

ANNALES 1

MUSEO DE AMÉRICA

1993

MUSEO DE  AMERICA

MINISTERIO DE CULTURA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS

ANNALES 1

MUSEO DE AMÉRICA

1993

PRESENTACION	7
EL MUSEO DE AMERICA Paz Cabello.	11
LOS INSTRUMENTOS DEL CONOCIMIENTO: AMERICA ENTRE EL MITO Y LA REALIDAD M ^a Concepción García Sáiz.....	23
EL CONTINENTE AMERICANO Y SU DESARROLLO CULTURAL: REFLEXIONES EN TORNO A UNA PROPUESTA MUSEOGRAFICA Salvador Rovira Lloréns.	37
EL HOMBRE Y LA SOCIEDAD AMERICANA: LA DIFICIL SOLUCION. Araceli Sánchez Garrido.....	51
EL AREA DEDICADA A LA RELIGION EN EL NUEVO MONTAJE DEL MUSEO DE AMERICA. Félix Jiménez Villalba.	63
EL MOSAICO DE PLUMAS: LA INMACULADA CONCEPCION. ICONOGRAFIA, TECNICA Y RESTAURACION. Dolores Medina.	77
FOTOGRAFIA Y DISCURSO ANTROPOLOGICO: INUIT EN MADRID, 1900. Ana Verde Casanova.	85
LAS MASCARAS VIVIEN DE NUEVO: DOS MUSEOS NATIVOS DE LA COLUMBIA BRITANICA, CANADA Emma Sánchez Montañes - Leoncio Carretero Collado.	99
COLECCION N. SANCHEZ ALBORNOZ. José Luis Morón Ayala.	113
EL CODICE TUDELA: ANALISIS HISTORICO Y FORMAL DE SU PRIMERA SECCION. Juan José Batalla Rosado.	121
LA IGLESIA DE SUSUDEL. Jesús Paniagua Pérez.	143
LOS PERIODOS DE LA ARQUITECTURA VIRREINAL PERUANA Antonio San Cristóbal.	159
ACTIVIDADES DEL MUSEO DE AMERICA.	183

Coordinador

Salvador Rovira Lloréns

Consejo de Redacción

Paz Cabello
Concepción García Sáiz
Félix Jiménez Villalba
José L. Jordana Laguna
Araceli Sánchez Garrido

Correspondencia

Anales Museo de América
Avda. Reyes Católicos, 6
28040 Madrid

Edita y distribuye

Ministerio de Cultura

Diseño

Macua & García-Ramos

Maquetación

Paloma María Muñoz Muñoz
Santiago Santiago Molina

Gestión Editorial

Carlos Luis Nieto Galindo

Realiza

Saljen, S. A.

I.S.B.N: 84-7483-985-8

D. L.: M-37596-1993

N.I.P.O: 307-93-008-7

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

PRESENTACION

Es costumbre definir la línea editorial de una revista cuando ésta sale por primera vez como es el caso. Pero, el temor de olvidar o no haber previsto, algún punto cuya inclusión pudiera ser de interés en el futuro, me obliga a comenzar declarando que ésta es, ante todo, una revista abierta. Abierta al cambio y a la innovación inteligentes; abierta a las obligaciones y necesidades del Museo de América y del americanismo. Flexible y abierta ante el imprevisto y la mejora.

Anales es el órgano de expresión del Museo de América que, debido a su periodicidad, mejor reflejará su línea de actuación. Constará de dos partes. Una, de mayor extensión, con artículos relacionados con los fines y campos de trabajo del Museo, cuyo contenido abajo describimos. Y otra que divulgará las actividades del Museo: adquisiciones, exposiciones, seminarios, congresos y otras acciones culturales y profesionales del centro.

En su primera parte publicará estudios sobre sus propios fondos, precolombinos, coloniales y etnográficos, y sobre colecciones ajenas que tengan una problemática similar. Editará trabajos teóricos sobre museología y museografía americanistas, prestando una especial atención a la problemática expositiva y de difusión de materiales americanos fuera de América o de sus países de origen. Imprimirá artículos relacionados con la conservación y restauración de bienes americanos, así como los análisis de estos materiales que ayuden a su mejor conocimiento. Ofrecerá también sus páginas a los estudios que versen sobre cualquier aspecto de las culturas americanas relacionadas con los fondos del Museo que complementen una mejor comprensión de los mismos. Y prestará, además, atención a todo lo relacionado con los estudios americanistas.

Además *Anales* quiere reflejar de alguna manera la particularidad del Museo de América, que es el único que existe en España y quizás en Europa, dedicado de manera monográfica a temas americanos. Es heredero y depositario de la tradición coleccionista y científica que realizó el Estado español desde la segunda mitad del S. XVIII (las más antiguas colecciones prácticamente no se han conservado) hasta mediados del presente siglo XX; momento en que otros museos e instituciones comenzaron a acoger materiales americanos, por lo general en un número reducido. Por lo tanto, a la unicidad y temática monográfica del Museo, se añade la importancia y número de sus colecciones. Estas características le confieren un papel que el Museo quiere cumplir. Pretende ser el punto desde el cual se difundan, a España en primer lugar y al resto de Europa en segundo, las culturas americanas. Ya que el Museo de América es, pues, una institución ubicada en Europa, su revista tra-

tará de convertirse en referencia para los americanistas europeos que trabajen con materiales de aquel continente. Pero su objetivo a más largo plazo es ser, además, un vínculo entre las instituciones museísticas americanas y las europeas.

El primer número de *Anales del Museo de América* coincide con el inicio de una nueva etapa del Centro: después de una larga década de obras de reforma en todo el edificio, el Museo abrirá en los próximos meses sus salas de exposición permanente, hoy en plena obra de instalación museográfica. Hace cerca de un año fue la reapertura de la biblioteca y luego se estrenaron el salón de actos y las salas de seminarios, adquiriéndose nuevos equipamientos para el laboratorio y talleres de restauración. Aunque nunca se ha dejado de trabajar con las colecciones, estudiándolas y conservándolas, publicando y creando exposiciones o participando activamente en ellas, la inauguración de su exposición permanente permite que el Museo pueda ya cumplir con todas sus funciones y tener la proyección pública que sólo se consigue a través de la exhibición de sus fondos.

La nueva etapa del Museo con la que coincide *Anales* también se debe a su reorganización interna: El decreto fundacional de 1941 había quedado obsoleto, por lo que se ha dictado el Real Decreto 682/1993 de 7 de mayo, de Reorganización del Museo de América que ha venido a modernizar sus fines y su organización interna de una manera acorde con la legislación vigente (sobre todo con el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal) y con los actuales criterios de operatividad y eficacia en el trabajo museístico. Modernización que también han compartido los Museos Arqueológico Nacional y de Antropología con sendos decretos similares. El Museo está hoy formado por siete Departamentos y una Dirección. Además del de Gerencia y Administración, hay tres Departamentos de Investigación que se corresponden con las colecciones del Museo: América precolombina, América colonial y Etnología americana. Y otros tres Departamentos encargados de Difusión, Documentación y Conservación. La actual estructura orgánica se refleja en el Consejo de Redacción de *Anales*, compuesto por la Dirección y los jefes de los Departamentos, (excepto Administración). También se refleja en la composición temática de la propia revista que trata temas americanos relacionados con lo precolombino, lo colonial, la etnología, la conservación y museología; además de recoger las noticias de las actividades relacionadas con el Museo.

Sólo queda presentar este primer número de los *Anales del Museo de América*. Siguiendo la estructura de la revista (artículos y noticias) antes descrita, la parte dedicada a artículos se divide en dos secciones. La primera es una presentación teórica del nuevo montaje de la exposición permanente, precedida de una introducción histórica del Museo. Como cada área expositiva ha sido concebida por un conservador (tras un acuerdo sobre el guión general del montaje) que actúa de comisario, cada uno de ellos firma el artículo correspondiente a su área. Una segunda sección de esta primera parte de artículos se dedica a trabajos americanistas diversos relacionados con los distintos departamentos o con las colecciones del Museo. La segunda parte de los *Anales* es el noticiero de las últimas actividades del Centro, de cuya redacción y contenido se encargan los Departamentos de Difusión y Documentación.

