A.1.5.4. CURSO «APRENDE LAS ESTRATEGIAS DE ÉXITO CON DAVID DIXON»

6 de marzo

Curso organizado por el Museo de América y la Federación Española de Amigos de los Museos.

#### A.1.5.5. V LIBERACIÓN MASIVA DE LIBROS

26 de abril

El 26 de abril el Museo de América celebró la V Liberación Masiva de Libros, con la colaboración de Fábrica Cultural, uniéndose al fenómeno internacional *Bookcrossing*.

La biblioteca del Museo de América invitó a todos los apasionados de la lectura a venir este día y participar, ya fuera para liberar o cazar libros.

#### A.1.5.6. JORNADAS DE LITERATURA E HISTORIA DE ECUADOR

19, 21, 26 y 28 de mayo y 2 de junio

La Embajada de Ecuador y el Museo de América organizaron este ciclo de conferencias orientado a presentar de un modo claro, didáctico y simplificado una visión del desarrollo de los principales hitos de la historia ecuatoriana mirados a través de su narrativa.

Las conferencias fueron dictadas por Abdón Ubidia, uno de los escritores ecuatorianos más representativos y relevantes de la literatura ecuatoriana contemporánea.

#### A.1.5.7. FORO INTERNACIONAL DE LA RUMBA CUBANA. TIMBALAYE 2015

13 de junio

El Museo de América y la Asociación Cultural Aché de Roma, dirigida por los maestros cubanos de danza Ulises Mora e Irma Castillo, presentaron la cuarta edición del Foro Internacional Timbalaye.

El evento se incluyó en el ámbito de la «La Ruta de la Rumba», que se ha comprometido en apoyar la candidatura de la Rumba como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad en la UNESCO.

#### A.1.5.8. CURSO «PREPARADOS, LISTOS... ¡GO DIGITAL!»

23 de octubre

El Museo de América y la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM) presentaron este curso con el objetivo de dar un enfoque diferente sobre el uso de los contenidos digitales y su mejor aprovechamiento en contextos socioculturales.

#### A.1.5.9. I FESTIVAL INTERNACIONAL DE CULTURA CHILENA: LA MUJER CHILENA

24 y 25 de octubre

El Museo de América colaboró en la organización del I Festival Internacional de Cultura Chilena, que se celebró este año por primera vez gracias a la iniciativa de la Asociación Chilena Cal y Canto y la Compañía Embrujo de Madrid. Con el objetivo de favorecer el encuentro con sus raíces a la comunidad chilena residente en nuestro país, se programaron diferentes actividades que tuvieron como hilo conductor a la mujer chilena.

- Proyección de la película documental *El tren popular de la cultura*.
- Presentación de danzas chilenas interpretadas por el grupo folclórico de la Asociación Cultural Chilena Cal y Canto de Madrid con el título A Violeta Parra. Homenaje a una de las folcloristas chilenas más importantes de nuestra historia.



#### A.1.5.10. PRIMER ENCUENTRO DE DANZA PARAGUAYA EN EUROPA

28 de noviembre

El Museo de América, con la colaboración de Nilda Méndez (de la Compañía Internacional de Danzas Jeruti), organizó el Primer Encuentro de Danza Paraguaya en Europa.

El Encuentro tuvo como principales objetivos contribuir a la difusión de la cultura paraguaya a través de la danza e integrar a los distintos elencos folclóricos que se encuentran en Europa.

#### A.1.6. CICLOS TEMÁTICOS DE ACTIVIDADES

##### A.1.6.1. NOVIEMBRE SABE A MÉXICO

El Museo de América, en colaboración con la Asociación Colonia Mexicana en Madrid, ha celebrado este año la décima edición de su tradicional Altar de Muertos, en esta ocasión dedicado a la época de oro del cine mexicano. En torno al altar, que se inauguró el domingo 1 de noviembre, se programó un ciclo completo de actividades sobre México que finalizó el 10 de diciembre.

Acompañan al Altar de Muertos dos EXPOSICIONES:

- Retrospectiva fotográfica: *Diez años de Altar de Muertos*.
- Muestra fotográfica: *Día de Muertos en Oaxaca* de Fernando Franco Sevilla, Museo Nacional de la Muerte, Aguascalientes, México.

#### **Danza y música**

1 y 29 de noviembre

*Ballet Nahui Ollin*

El Ballet Folclórico Nahui Ollin nos acompañó este mes con su coreografía especial 2015 en dos presentaciones.