Y, por último, aprovechando que *Anales* comienza su vida en las puertas de una nueva etapa del Museo, es obligado agradecer las actividades de todos los directivos, profesionales y trabajadores que nos precedieron; y los trabajos de todos los que prestan sus servicios hoy. Todos ellos permiten iniciar esta revista y abrir este Museo de América renovado.

Paz Cabello
Directora

EL MUSEO DE AMERICA

Paz Cabello

Tras dos fundaciones, en 1937 y 1939, frustadas por la guerra civil, se creó el Museo de América en 1941. Pero, aunque la historia del Museo es breve, la de sus colecciones es, sin embargo, larga, ya que se remonta al S. XVIII. Sin embargo el coleccionismo americano en España es todavía mucho más antiguo. Veámoslo todo cronológicamente

Antecedentes

Hay constancia que, en diferentes ocasiones, se enviaron a la Corona distintas colecciones de objetos manufacturados y de la naturaleza, provenientes de América. Hay también constancia que, en 1572, el virrey de Perú, Francisco de Toledo, propuso a Felipe II que crease en Palacio un museo con manufacturas indígenas. Tenemos referencias de 1667 que atestiguan la existencia de tan numerosas colecciones de productos de las Indias que su contemplación pormenorizada demoraba todo un día. Pero, los sucesivos incendios en los dos palacios reales de Madrid durante los siglos XVII y XVIII, debieron destruir todas las colecciones no pictóricas, que eran las que se consideraban más valiosas. El de 1734 arrasó tan completamente los Reales Alcázares madrileños que hubo que reconstruirlo, edificando el actual Palacio de Oriente. Debieron salvarse algunas pocas piezas que obraban en otros lugares, como sucede con las mitras de plumas y algunos códices que se conservan en El Escorial y con otros códices mexicanos que se guardaban en la Real Biblioteca o Librería Pública de Madrid fundada en 1716 por Felipe V y que hoy es la Biblioteca Nacional.

En 1752, Antonio de Ulloa, marino ilustrado que viajó por América interesándose notablemente en los indígenas y en sus antigüedades, creó un Real Gabinete, de Historia Natural (Cabello, 1989: 28). Aunque no se sabe qué objetos había en este museo, hay razones para suponer la presencia de materiales americanos; por motivos políticos Ulloa dimitió en 1755, por lo que el Gabinete cayó en el olvido.

En 1771, Carlos III fundó otro Real Gabinete de Historia Natural a partir de las colecciones de antigüedades -clásicas, ibéricas, egipcias..., de curiosidades, de minerales y de zoología que Pedro Franco Dávila había reunido en París. Por el inventario del gabinete parisino de éste (Catalogue, 1762), se sabe que en él había objetos indígenas americanos. Las colecciones de este segundo Gabinete, creado en 1771, en el que se incluyeron las piezas del anterior Gabinete fundado por Ulloa, han llegado hasta nuestros días.

Antiguas colecciones y Real Gabinete

El Real Gabinete de Historia Natural, que tenía materiales de todo tipo, se amplió con diversas colecciones reales de objetos arqueológicos y etnográficos americanos que expedicionarios y funcionarios habían ido remitiendo como respuesta a las reales órdenes de acopio. En estas órdenes, redactadas unas por Antonio de Ulloa y por Pedro Franco Dávila otras, se especificaba minuciosamente como debían recogerse cada tipo de objeto, incluidos los arqueológicos; por lo que, durante el último tercio del siglo XVIII el Gabinete amplió muy notablemente sus fondos.

Entre las colecciones que la Corona tenía, antes de la fundación del segundo Real Gabinete dirigido por Pedro Franco Dávila, destacan dos remesas de unos vasos arqueológicos norperuanos producto de las primeras excavaciones hechas en América. La primera fue realizada de manera anónima en una sepultura cercana a Cajamarca en 1764, obteniéndose unos trescientos vasos de cerámica y otros objetos. Habiéndose perdido la noticia del hecho, la colección se confundió con la siguiente, ciento noventa y cinco vasijas de la cultura chimú; colección que había reunido el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón probablemente entre 1782 y 1785. Éste había mandado dibujar los objetos rescatados, así como planos de ruinas, en unas ingenuas acuarelas que iban a servir para ilustrar una historia natural de su diócesis y que hoy se encuentran en la Biblioteca de Palacio. El obispo prometió remitir los restantes objetos hallados una vez los acabasen de dibujar pero la muerte le impidió cumplir con su promesa, ya que no consta otra remesa posterior (Cabello, 1991 y 1992 a).

Otra colección de notable interés, aunque breve, es la reunida a raíz de las excavaciones realizadas en las ruinas mayas de Palenque, las primeras científicas y bien documentadas con informes y dibujos ejecutadas en América en 1785 y 1787. Hubo tres prospecciones dirigidas a distancia por el gobernador de Guatemala, José Estachería, y por el historiador y fundador del Archivo de Indias, Juan Bautista Muñoz, que vivía en Madrid. En la primera prospección, realizada por José Antonio Calderón, alcalde de Palenque, no se obtuvieron piezas, aunque sí un informe con dibujos. Si se obtuvieron de la segunda y la tercera excavaciones, realizadas por el arquitecto Antonio Bernasconi y el capitán Antonio del Río respectivamente, de las cuáles existen unas detalladas memorias y dibujos que, fundamentalmente, se conservan en el Archivo de Indias, en el archivo del Museo de Ciencias Naturales y en la Biblioteca de Palacio. En esta colección destaca un bello relieve llamado "Estela de Madrid", que es una de las dos patas del trono de Palenque (Cabello, 1992 b).

La expedición botánica al virreinato del Perú, hecha entre el 1777 y 1788 por Hipólito Ruiz, José Pavón y, Joseph Dombey durante los primeros cinco años, recogió una colección arqueológica; y una interesante colección etnográfica, quizá la primera de la zona que pueda hoy reconstruirse y la única tan antigua de esta índole que se conserva. Las láminas y los herbarios se guardan hoy en el Jardín Botánico. Varios viajeros que llegaron a la entonces inexplorada Costa Noroeste americana, y también a la casi desconocida California, recogieron las primeras colecciones de estos lugares; colecciones que tienen un gran interés histórico, etnográfico y estético. Alguna de ellas -la recogida por Juan Pérez en 1774- es la más antigua que se conoce. Fueron los navegantes Juan Pé-

rez, Ignacio Arteaga y Juan de la Bodega y Quadra en 1779, y Esteban Martínez en 1789; fueron también el botánico José Mariano Mociño que en 1779 acompañó a Bodega; y la expedición científica comandada por Alejandro Malaspina realizada entre 1789 y 1794 (1).

El obispo de México -1766 a 1772- y luego arzobispo de Toledo, Francisco Antonio de Lorenzana, reunió una breve pero excelente colección de objetos de los indios de Norteamérica, aparentemente de las praderas, y una de las más antiguas existentes. A la que debe unirse la que había reunido en su gabinete, entre 1740 y 1762, Pedro Franco Dávila, que constaba, entre otras piezas arqueológicas y etnográficas americanas, una serie de objetos indígenas canadienses entonces en pleno descubrimiento y colonización. En los viajes exploratorios al estrecho de Magallanes, Antonio de Córdoba y Dionisio Alcalá Galiano en 1785-86; y los mismos, Ciriaco Cevallos y Cosme Damián Churrua en 1788-89, recogieron piezas e hicieron anotaciones etnográficas. En la expedición que, sobre zoología y mineralogía, hicieron en 1794 los hermanos Heuland al Perú enviados por el Gabinete, se obtuvieron objetos arqueológicos. Expediciones como la de Malaspina y otras, recogieron colecciones de diversos lugares de América y Oceanía, debiendo mencionar por la rareza de los objetos y de la situación en que fueron acopiados, los mantos, capas y cascos de plumas de Hawaii aparentemente tomados por Esteban Martínez al capitán James Colnet en la isla de Vancouver durante el conflicto de Nutka en 1789. La misma expedición Malaspina y, sobre todo, el naturalista Juan de Cuéllar remitieron importantes colecciones de Filipinas. Todas ellas se conservan hoy en el Museo de América.

El Gabinete de Historia Natural sólo coleccionó objetos indígenas pre y postcolombinos y no objetos de arte colonial, ya que eran objetos conocidos y de uso en la época, al igual que sus similares españoles de los que muchas veces apenas se diferenciaban por lo que no eran coleccionables en un museo. El Gabinete de Historia Natural sólo coleccionó algunas pocas piezas consideradas más como curiosidades que como arte, que ilustraban lo que la América de entonces tenía de diferente con la metrópoli. Se redujeron éstas a seis pequeños cuadros de devoción hechos con plumas; una serie de diecinueve cuadros mexicanos de aquella época, llamados de mestizaje, en los que se muestra las diferentes mezclas de razas humanas; otra bella serie de cinco cuadros de la escuela quiteña del mismo siglo XVIII, de Vicente Albán, en la que se muestran distintos tipos humanos, indios y criollos con sus exóticas vestiduras, con las frutas y animales americanos; cuatro grandes bateas de madera lacada, trabajo típico mexicano, y algún objeto suntuario curioso, como un azucarero de pié y asas de plata y cuerpo hecho con un coco o un fino pañuelo con encajes y dorados, bordado con lana de vicuña, desconocida en España.

Traspaso al Museo Arqueológico y exposiciones americanistas en el siglo XIX.

La invasión napoleónica, las sucesivas independencias de las colonias americanas y la conflictiva situación política española, hicieron que, durante toda la primera mitad del siglo XIX, las colecciones americanas no aumentasen y que, museísticamente, se paralizase el Gabinete de

1. En Cabello, 1989, recojo de manera pormenorizada la historia de las colecciones americanas del siglo XVIII, que en una buena parte se debieron a las expediciones mencionadas en este y el siguiente párrafos. También se pueden encontrar en este libro la mayoría de los datos referentes a la historia y acopio de las colecciones americanas durante los siglos XIX y XX, incluida la creación del Museo de América.

Historia Natural, que se dedicó actividades de docencia e investigación sobre zoología y otras ciencias naturales, pasando entonces a denominarse Museo de Ciencias Naturales, nombre que todavía hoy conserva (Barreiro, 1944),

En 1867 se fundó en Museo Arqueológico Nacional al que pasaron todas las colecciones históricas del Museo de Ciencias -es decir, las antigüedades y curiosidades, y no la fauna o minerales-; las de la Biblioteca Nacional -la antigua real Librería de Felipe V, que tenía algunos objetos americanos (Castellanos, 1847); y las de la Academia de la Historia. Las colecciones americanas estuvieron, y todavía hoy se guardan en el Museo de América, junto a las de Oceanía y Filipinas, que también habían sido recogidas por naturalistas y en el transcurso de expediciones científicas del XVIII y otras posteriores. Estos materiales y los objetos de otros continentes conformaron la Sección de Etnografía (Noticia, 1876; Sala, 1872 b).

Empezó entonces una época muy activa: Se centralizaron colecciones desperdigadas en diversas instituciones, como los objetos de los indios de Norteamérica y otros coloniales de carácter curioso pertenecientes a la colección del infante de Borbón y al cardenal Lorenzana, que permanecían todavía en Toledo (Sala, 1872 a); o, años más tarde, una buena parte de las colecciones del Museo-Biblioteca de Ultramar, que se había creado en 1887 a raíz de una gran exposición sobre Filipinas y otras antiguas colonias, cerrándose muy poco después (Reglamento, 1888; García, 1897; Rodríguez, 1916). Se hicieron las primeras publicaciones científicas sobre las colecciones americanas, siendo de destacar los artículos recogidos en la revista Museo Español de Antigüedades y los datos que aportan las guías del Museo Arqueológico. Se efectuaron las primeras compras entre las que destacan las dos partes del códice maya Tro-cortesiano. Se estimularon numerosas donaciones de particulares y de instituciones, tanto extranjeras como sucedió con algunos gobiernos americanos en 1892, como españolas. Tal fue el caso del Museo de Ciencias que había patrocinado la expedición Científica al Pacífico realizada entre 1862-1866 (Barreiro, 1926) y que aportó la mayor parte de los objetos históricos recogidos en la expedición. Marcos Jiménez de la Espada, el americanista más importante del momento, que había participado en la expedición y tenía una colección privada, también la donó. De manera que, de esta expedición ingresaron objetos etnográficos procedentes de las diversas zonas que habían visitado, sobre todo del área amazónica y de Oceanía, así como materiales arqueológicos, fundamentalmente peruanos (2).

2. Una parte de los datos que aporto los he sacado, además de la bibliografía que reseño y de la que cito en la nota anterior, de los archivos del Museo de Ciencias Naturales y del Museo Arqueológico Nacional.

Durante la segunda mitad el siglo XIX, época en la que se inician las grandes exposiciones universales, se expusieron varias veces las colecciones americanas. Una primera en las instalaciones provisionales del Museo Arqueológico, con todos los materiales de la Sección de Etnografía mezclados sin tener en cuenta las culturas y cronologías -hay que recordar que entonces no había conocimientos científicos que lo permitirán-, deduciéndose de los textos (Rada 1883; Sala 1872 a y b) que debió haber una ordenación similar a la que figuraba en el catálogo hecho 1860 por Florencio Janer (Janer, 1860), en el que los materiales, americanos y oceánicos, se dividían según su función. La segunda exhibición fue la Exposición Americanista que se realizó con motivo del IV Con-

greso Internacional de Americanistas en 1881. Es interesante observar la pugna que hubo entre la necesidad de ordenar los materiales siguiendo períodos históricos y áreas geográfico-culturales, y el esfuerzo por acopiar una ingente cantidad de materiales relacionados con América. El escaso tiempo de que dispuso la comisión organizadora, las numerosas colecciones públicas y privadas que sacaron a la luz, la disparidad de estas colecciones, el escaso conocimiento que entonces se tenía sobre la historia antigua de América y la casi imposibilidad de asignar los objetos a culturas o a pueblos debido a la carencia de información gráfica que permitiese las comparaciones con otras piezas ya clasificadas en otros museos, hicieron que la exposición fuera un cúmulo poco organizado de materiales. Esto llevó a que la comisión organizadora no se atreviera a publicar un catálogo, lo que hubiera implicado la existencia de un orden clasificatorio, sino tan sólo una gruesa lista de los objetos expuestos (Lista, 1881; Bamps, 1883).

La tercera muestra en la que figuraron los materiales americanos, la exposición Histórico-Americana, se realizó en 1892 en los actuales locales, entonces todavía no inaugurados, del Museo Arqueológico. Fue la exhibición conmemorativa del Cuarto Centenario (Catálogo General, 1892). En las secciones por países, algunos americanos expusieron colecciones arqueológicas, unas privadas y otras públicas recién descubiertas que acabaron donando. Tal fue el caso de la colección lítica regalada por el gobierno de Estados Unidos; la de arqueología, en general norperuana, compuesta por objetos muy diversos ofrecida por Perú. Destaca la colección de ciento veinte piezas de oro que constituyen el Tesoro de los Quimbayas -el conjunto arqueológico más completo y de mayor belleza que haya todavía salido a luz-, donado por el gobierno colombiano (Catálogo, 1893). Se expuso junto a una variada colección de cerámicas arqueológicas cuidadosamente recogida -supuso el primer intento clasificatorio de las culturas indígenas locales, parcialmente vigente- que luego figuró en la exposición de Chicago, en donde luego quedaron como regalo.