7 y 8 de noviembre

*Grupo musical Atletia*

Un espectáculo audiovisual con énfasis en la música tradicional mexicana con una fusión de ritmos electrónicos.

#### **Actividades académicas**

17 y 18 de noviembre

*Mesas de encuentro: cultura y migración*

Mesa 1: La puesta en valor de la diversidad cultural.

Mesa 2: La integración socio-cultural.

Mesa 3: La cuestión de la interculturalidad.

Mesa 4: Gastronomía mexicana: Cultura que une al mundo.

19 y 20 de noviembre

*Seminario*

El arte popular y las vanguardias mexicanas: las representaciones de la muerte.

Dr. Víctor González Esparza (Universidad Autónoma de Aguascalientes, México).

28 de noviembre

*Conferencia*

La muerte como representación en el arte en Europa.

Dr. José María Martínez Murillo.

**Taller infantil: manualidades del día de muertos**

14 de noviembre

Taller dirigido a niños de 5 a 12 años con el objetivo de que conocieran y participaran en la festividad del día de muertos elaborando una manualidad decorativa.

**Ciclo de cine: Homenaje a la época de oro del cine mexicano**

Se exhibieron cinco películas del ciclo de cine Emilio Fernández y Gabriel Figueroa.

5 de noviembre: *La Perla*.

12 de noviembre: *Flor silvestre*.

26 de noviembre: *Bugambilia*.

3 de diciembre: *Pueblerina*.

10 de diciembre: *Las abandonadas*.

**Concurso de calaveritas**

Concurso de calaveritas literarias con entrega de premios el 28 de noviembre.

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

A.2.1.1. VISITAS TEMÁTICAS GUIADAS

El Museo de América ofreció diversas rutas temáticas guiadas por sus colecciones, con la intención de dar a conocer al público visitante diferentes aspectos de las culturas americanas.

Las rutas fueron realizadas, con la supervisión del museo, por alumnos de diferentes universidades en el marco del programa de prácticas universitarias.

Ruta 1. *La esclavitud en América*

Ruta a cargo de Cristina Heredia Águeda (estudiante del Grado de Historia de la Universidad Complutense de Madrid).

Ruta 2. *Hernán Cortés: una mirada desde las colecciones del Museo de América*

Ruta a cargo de José María Saiz Fernández (estudiante del doble Grado de Historia y Ciencias Políticas de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid).

Ruta 3. *La construcción de la imagen del indígena americano desde los primeros contactos con Europa*

Ruta a cargo de Ariadna Altés Ral (estudiante de máster en Historia de la Universidad Complutense de Madrid).

Ruta 4. *Ritos y creencias en el imperio de los incas*

Ruta a cargo de Laura Vázquez Gallego (graduada en Historia por la Universidad de Salamanca y estudiante del máster Historia y Antropología de América por la Universidad Complutense de Madrid).

Ruta 5. *Arqueología maya: descubre México y Guatemala*

Ruta a cargo de Alicia Orea Giner (estudiante del doble Grado de Historia y Turismo en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid).

#### A.2.1.2. RUTAS TEMÁTICAS GUIADAS *CONTANDO HISTORIAS*

Con el título *Tesoros ocultos: las OTRAS joyas del Museo de América* y *La vida cotidiana en América a través de las colecciones del Museo de América*, se programaron para los sábados (de octubre a diciembre) cuatro rutas realizadas por dos investigadoras especialistas en las colecciones y colaboradoras habituales del museo, María Jesús Jiménez Díaz (doctora en Antropología de América) y Carmen Rodríguez de Tembleque (licenciada en Historia del Arte y especialista en Arte Virreinal).

#### A.2.1.3. RUTAS TECNOLÓGICAS *AMÉRICA + VIRTUAL*

Visitas dirigidas a público adulto y a jóvenes a partir de 12 años, en las que se pretendió mostrar la utilidad de las aplicaciones virtuales a través de una tablet, insertando el uso de los recursos tecnológicos en el conocimiento general del museo y sus colecciones. La ruta estuvo a cargo de Alba Peña y José María Saiz.

#### A.2.1.4. RUTA TEMÁTICA PARA GRUPOS FAMILIARES *A VUELO DE PÁJARO*

Realizada por educadoras especializadas en las colecciones del museo, la ruta para grupos familiares *A vuelo de pájaro* permitía descubrir la importancia del uso del arte plumario en el continente americano.