Es de suponer que la experiencia de la anterior Exposición Americanista -en la comisión organizadora se repiten muchos nombres y habían pasado sólo once años- influyó en la forma en que España expuso los materiales americanos. Se evitaron los precolombinos, centrándose en lo que llamaron época postcolombina, que incluía objetos coloniales y de etnografía divididos según los países de origen y no por los coleccionistas como sucedió con la anterior, aunque se indicaba el propietario. El número de objetos presentado por España fue mucho menor que en la anterior ocasión, pero aparecieron clasificados, observándose un primer estudio científico de los materiales (Catálogo, 1892). Es de destacar como se mezclaron los objetos etnográficos -los recogidos en el siglo XVIII que ya mencionamos con los coloniales, sin una diferenciación clara en ciertos momentos, ya que lo que presidía la ordenación eran criterios cronológicos. De alguna manera, los materiales coloniales expuestos eran aquellos que tenían unas características locales que los diferenciaban de sus contemporáneos españoles y americanos -como algunas cerámicas y algunas virgenes locales y los que siguiendo la mentalidad, y la colección, del Gabinete del XVIII, mostraban cómo eran los indios americanos y los distintos tipos de mestizos; es decir, los cuadros de mestizaje mexicanos y quiteños que ya vimos, y que se usaban debido a su interés etnográfico. Aunque también figuraron otras colecciones entonces recién ingresadas en el Museo, como la de cerca de mil piezas de cerámica mexicana del

siglo XVII donadas por la condesa de Oñate y la serie de ciento ventiséis bellas figuras de cera mexicanas del siglo XIX que mostraban los tipos populares de la época y algunas reconstrucciones históricas. Observamos aquí el momento en que las colecciones virreinales empezaron a formarse y a tomar una cierta identidad. En parte por el mencionado aumento de piezas y por ser ésta la primera vez en que, al aplicar la cronología como criterio organizativo de los materiales se separaron las colecciones arqueológicas o precolombinas, que no se expusieron, de las etnográficas - indígenas posteriores al XVI-. Materiales estos últimos que siempre habían sido objeto de coleccionismo y que siempre se habían reunido, expuesto y estudiado junto con los precolombinos como una unidad y como el único exponente de la realidad americana, ya que el elemento indígena era lo que la sociedad americana tenía de diferente a la europea.

En la exposición permanente del Museo Arqueológico Nacional, inaugurada en 1895 en el nuevo y actual edificio, los materiales americanos se estructuraron siguiendo un orden cronológico elemental: colecciones precolombinas y postcolombinas. Las primeras, tras una sala con reproducciones de esculturas mexicanas precolombinas, se ordenaron por países: Puerto Rico, México, Guatemala, Costa Rica, Colombia, Ecuador y Perú, introduciendo entre las piezas de este último una especie de cuña con objetos sueltos de diversos países. Debido a que la arqueología no había permitido todavía diferenciar las diversas culturas arqueológicas ni hacer cronologías, los materiales precolombinos no estaban subdivididos por culturas, sino por tipos o por funciones, habiendo dos apartados con las dos colecciones importantes de objetos peruanos arqueológicos: la formada por el obispo Martínez Compañón, a la que le habían asignado gran parte de los objetos recogidos en el siglo XVIII, y la donada por Rafael Larco Herrera. Los materiales postcolombinos estaban constituidos fundamentalmente por objetos de los indígenas de Norteamérica del siglo XVIII, de Sudamérica y por artesanías de diferentes lugares; las ya mencionadas bateas mexicanas, consideradas hoy como arte colonial, se exponían con las artesanías. Las colecciones coloniales, breves, aparecían apenas estructuradas ya que, como sucedía y todavía sucede en Europa, los materiales americanos a coleccionar eran los indígenas. En una sala anterior a las antigüedades americanas estaba la colección Oñate de cerámica mexicana; adornando las paredes de la sala del tesoro, junto a una serie de tapices, figuraban varias series de cuadros enconchados con escenas de la conquista de México y de la vida de la Virgen, y un retrato de Pizarro, mientras que la escasa platería colonial figuraba entre su contemporánea europea. En esta sala del tesoro, contigua a las americanas, se exponían, junto a los demás objetos preciosos del Museo, los tesoros arqueológicos americanos entre los que figuraba el códice maya Trocortésiano (Guía, 1912; Alvarez, 1925).

Siglo XX y Museo de América

Debido a la pérdida de las últimas colonias, Cuba, Puerto Rico y Filipinas en 1898, la sociedad española experimentó un dolido desinterés hacia América y el extremo Oriente que se reflejó en un amortecimiento general del interés americanista y de esta actividad en el Museo Arqueológico. Lo que no impidió que se adquiriesen objetos y se donasen algunas colecciones como la mencionada de Larco Herrera; de manera que,

tras el ingreso, años después, de una notable colección de cerámica peruana de la cultura nazca y otra inca cuya historia veremos, los materiales arqueológicos centroandinos se convirtieron en los más numerosos y mejor representados del museo (3).

Pero la generación siguiente cambió, retomando el interés perdido: En 1935, y auspiciada por la Academia de la Historia, cuyo presidente Rafael Altamira pretendía crear una cátedra de estudios americanistas, se inauguró en el edificio del Museo Arqueológico una exposición de Arte Inca con la numerosa y excelente colección de objetos incas que había reunido Juan Larrea en su reciente estancia en Cuzco; colección que acababa también de exponer con éxito en el actual Museo del Hombre de París (Art, 1933; Arte, 1935; Trimborn y Vega, 1935). Observamos cómo, por primera vez, unos objetos indígenas -los primeros en ser así valorados son precolombinos- son calificados como arte. Recordemos que no es sino hasta bien avanzado el siglo XX cuando se empieza a apreciarse como tal el arte americano indígena; a sistematizarlo a raíz de estudiar los objetos excavados y ordenarlos en diferentes culturas y, por tanto, a codificar sus normas estéticas, normas todavía en proceso de estudio.

Esta exposición de Arte Inca sirvió de catalizador para que, en el Congreso Internacional de Americanistas celebrado entonces en Sevilla, se acordase apoyar la creación de un museo americano. En 1937, ya en plena guerra civil, el gobierno creó el Museo-Biblioteca de Indias. Al igual que el Archivo de Indias de Sevilla, el Museo debía recoger y centralizar toda las colecciones de objetos, de láminas botánicas, de mapas y planos, de documentos que no estaban en el mencionado archivo y de libros, no sólo americanos, sino de todas las antiguas colonias, entonces conocidas como Indias. Los centros donantes de las colecciones eran, además del Museo Arqueológico Nacional, el Museo de Ciencias Naturales, la Academia de la Historia, el Museo Naval, la Biblioteca Provincial de Toledo -los fondos de la colección Borbón-Lorenzana- y el Palacio Real, denominado entonces Nacional porque acababa de perder su titularidad real. Debía convertirse, además, en un centro de investigación. Para apoyar tanto a este museo como al constitucional Gobierno de la República, entonces en peligro, Juan Larrea donó su colección (Cabello, 1989: 45-49).

La guerra y posterior derrota impidió que el proyecto se realizase. Tampoco se fundó el Museo Arqueológico de Indias que había decretado en 1939 el bando contrario, sin que en el decreto se indicase apenas contenido y sin mencionar la anterior disposición. En 1941, el Gobierno de la parte ganadora creó, a manera de una incompleta réplica y sin citar los decretos precedentes, el Museo de América. Siguiendo la línea ideológica del momento, el decreto de fundación exponía que su área de acción era exclusivamente América y su fin patentizar la gesta del descubrimiento y estudiar las culturas indígenas, el arte colonial y la obra misional, de los cronistas y los jurisconsultos. Las colecciones fundacionales fueron las de la Sección de Etnografía del Museo Arqueológico Nacional. Aunque no se citaban las colecciones oceánicas ni el decreto fundacional pretendía abarcar más allá de América, de hecho pasaron al nuevo museo, exponiéndolos, los materiales oceánicos y filipinos, así como una pequeña colección africana (Cabello, 1989: 49-52; Ramos y Blasco: 1979).

3. Para las colecciones americanas ingresadas en la primera mitad del S. XIX y primera del XX, además de los expedientes e inventarios del Museo Arqueológico Nacional, son de gran interés las noticias y artículos que aparecían en la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, que en alguna ocasión se denominó Boletín (que es el precedente del actual Boletín del ANABAD); y las Notas Descriptivas de una serie, que en una época fue anual, Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional, impresas como separatas o apéndices de la mencionada Revista.

Respondiendo a una de las directrices fundacionales del museo, en los años 1940 y 1950 aumentaron notablemente las colecciones de arte colonial que adquirieron por primera vez una entidad propia. Ingresó pintura mexicana del XVII y del XVIII, de temática religiosa y profana. Mereciendo atención unos cuadros relativos a los grados de mestizaje, otros a la conquista, algunos retratos y dos magníficos biombos con escenas costumbristas. Se adquirió escultura quiteña, pintura cuzqueña y otra andina, destacando el cuadro de la entrada del virrey Morcillo en Potosí, de Melchor Pérez Holguín. Entró platería, sobre todo, peruana; y, ya en 1961, cabe destacar la donación de Carlos Sanz de una buena parte de los dibujos realizados durante la expedición comandada por Malaspina a finales del siglo XVIII. También en 1948 se adquirió el códice azteca hecho tras la conquista denominado Códice Tudela. Con el paso de los años continuaron ingresando colecciones de pintura y platería colonial; arqueológicas, como una de orfebrería costarricense, varias ecuatorianas y una colombiana así como una notable de objetos mexicanos; y etnográficas, como algunas amazónicas u otras varias de vestidos y máscaras guatemaltecas. En fechas muy recientes varias colecciones arqueológicas han aportado numerosos objetos precolombinos de gran calidad, entre los que destacan varias series de platos y vasos mayas policromos.

Mientras que se construía el edificio del nuevo museo en la Ciudad Universitaria, siguiendo parcialmente los proyectos republicanos, el Museo de América inauguró sus salas, en 1944, dentro del Museo Arqueológico (Museo, 1944). En 1962 se inició el traslado de las colecciones al actual edificio, inaugurándose en 1965 con motivo de otro Congreso Internacional de Americanistas y con una disposición prácticamente idéntica a la que tenía en la anterior sede, según se pudo observar en su momento comparando algunas fotografías del primer montaje con el existente en el nuevo edificio.

La exposición estaba estructurada siguiendo tres grandes divisiones fundamentales que se correspondían con tres plantas del edificio: En la planta baja, una sala llamada de etnografía, que pretendía presentar objetos indígenas traídos por expediciones, aunque estas no aparecían mencionadas. Sala esta en la que en realidad se mezclaban objetos de la Costa Noroeste con plumería amazónica, estatuas de antepasados filipinos con mantos de plumas hawaianos, una momia peruana con su ajuar con unas cabezas reducidas de los jíbaros, una casita de paja imitando alguna ideal indígena con otra filipina, un vestido de procedencia incierta con un gran tapiz de corteza del siglo XVIII procedente de Tonga (4). En la primera planta había una sala en la que apenas se exponían piezas, dedicada a explicar las leyes de Indias, las plantas del viejo mundo llevadas a América y las traídas de este continente a Europa, así como las instituciones europeas implantadas por los españoles en América: las universidades, la imprenta, la moneda y su acuñación o la religión.

En una segunda planta, de mayor extensión que las anteriores, la exposición -que solo ocupó una parte del edificio- comenzaba con una sala dedicada a Colón y al descubrimiento. La seguía la llamada Sala del Tesoro, donde se guardaba la orfebrería precolombina, y continuaban otras dos con arqueología de Costa Rica y México. A continuación se abrían unos amplios salones de arte colonial cuyas obras estaban aparentemente dispuestas por grupos de materiales. En otra ala de la misma

4. Para esta descripción me he basado en las dos guías redactadas por la primera directora del Museo (Fernández, 1962, 1964, 1965); y, sobre todo, en la exposición tal y como realmente quedó (una parte importante del proyecto no llegó nunca a realizarse). Exposición que tuve la oportunidad de estudiar personalmente diez años después de su apertura (apenas se introdujo ningún cambio en este tiempo) hasta su cierre en 1981.

planta, una larga y estrecha sala de arqueología peruana. En las escaleras algunas panoplias con armas de todas procedencias y diversas épocas, seguían la antigua tradición expositiva de estos materiales. Con el transcurrir de los años se abrieron algunas salas dedicadas a países, como la de Argentina y la de Chile, con objetos muy diversos, donados o depositados temporalmente (Fernández, 1962, 1964, 1965; Vázquez, 1971). Una exposición temporal de arte popular americano y filipino, abierta en 1968, permaneció abierta hasta el cierre del Museo por reforma.

El Museo de América hoy

Cuando el Museo de América se inauguró en el actual edificio le faltaban algunas partes y no se ocupó sino de manera parcial: Una orden religiosa vivió durante unos años; una parroquia se instaló en la sala destinada a exposiciones temporales; luego entró el Museo de Reproducciones Artísticas y después el Instituto de Restauración de Obras de Arte, así como la Escuela de Restauración cuando ésta se creó. En 1981 el Museo se cerró para completar las obras pendientes, desalojando poco a poco del edificio las mencionadas instituciones y habilitándolo todo entero para Museo.

El paulatino aumento del personal especializado del Museo, que había llevado a que se ampliaran y especializaran los campos de estudio y acción del Museo, desembocó en una nueva estructura interna con departamentos. El 7 de mayo de 1993 se aprobó el Real Decreto por el que se Reorganiza el Museo de América que reactualiza los fines y competencias del Museo adaptándolos a la legislación vigente, y crea, definiendo sus competencias, una serie de departamentos. Así pues, el Museo se estructura hoy en una Dirección y siete Departamentos: Administración, Conservación, Documentación, Difusión, y tres de Investigación: América Precolombina, América Colonial y Etnología americana.

El Museo de América recibió el encargo de elaborar un proyecto de montaje de las salas de exposición permanentes, en 1991. Se plantearon entonces dos posibilidades: La ordenación de las colecciones siguiendo un criterio cronológico y una división en grandes áreas geográfico-culturales, -es decir, salas arqueológicas, coloniales y etnográficas subdivididas en áreas, como se suele hacer en un museo o en un manual-. O bien estructurar la exposición en varios temas monográficos que también dieran una idea de América. La primera era la opción que nunca se había podido llevar a cabo, que el público entendería fácilmente pero que, al seguir pautas expositivas ya conocidas, no aportaría ninguna novedad. La opción de los temas monográficos, más apropiada para una exhibición temporal, -siempre breve en el tiempo y en el espacio expositivo y que suele recurrir a objetos dispersos en varios centros-, resultaba complicada para el montaje definitivo de un museo como el presente, de gran tamaño y destinado a mostrar el continente americano a los habitantes del europeo, más en particular a los españoles que suelen desconocer tanto las culturas indígenas como los hechos históricos, incluidos aquellos en los que España intervino.

Se optó por el desafío de los temas monográficos. Debían, entre todos, mostrar la realidad americana, tendrían que basarse en las colec-

5. Hubo algunos precedentes que ayudaron a configurar el actual montaje en algunas exposiciones temporales que el Museo había realizado con anterioridad cuando éste se hallaba cerrado por las largas obras de reforma. La Muestra de Arte Precolombino y Colonial, exhibición sintética sobre América que se presentó en Cáceres en 1984 (Muestra 1984), se estructuró por temas que incluían el mundo prehispánico y el virreinal; estos fueron economía, sociedad, creencias e ideas y arte. En la exposición sobre México Antiguo, celebrada en 1986 en una sala que el Museo abrió temporalmente (México, 1986), los materiales se expusieron siguiendo el modelo de desarrollo de la sociedad en bandas, tribus, jefaturas y estados y que ya había sido parcialmente utilizado en la anterior exposición. Este modelo, usado y conocido en América por los antropólogos, apenas lo es en España y menos como fórmula en la que basar una exposición.

ciones del Museo -por lo que algunos puntos puede que queden obviados-, y el enfoque que presidiría su selección y estructura interna sería el antropológico dado que América es estudiada por los mismos americanos a través de esta ciencia. Se plantearían en una graduación de complejidad: la vida diaria del hombre americano y las sociedades que creó, empezando por las más simples a las más complejas, las creencias, y algunos aspectos de los conocimientos y ciencia (5). A modo de epílogo, se pensó incluir un apartado que explicase cómo se llegó al conocimiento real de América a pesar de los mitos que sobre ella circularon. Además, para evitar la confusión del público que iba a ver juntas las piezas de épocas, lugares y culturas muy distintas, se decidió incluir la primera opción en un capítulo monográfico de carácter histórico en el que se explicase la sucesión cronológica de las culturas de cada área geográfica y que debería servir de introducción a la exposición general del museo. Por último, el capítulo de epílogo, dado su ambivalente carácter de colofón o introducción, pasó a ser el inicial.