Tras acabar la ruta se realizaba con las familias el taller *El lenguaje de las plumas*.

#### A.2.1.5. RUTA TEMÁTICA PARA GRUPOS ESCOLARES *AVENTURA POR AMÉRICA*

De martes a jueves (de octubre a diciembre)

Con los niños de Educación Infantil se realizó un recorrido por las salas del Museo de América donde se descubrieron de manera global aspectos del continente antes y después de la llegada de Cristóbal Colón, descubriendo los mestizajes y los aspectos más curiosos de algunas culturas americanas.

Con los niños de Educación Primaria se realizó en las salas un juego de pistas que permitió a los grupos escolares adentrarse en el concepto de sociedad.

Después de realizar la visita se trabajó con los niños en un taller para desarrollar sus habilidades manuales en función de lo aprendido en las salas.



## A.2.2. ACTIVIDADES PARA NIÑOS

### A.2.2.1. TALLERES *HOY VAMOS A CONOCER...*

De martes a jueves (de enero a mayo)

El Museo de América ofreció a los colegios acercarse a las colecciones del Museo participando en los talleres gratuitos dirigidos a niños de educación infantil y primaria.

- De 4 a 5 años: *Hoy vamos a conocer... las viviendas americanas.*
- De 6 a 8 años: *Hoy vamos a conocer... los adornos americanos.*
- De 9 a 11 años: *Hoy vamos a conocer... los alimentos que vinieron de América.*

### A.2.2.2. XIX ESCUELA DE VERANO: *¡FELIZ CUMPLEAÑOS MUSEO DE AMÉRICA!*

20 de junio a 10 de julio/13 de julio a 24 de julio

El Museo de América convocó la XIX edición de su Escuela de Verano, este año con el título *¡Feliz cumpleaños Museo de América!*.

Con motivo del 50 aniversario de la inauguración del museo en su sede definitiva, invitamos a los niños de 6 a 11 años a adentrarse en la vida interior del museo, a conocer de primera mano el trabajo de los distintos departamentos y a trabajar juntos en la preparación de su propia exposición temporal.

### A.2.2.3. TALLER *¿QUIÉN VIVE AHÍ? Y DIME QUIÉN SOY*

De martes a jueves (de octubre a diciembre)

Después de realizar la visita por las salas *Aventura por América*, se trabajó con los grupos escolares en una actividad manual que reforzaba los conocimientos adquiridos en el museo, aplicando lo aprendido a la vez que desarrollaron sus destrezas manuales.

Especial para nuestros aventureros, el taller de los más pequeños (4 y 5 años), *¿Quién vive ahí?*.

Y para los más mayores, de 6 a 11 años, ponte frente al espejo y *Dime quién soy*.

### A.2.2.4. ESCUELA DE INVIERNO: NAVIDAD, UN TIEMPO PARA CREAR

23, 29 y 30 de diciembre y 5 de enero

Estas Navidades los niños pudieron disfrutar de una entretenida mañana en el Museo de América, conociendo sus magníficas colecciones y participando en un taller que les mostró diferentes aspectos de las culturas americanas relacionados con las ofrendas y los regalos.

## A.2.3. ACTIVIDADES PARA FAMILIAS

### A.2.3.1. TALLER *¡HOY ES DÍA DE MERCADO!*

Sábados y domingos alternos (de enero a mayo)

Dirigida a público familiar, con niños de 3 a 12 años acompañados por un adulto, la actividad combinaba la visita a las colecciones con la reflexión y trabajo manual en el taller.

Conocimos los alimentos y algunas anécdotas curiosas sobre ellos, hablamos de la dieta saludable y después trabajamos sobre ello en el taller a través de diferentes juegos y actividades.

#### A.2.3.2. TALLER *EL LENGUAJE DE LAS PLUMAS*

Sábados y domingos alternos (de octubre a diciembre)

Tras participar en nuestra ruta *A vuelo de pájaro*, los grupos familiares realizaron el taller *El lenguaje de las plumas*. Tras poder observar diversos objetos del arte plumario y conocer las diferentes técnicas de trabajo de plumas así como su origen, uso y significado, el taller consistió en la realización de una cincha elaborada por cada participante.

#### A.2.3.3. TALLER PARA ADULTOS *¿QUIERES APRENDER A TEJER?*

27, 28, 29 y 30 de octubre

Antes de la clausura de la exposición temporal *Tejiendo identidades, símbolos y tradición en la indumentaria maya*, y a lo largo de cuatro días, iniciamos el aprendizaje del telar de cintura, técnica fuertemente arraigada en la tradición cultural de un gran número de sociedades indígenas americanas y uno de los símbolos de identidad de la cultura maya.