De manera que se configuró el actual proyecto de montaje con cinco capítulos: **El conocimiento de América**, que trata los mitos a que América dió lugar y la realidad que dieron a conocer los cronistas, las expediciones de descubrimiento y científicas, los gabinetes que guardaban las colecciones de objetos americanos, y la cartografía. **Geografía y paisaje** explica cómo es el continente americano y cómo se desarrollaron sus culturas. **La sociedad**, que es el capítulo de mayor extensión, se divide en una introducción sobre el ciclo vital y dos apartados: **Las sociedades igualitarias**, en las que se explican las organizaciones evolutivamente más primitivas de bandas y tribus, incluyendo, a través de sus viviendas, las formas de vida cotidiana; y **Las sociedades complejas** en las que se exponen las sociedades de jefaturas y los estados, incluyendo tanto los precolombinos y los modernos -colonial y actuales- y explicando sus formas de vida. En **las formas religiosas** se tratan la práctica religiosa, explicando las divinidades, templos y sacerdotes; los distintos tipos de ritos, funerarios, de fertilidad..., así como los objetos sagrados y los mitos; todo ello referido tanto al mundo indígena como al europeo. **La comunicación**, trata sobre los tipos de escritura y calendario precolombinos y la traslación de estos conocimientos al castellano y a grafía latina en sus lenguas originarias; y sobre las distintas lenguas, indígenas y europeas, así como los papeles que estas jugaron.

Hay un conservador responsable de cada uno de estos capítulos expositivos. Ellos han redactado los artículos que siguen a éste en los que desarrollan el porqué y el cómo de cada uno de ellos. Debido a que no se ha cerrado todavía el área de Comunicación y que sus contenidos continúan perfilándose, no se presenta ningún artículo sobre este capítulo.

- ALVAREZ OSSORIO, Francisco: *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1925.
- ART des Incas. *Catalogue de l'Exposition de la collection J.L. au Palais du Trocadero*. Musée d'Etnographie. Museum National d'Histoire Naturelle. Paris, 1933
- ARTE peruano. *Colección Juan Larrea*. XXVI Congreso Internacional de Americanistas. Madrid, 1935
- BAMPS, Anatole: *L'Exposition d'antiquités américaines ouverte à Madrid a l'occasion de la 4e. session du Congrès International d'Americanistes*. Typographie Ve. Ch. Vanderawera. Bruxelles, 1883
- BARREIRO, P. Agustín Jesús: *Historia de la Comisión Científica del Pacífico (1862 a 1865)*. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid, 1926.
- BARREIRO, P. Agustín Jesús: *El Museo Nacional de Ciencias Naturales*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Ciencias Naturales "José Acosta". Madrid, 1944
- CABELLO CARRO, Paz: *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid, 1989.
- CABELLO CARRO, Paz: «Las colecciones peruanas en España y los inicios de la arqueología andina en el siglo XVIII». *Los Incas Y el antiguo Perú. 3000 años de Historia*. Sociedad Estatal Quinto Centenario y Lunwerg Editores, S. A. Madrid, 1991.
- CABELLO CARRO, Paz: «La Corona y el coleccionismo americano». *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*. Año XXIX, No. 112. Madrid., 1992. (a)
- CABELLO CARRO, Paz: *Política investigadora de la época de Carlos III en el área maya. Descubrimiento de Palenque Y primeras excavaciones de carácter científico*. Eds. de la Torre, Madrid, 1992. (b)
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián: *Catálogo del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Imprenta de Sanchiz. Madrid, 1847.
- CATALOGO de los objetos que presenta la nación española a la Exposición Histórico Americana de Madrid. II. Época postcolombina. Objetos presentados por el Museo Arqueológico Nacional y otros expositores. *Catálogo General de la Exposición Histórico Americana de Madrid, 1892*. Tip. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1892
- CATALOGO de los objetos que presenta el Gobierno de Colombia a la Exposición Histórico-Americana de Madrid. Madrid, 1893.
- CATALOGO GENERAL de la Exposición Histórico Americana de Madrid, 1892. Tip. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1892.
- CATALOGUE systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art qui composent le Cabinet de M. Dávila, avec figures en taille duce, de plusieurs morceaux qui n'avoient point encore été gravés. 3 vols. Ed. Chez Briesson, rue Saint-Jacques à la Science. Paris, 1762.
- FERNANDEZ VEGA, Pilar: «El Museo de América». *Separata de la "Cátedra de Fernando el Católico"*. Memoria del curso 1961-62. Madrid, 1962.
- FERNANDEZ VEGA, Pilar: «Guía sintética del Museo de América». *Separata de la ponencia presentada al Congreso Internacional de Americanistas*. Madrid, 1964.
- FERNANDEZ VEGA, Pilar: *Guía del Museo de América*. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1955.
- GARCIA LLANSO, Antonio: *El Museo-Biblioteca de Ultramar*. Tipolitografía de Luis Tasso. Barcelona, 1879.
- GUIA histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1912.
- JANER, Florencio: *Historia, descripción y catálogo de las colecciones histórico etnográficas, curiosidades diversas y antigüedades conservadas en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid*. Manuscrito. Museo de América. Madrid, 1860.
- LISTA de los objetos que comprende la Exposición Americanista» Congreso Internacional de Americanistas. Madrid, 1881.
- MARTINEZ DE LA TORRE, Cruz Y CABELLO CARRO, Paz: «El arte precolombino y su incidencia en Europa». *Influencias artísticas entre España Y América*. José Enrique García Melero coordinador. Editorial Mapfre. Madrid, 1992.
- MÉXICO Antiguo. Museo de América. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986.
- MUESTRA de Cultura Precolombina y Colonial. Complejo cultural de San Francisco, Diputación Provincial. Cáceres, 1984.
- MUSEO de América. *Guía de su instalación provisional*. Ed. Blass, S. A. Madrid, 1944.
- NOTICIA histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional. Publicada siendo director del mismo el excelentísimo señor don Antonio García Gutierrez. Imprenta de T. Fortanet. Madrid, 1876.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios: *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*. Imprenta de Fortanet. Madrid, 1883.
- RAMOS, Luis y BLASCO, Concepción «Gestación del Museo de América». *Cuadernos Prehispánicos, No 7*. Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1979.
- REGLAMENTO orgánico del Museo-Biblioteca de Ultramar. Edición Oficial. M. Minuesa de los Rios, Impresor. Madrid, 1888.
- RODRIGUEZ MARIN, Francisco: *Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos de España que está a cargo del cuerpo facultativo del Ramo*, vol. II. Sección Museos. Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1916.
- SALA, Juan: «Las nuevas salas de la sección de Etnografía». *Museo Español de Antigüedades*. T. I. Madrid, 1872 (a).
- SALA, Juan: «Ojeada sobre la sección etnográfica del Museo Arqueológico Nacional». *Museo Español de Antigüedades*. T. I. Madrid, 1872 (b).
- TRIMBORN, Herman y FERNANDEZ VEGA, Pilar: *Catálogo de la exposición de arte Inca (Colección Juan Larrea)*. Biblioteca Nacional. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1935.
- VAZQUEZ DE PARGA, María Luisa: «Museo de América». *Museos de Madrid*. Madrid, 1971.

LOS INSTRUMENTOS DEL CONOCIMIENTO: AMÉRICA ENTRE EL MITO Y LA REALIDAD

M^a Concepción García Sáiz
Conservadora Jefe de la Sección Colonial

En 1832 un poeta alemán, Nikolaus Lenau, inicia un viaje a América intensamente deseado. Desengañado del desarrollo de los acontecimientos en Europa, hastiado de la represión de todos los intentos de alcanzar una vida basada en la libertad, pone sus ojos y todo su ser -como corresponde a su condición de poeta- en un objetivo concreto: instalarse en el Nuevo Mundo, donde la Libertad es un bien común tras la reciente independencia lograda sobre las antiguas metrópolis. Los Estados Unidos le ofrecen todas las garantías que necesita; allí, como en el resto del continente, la Naturaleza se le ofrece rica y bondadosa, dispuesta a nutrir su inspiración literaria.

A pesar de las apariencias, no todo es poesía en su proyecto. En él está presente también el deseo de enriquecimiento, y rápido, además. Tanto, que espera que con el trabajo de tres o cuatro años acumulará una fortuna suficiente como para vivir de ella el resto de sus días. Claro que el punto elegido para ello no será algún lugar especial de las tierras americanas, en contacto con esa Naturaleza tan elogiada y en medio de los buenos salvajes, sino Austria. Lenau busca en América, como muchos otros antes y después de él, su fortuna, en el sentido más material de la palabra, aunque lo adorne con la lírica.

Y sobre todo, con una actitud muy europea, lo que espera es reconocer en ella lo mejor de su propia cultura, incluso de sus costumbres más cotidianas, como los hábitos alimenticios. Y cuando no la encuentra -ni tiempo se da casi para intentar conocer y comprender el nuevo mundo-, cuando además advierte que para conseguir el éxito económico que persigue ha de luchar duro y competir con gentes que jamás habrían formado parte de su ambiente en Europa, emprende la retirada. Primero se aleja mentalmente, de igual modo que se aproximó en su imaginación antes de cruzar el Atlántico por primera vez; con las palabras, que domina tan bien, desacredita una y mil veces lo que hasta entonces era objeto de su pasión, hasta el punto de convertirse en un seguidor -otra vez entusiasta- de quienes sostienen la condición degenerativa del continente americano, que descompone todo lo que llega a él. Sus argumentos son muchas veces pueriles, a pesar de que trate de darles un valor universal por medio de expresiones grandilocuentes. América no posee ruiseñores, no posee aves que canten y eso, en su opinión, es muy sintomático. ¿Qué puede esperarse de un continente donde los poetas no pueden inspirarse en el trino de los pájaros? (Gerbi, 1982: 469-478).

En realidad, la experiencia de Lenau -con todo el carácter excepcional que le da su personalidad- resume una actitud muy común en Eu-

ropa con relación a América, a la que desde temprano se convierte en el espacio ideal para que la justicia, la libertad y la felicidad alcancen su máxima expresión. Desde que se tuvo noticia de su existencia, antes incluso de que pudiera desligarse enteramente de Asia de la que se consideró un extremo -o precisamente como resultado de ello-, se instalaron allí los mitos que la tradición occidental había elaborado durante siglos. Y el de la localización de Ophir, en todas sus versiones, no era uno de los menores. El propio Paraíso Terrenal tuvo también su lugar, y bien que se empeñó Antonio de León Pinelo en ello ya en pleno siglo XVII con su obra "El Paraíso en el Nuevo Mundo, comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales" (1656), localizándolo en el Perú. El carácter "científico" de su investigación venía avalado por la autoridad de los clásicos y por la minuciosidad empleada en las descripciones, hasta el punto de presentar los datos necesarios para precisar su ubicación y tamaño "en un círculo de nueve grados de diámetro, que son 160 leguas y 460 de circunferencia" (I,139).

Desde que se conocieron las primeras descripciones del mundo americano, sus habitantes fueron traídos y llevados de las puertas del Olimpo a las del Averno, sin cesar. Lo difícil era encontrarlos comportándose como simples humanos. Tal y como eran sus "descubridores": heroicos y mezquinos, místicos y descreídos, desprendidos y avariciosos, emprendedores y holgazanes, castos y lujuriosos. La dificultad para comprender al otro, para valorar lo diferente en la misma medida que lo semejante, está presente como una constante en la mayor parte de la extensa literatura americanista producida en Europa, y en ella seguimos atrapados a menudo.

Basándonos en la pervivencia real y actual de muchas de esas imágenes duales y extremas elaboradas desde Europa para describir América, hemos concebido una sala introductoria dentro del esquema general de la remodelación de la exposición permanente del Museo de América de Madrid, que invite a sus previsibles visitantes a la reflexión sobre los conceptos y las ideas que ellos mismos poseen sobre el desarrollo cultural de este continente, y por qué medios han llegado hasta ellos. Más aún teniendo en cuenta que posteriormente, en las salas que se abren a continuación, se les pretende ofrecer una visión de las culturas americanas a través de sus restos, desde unos planteamientos antropológicos que nos permitan reconocer al individuo como miembro de una sociedad, en conexión con los temas cotidianos de la existencia, lejos de otras valoraciones.

El título reservado para este área: Los instrumentos del conocimiento, busca aproximar al visitante a las fuentes de donde parten los conceptos que durante siglos han ido configurando esa imagen. Y se ha estructurado por medio de la presentación de textos, imágenes y objetos. Tanto los textos como las imágenes han sido elaborados por escritores -religiosos, funcionarios, militares o científicos- y artistas pertenecientes a la tradición occidental y en consecuencia reflejan a través de sus obras su propio bagaje cultural. Junto a él aparecen también los intereses específicos que acompañan a cada una de estas realizaciones y que tienen mucho que ver con el momento histórico en el que se producen. Todo ello precedido de esa imagen universalmente reconocible, la formada por la alegoría del continente. La idea de arrancar con esta figura simbólica se

sustenta en el deseo de situar deliberadamente al visitante ante aquello que le es más familiar y a lo que se concede un significado más general. Y no cabe duda que la representación de una mujer semidesnuda, cubierta con adornos de plumas y armada con arco y flechas es fácilmente reconocible e identificable. Es, como todas las alegorías, una interpretación intelectual producida en Europa, y tiene su punto de partida en las descripciones iniciales de aspectos reales del mundo americano. Por ello se acompaña de un conjunto de objetos -un tocado y un faldellín de plumas, un arco y sus correspondientes flechas, y las representaciones de una cabeza cortada, un caimán y un armadillo -muy relacionados con los que dan personalidad a la imagen, haciéndola verosímil y propiciando su lectura. La incorporación de esta cuarta parte del mundo a la conciencia europea, tiene su correspondencia visual con la representación plástica del tema de los continentes, en la que ya se define el papel a desempeñar por cada uno de ellos. Europa es la representación del poder a través de su labor civilizadora, que se extiende al resto del mundo. Y América -desde la perspectiva europea- es entendida formando parte de este conjunto y no fuera de él. De ahí las múltiples representaciones artísticas en las que aparece entregando sus riquezas a cambio de la protección del príncipe o los beneficios de la religión católica, situación que comparte con Asia y Africa. En ellas la persistencia de los elementos relacionados con la desnudez y la violencia, por medio de la referencia a la antropofagia, da preeminencia a los aspectos negativos, y sólo es rota de forma ocasional.

Frente a la generalización que propone la alegoría y rodeándola físicamente, se disponen las áreas dedicadas a las descripciones individualizadas, a través de las que es evidente la percepción de una rica diversidad cultural. La selección de los textos es breve -asimilables por la museografía- pero en ellos se recogen diversas referencias a la naturaleza, al hombre y a su manera de organizarse en comunidad. Son en realidad una síntesis del esquema que posteriormente constituirá el hilo conductor del museo, pues éste basa su esquema en el utilizado por los cronistas e historiadores de Indias españoles, reconocidos como precedentes de las modernas ciencias sociales y autores a mediados del siglo XVI de los primeros tratados de etnología comparada.