#### A.2.3.4. ITINERARIOS *TRAS LA PISTA DE... LOS TESOROS VIRREINALES*

Actividad para familias planteada como un recorrido autogestionado apoyado por material impreso, centrado en dar a conocer algunas de las piezas del período virreinal. Las obras de esta época permitieron conocer a los habitantes de los virreinos, los lugares en los que vivían, sus profesiones, ocupaciones y entretenimientos.

### A.3. EXPOSICIONES TEMPORALES

#### A.3.1. EXPOSICIONES TEMPORALES REALIZADAS EN EL MUSEO

##### A.3.1.1. SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES

*Paracas. Viento del desierto. Imágenes de los antiguos dioses del Perú*

17 de febrero a 12 de abril

Representaciones impresas a gran escala con motivos decorativos tomados de los mantos funerarios de la cultura Paracas y acompañados por piezas cerámicas y textiles de las culturas Paracas y Nazca.

*Tejiendo identidades: símbolos y tradición en la indumentaria maya*

30 de abril a 15 de noviembre

La exposición, que buscaba mostrar una parte de la numerosa colección de trajes mayas del Museo de América, constaba de varias secciones: las características de las principales prendas de la indumentaria femenina y masculina; las materias y técnicas textiles más empleadas; los principales diseños decorativos y una amplia muestra de trajes contemporáneos de distintas localidades mayas de México y Guatemala.

*Pacífico: España y la aventura de la Mar del Sur*

17 de diciembre de 2015 a 13 de marzo de 2016

Exposición itinerante que buscaba difundir el riquísimo patrimonio documental sobre el océano Pacífico a través de documentos y piezas procedentes de colecciones públicas y privadas, recursos didácticos, escenografías y audiovisuales.

#### A.3.1.2. SALA DE EXPOSICIÓN PERMANENTE

Exposición *Sonidos rituales. Entre el poder del hombre y el de los dioses*  
24 de marzo a 18 de octubre

La música prehispánica resuena con fuerza en el Museo de América. De la mano de la doctora Mónica Gudemos, especialista en arqueomusicología, conocimos el uso de algunos objetos relacionados con la musicalidad andina.

Como complemento, también se pudo escuchar el sonido de estos instrumentos andinos en el entorno del museo mediante la descarga de una aplicación específica que nos permitió disfrutar simultáneamente de varios de nuestros sentidos.

#### A.3.2. PRÉSTAMO DE OBRAS PARA EXPOSICIONES TEMPORALES

*Escrituras. Símbolos, palabras, poderes*

Sede: Museu de Cultures del Món. Barcelona.  
Mayo 2015-enero 2016

*The Red That Colored the World*

Sede: Museum of International Folk Art. Santa Fe. Nuevo México.  
Mayo 2015-septiembre 2015  
Sede: Bowers Museum. Santa Ana. California.  
Octubre 2015-febrero 2016

*Yo, el Rey. La monarquía hispánica en el arte*

Sede: MUNAL Museo Nacional de Arte. México D.F.  
Julio 2015-octubre 2015

*Cabezas Cortadas*

Sede: Museo de Arqueología de Cataluña.  
Septiembre 2015-enero 2016

*Bernardo de Gálvez y la presencia española en Estados Unidos*

Sede: Casa de América.  
Diciembre 2015-marzo 2016

*La ilusión del lejano Oeste*

Sede: Museo Thyssen Bornemisza.  
Noviembre 2015-enero 2016

#### 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 XXII, 2014.

##### A.4.2. PUBLICACIONES

*Sonidos rituales. Entre el poder de los dioses y el de los hombres* (catálogo de la exposición). Mónica Gudemos (comisaria y autora de los textos), Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.



#### A.4.3. EDICIÓN DE FOLLETOS INFORMATIVOS

De cada una de las actividades reseñadas anteriormente se editan periódicamente folletos informativos con fines de información y difusión.

### B. ACCIONES FORMATIVAS PARA ESPAÑA Y OTROS PAÍSES DE LA UE

#### B.1. PRÁCTICAS FORMATIVAS

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Complutense de Madrid, con una duración de cinco meses (2/2/2015 a 28/6/2015).

Departamento de América Precolombina: Cristina Heredia Águeda.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Ávila, con una duración de cuatro meses (12/2/2015 a 28/5/2015).

Departamento de Conservación y Restauración: Sara Moreno Vicente.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Complutense de Madrid, con una duración de cinco meses (12/2/2015 a 30/6/2015).

Departamento de América Precolombina: Ronmel Alejandro Seminario Gálvez.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales «Mariano Timón» de Palencia, con una duración de cinco meses (2/3/2015 a 31/7/2015).

Departamento de Conservación y Restauración: Patricia Casado García.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Rey Juan Carlos, con una duración de cuatro meses (2/3/2015 a 30/6/2015).

Departamento de Etnología: Lara Fernández Moreno.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales «Mariano Timón» de Palencia, con una duración de cuatro meses (2/3/2015 a 30/6/2015).

Departamento de Conservación y Restauración: Natalia Cisneros Rodríguez.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de León, con una duración de cinco meses (2/3/2015 a 31/7/2015).

Departamento de Conservación y Restauración: Lucía Tamayo Sánchez.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Rey Juan Carlos, con una duración de tres meses (9/3/2015 a 12/6/2015).

Departamento de Marketing y Difusión: Yulia Ramos Frigerio.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y el École du Louvre, con una duración de tres meses (16/3/2015 a 12/6/2015).  
Departamento de América Precolombina: Vanessa Bernal Rodríguez.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Complutense de Madrid, con una duración de tres meses (16/3/2015 a 29/5/2015).  
Departamento de Biblioteca: Daniela Mishell Pilca Sigcha.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Complutense de Madrid, con una duración de tres meses (23/3/2015 a 30/6/2015).  
Departamento de Documentación y América Colonial: Silvia Santillana Sánchez-Carnerero.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Rey Juan Carlos, con una duración de tres meses (25/3/2015 a 30/6/2015).  
Departamento de América Colonial: José María Sáiz Fernández.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Rey Juan Carlos, con una duración de tres meses (30/3/2015 a 30/6/2015).  
Departamento de Difusión: Alejandro Madrid Lobato.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Complutense de Madrid, con una duración de tres meses (6/4/2015 a 6/7/2015).  
Departamento de América Precolombina: Ariadna Altés Ral.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Complutense de Madrid, con una duración de tres meses (6/4/2015 a 6/7/2015).  
Departamento de Etnología: Vanessa Dorda Meneses.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Autónoma de Madrid, con una duración de tres meses (9/4/2015 a 9/7/2015).  
Departamento de América Colonial: Catherine Soria Mestanza.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, con una duración de tres meses (4/5/2015 a 31/7/2015).  
Departamento de Conservación y Restauración: Sofía Almagro Carrasco.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Autónoma de Madrid, con una duración de tres meses (6/5/2015 a 31/7/2015).  
Departamento de Difusión: Beatriz Camarena Gallego.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Complutense de Madrid, con una duración de dos meses (6/5/2015 a 6/7/2015).  
Departamento de América Precolombina: Laura Vázquez Gallego.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Rey Juan Carlos, con una duración de tres meses (18/5/2015 a 16/8/2015).

Departamento de América Precolombina: Alicia Orea Giner.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad San Pablo CEU, con una duración de un mes (29/6/2015 a 9/8/2015).  
Departamento de Adquisiciones: Elisa Menéndez-Pidal Zabía.

Una práctica correspondiente al Curso Selectivo del proceso de Oposición para el Cuerpo de Ayudantes de Museos, con una duración de dos semanas (13/07/2015 a 24/07/2015).  
Departamento de Conservación y Restauración: Marta Tudela Sánchez.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Autónoma de Madrid, con una duración de cuatro meses (28/9/2015 a 21/1/2016).

Departamento de Difusión: Marta Souto Martín.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Complutense de Madrid, con una duración de cinco meses (1/10/2015 a 28/2/2016).

Departamento de América Precolombina: M.<sup>a</sup> del Mar Belver García.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Complutense de Madrid, con una duración de cinco meses (1/10/2015 a 28/2/2016).

Departamento de América Precolombina: Elena Garrandés Megía.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Complutense de Madrid, con una duración de cuatro meses (26/10/2015 a 16/2/2016).

Departamento de Restauración: Elena Calderón Aláez.

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Universidad Complutense de Madrid, con una duración de cuatro meses (26/10/2015 a 16/2/2016).

Departamento de Restauración: Christel María Moller.

## C. PROYECTOS

### **Proyecto RACMA. Realidad Aumentada de las Culturas en el Museo de América**

Proyecto realizado con la colaboración de dos estudiantes de Ia Facultad de Informática de la UCM (Marta Caro y David Hernando) y su profesor (Guillermo Jiménez) que consiste en mostrar información sobre objetos de diferentes áreas culturales y culturas a través de personajes virtuales que se muestran en Realidad Aumentada sobre la gran maqueta de América expuesta en el Museo. También se puede disfrutar y aprender en cualquier parte, utilizando la aplicación sobre un mapa mudo del continente.

### **Proyecto Escaneado y Reproducción en 3D de varios objetos del Museo**

Las obras han sido fotografiadas y modeladas en 3D, mediante el proceso conocido como fotogrametría, por la empresa LandGraphix, para luego ser impresas en arena de cuarzo y



a pleno color en impresoras 3D gracias a la generosa aportación de la empresa Telecor (Grupo El Corte Inglés). Con estas reproducciones de objetos se han realizado talleres para discapacitados visuales.

### **Proyecto Ruta Sonora. Una aplicación para escuchar sonidos e instrumentos musicales americanos**

Con esta aplicación gratuita se propone ir siguiendo los diferentes sonidos que se van encontrado en los jardines que rodean el edificio del Museo de América y que complementan las colecciones que en él se exponen.

### **Continuación del Proyecto Tlingit Virtual**

El objetivo de este proyecto es la recreación virtual de las culturas de la Costa Noroeste de Norteamérica, especialmente Tlingit y Nutka, a través de los objetos conservados en el Museo de América, que proceden de la expedición científica de Malaspina de finales del siglo XVIII. A partir de la Subvención del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a la Asociación de Amigos del Museo de América, con la colaboración del Proyecto I+D+i. Conocimiento aumentado y accesibilidad, del Ministerio de Economía y Competitividad.

### **Continuación del Proyecto MigrAR.es Cultura**

Migrar es cultura es un proyecto permanente del Museo de América. A través de una página web dinámica y participativa se trabaja con 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.

# 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: J. JONES (ed.), *The Art of Precolombian Gold. The Jan Mitchell 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 entregarán reunidas al final del manuscrito, numeradas con formato de número en el mismo orden en que aparecen en el texto.
- 2.7. *Ilustraciones*. Para ser reproducidas en fotomecánica deberán presentar una buena calidad de reproducción y presentarse en soporte informático. Toda la documentación gráfica (fotografías, cuadros, tablas estadísticas, mapas...) se debe numerar correlativamente para su identificación, y se habrá de aludir a ella explícitamente en el texto (ejemplo, figura 1). Asimismo, deberá ir acompañada de su correspondiente leyenda, fuente y/o fotógrafo al final del trabajo.
- 2.8. *Entrega de originales*. Para facilitar la publicación se entregarán dos ejemplares mecanografiados junto con un CD-rom con la versión digital del artículo –preferentemente en procesador de textos Microsoft Word– en el que se incluirán también los cuadros y el material gráfico.
- 2.9. *Fecha de recepción*. Aunque se aceptarán originales a lo largo de todo el año, el número del año en curso se cierra en mayo, por lo que para su publicación en el mismo es conveniente entregarlos antes de abril.
- 2.10. *Derechos de autor*. Una vez que el artículo es aceptado por la Revista, los autores ceden los derechos para publicar y distribuir el texto, tanto en formato impreso como electrónico, así como para archivarlo y hacerlo accesible en línea según modelo de cesión de derechos de autor facilitado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Los textos publicados son propiedad intelectual de sus autores y de la Revista, y pueden ser utilizados por ambos, citando siempre la publicación original. Los textos podrán utilizarse libremente para uso educativo, siempre que se cite el autor y la publicación. Los lectores podrán distribuir el artículo en formato electrónico con fines no comerciales, citando la fuente original. No se permite la reproducción o copia del archivo y su posterior publicación en otro sitio web, a menos que se disponga de la autorización expresa de sus autores y de la Revista.
- 2.11. *Aceptación de originales*. El Consejo de Redacción revisará los originales presentados, aprobará o no su publicación y podrá sugerir al autor (o autores) las modificaciones que crea oportunas tanto formales como de contenido. Asimismo, cuando lo estime conveniente, podrá recurrir al arbitraje de personas de reconocido prestigio ajenas al Consejo de Redacción.