La recepción de noticias sobre América llega a España y se difunde por ella, traspasando incluso sus fronteras, a través de muy diferentes canales. Cada uno de ellos introduce las variantes que responden a los intereses del grupo que las genera, y en el largo proceso de su divulgación están a merced de continuas e incontroladas modificaciones. Los navegantes y descubridores son los primeros interesados en mantener abiertas las expectativas de enriquecimiento de sus promotores, ya que sin su apoyo, basado en la esperanza de los grandes hallazgos, la empresa no podría llevarse a cabo. Así se multiplican hasta el infinito los bancos de perlas, los filones auríferos, los productos con los que poder comerciar a gran escala. O, para ser más exactos, son las posibilidades de encontrarlos las que se multiplican. Hay que justificar el esfuerzo realizado y crear el acicate necesario para que éste se incremente. A Colón se le han atribuido las primeras "idealizaciones" del mundo americano con una finalidad concreta, pero tras él cientos de individuos practicaron la misma fórmula a su regreso del Nuevo Mundo, hasta el punto de que la literatura española recoge como una de las variantes del "indiano" aquella en la que el personaje, fracasado, permite que trascorra su vida en la Península

pendiente del hipotético envío de una inexistente fortuna que ha dejado pendiente al otro lado del océano. De América tenía que llegar no a la salvación individual, sino la del país entero, que en los momentos de mayor dificultad económica para las arcas oficiales esperaba la entrada en puerto de los galeones para resolver sus problemas más acuciantes. También formó parte de la política de los estados europeos el promover la difusión de noticias alentadoras sobre la fertilidad del suelo americano y la bonanza de su clima, con la intención de que aumentase la emigración a áreas determinadas en las que precisaba consolidar su presencia política.

Pero también circulaban las noticias de los desengaños -los predecesores de Lenau- que describían mil horrores como justificación de su fracaso. Y las de quienes simplemente querían agrandar sus minúsculas hazañas ante parientes y conocidos, o ante los poderes encargados de darles reconocimiento en forma de prebendas. Tras el contacto con los europeos, América fue vista desde el Viejo Mundo con una óptica repleta de distorsiones desmesuradas, que calaron pronto y con fuerza en la conciencia colectiva, situándose por encima de los datos verídicos y los juicios contrastados. Probablemente sea porque la historia de la imagen de América tiene más que ver con la realidad europea que con la americana.

Sin embargo, la información escrita que generó esta relación, especialmente desde España, alcanzó un volumen extraordinario. Ya sea a través de cartas privadas, de relaciones e informes, de documentos burocráticos oficiales, de descripciones históricas, o de composiciones literarias, nada parece que escapara a los ojos y a la pluma de sus autores en su conjunto. No toda ella ha estado al alcance de los lectores interesados conforme se iba produciendo, ya que su publicación en repetidas ocasiones sufrió las consecuencias de los numerosos intereses políticos, económicos y religiosos que rodearon las relaciones con la metrópoli y las de ésta con el resto de Europa. No obstante, muchos de los textos que no llegaron a ver la luz -con demasiada frecuencia los de mayor interés- fueron utilizados por otros autores como fuente de información directa, lo que contribuyó a que gran cantidad de los datos aportados por los autores originarios llegaran a ser difundidos por una segunda o tercera mano. A causa de ello muchas de estas obras a la hora de ser editadas habían perdido ya esa adecuación cronológica con los hechos tan importante para su comprensión y en especial para la comprensión de la realidad americana. La aportación de estas obras -editadas o inéditas en el momento de su elaboración- al conocimiento moderno del pasado americano ha resultado pues fundamental en el desarrollo de la antropología.

A lo largo de todo el siglo XVI los lectores españoles que buscan una familiarización con el mundo americano recogen su información mayoritariamente de los escritos de Pedro Mártir de Anglería, Pedro Cieza de León y Francisco López de Gómara -al menos éstos son los autores que aparecen de forma más repetida en las bibliotecas de los particulares-. Les siguen a cierta distancia y por este orden Gonzalo Fernández de Oviedo, Alonso de Ercilla y Agustín de Zárate. Posteriormente, en el siglo XVII, se decantarán por José de Acosta, Garcilaso de la Vega y José de Veytia y Linaje, desplazados todos ellos en el siglo XVIII por Antonio de Solís. A ellos habría que sumar la figura de fray Bartolomé de las Casas,

cuya sombra está presente en muchos de estos escritos a través de una influencia directa o por medio de la fuerza de sus teorías y la controversia que suscitaron, a pesar de que nunca llegó a las prensas la parte más importante de su producción. Y también la de fray Bernardino de Sahagún, autor inédito de las cosas de la Nueva España, pero con un manuscrito en el que se inspiraron parcialmente en repetidas ocasiones otros historiadores de Indias.

Un recorrido por los aspectos más destacados de los escritos de Mártir de Anglería, Las Casas, Acosta y Sahagún es quizá suficiente para justificar su presencia en este apartado del discurso museológico. En su selección no prima la multiplicidad de datos que facilitan sobre las culturas americanas, sino su aportación en cuanto a la manera de enfrentarse a la existencia de América y sus habitantes.

La obra del humanista Pedro Mártir, escrita en latín, abarca en su narración desde el primer viaje de Cristóbal Colón hasta la toma de México por Hernán Cortés. Publicada progresivamente de forma parcial - hasta 1530 en que ve la luz todo el conjunto de manera unitaria- la descripción de los acontecimientos presenta una contemporaneidad con la mayoría de los hechos digna de ser tenida en cuenta, a pesar de las discrepancias de algunas fechas localizadas por los investigadores. Por lo tanto el autor, que no participa directamente en ninguno de ellos pues nunca viajó a América, es un intérprete muy adecuado del impacto que van produciendo estas noticias en la Península, y de como calan en ella unos modelos que con extraordinaria celeridad se convertirán en prototipos. Su protagonismo en el capítulo de la elaboración y difusión de estos instrumentos de conocimiento es pues de gran trascendencia en esta primera época.

Durante la primera mitad del siglo XVI, Mártir de Anglería ya ha transmitido a sus lectores y a los lectores de sus traductores y "plagiarios" los elementos clave de la imagen de América. Atento a todas las novedades gracias a una situación privilegiada en las cortes de los Reyes Católicos, de Juana y del emperador Carlos, en rápido contacto personal con los recién llegados de las Indias a los que interroga mientras agasaja en su propia casa, contemplador directo de las primeras muestras de las culturas materiales de las Antillas o de México, de los frutos, las plantas más variadas y los animales que forman los primeros envíos e incluso espectador casi en privado de las representaciones llevadas a cabo por los aztecas enviados por Cortés, es un hombre de su tiempo, un humanista, y necesita de sus lecturas clásicas para interpretarlo todo. Como el resto de sus contemporáneos que intentan describir América a partir de su mundo conocido, reubicándolo en la Nueva España, la Nueva Granada, la Nueva Inglaterra, la Nueva Amsterdam...

El nos abre esas diferentes vías de conocimiento por medio de la lectura de los primeros escritos sobre el tema, como sucede con la obra de Ramón Pané sobre las Antillas -"cierto Hermano Ramón, ermitaño, que por mandato de Colón vivió mucho tiempo entre los caciques isleños para que los educara en el Cristianismo, y que escribió en español un librito acerca de los ritos de los insulares..." (1989: 80)-, por medio de la contemplación de objetos en los que sabe encontrar la belleza de lo diferente, al margen de su valor material, y por medio de la consulta de los

documentos cartográficos, en los que contempla cómo el mundo va tomando una nueva forma. En definitiva, nos ofrece las posibilidades de plantear el guión museológico de una introducción a América.

El mito y la realidad están presentes en las páginas de sus *Décadas* en las que ya tiene su espacio el **buen salvaje habitante de una Edad de Oro**: "tienen ellos por cierto que la tierra, como el sol y el agua, es común, y que no debe haber entre ellos mio y tuyo, semillas de todos los males, pues se contentaban con tan poco que en aquel vasto territorio más sobran campos que no le falte a nadie nada. Para ellos es la Edad de Oro" (1989: 38), pero también está la visión más negativa, es decir, la que se limita a presentar al indígena como **salvaje**, un bárbaro sin más: "Comen carne humana en la tierra firme; son sodométicos más que generación alguna; ninguna justicia hay entre ellos; andan desnudos; no tienen amor ni vergüenza; son estólidos alocados. No guardan verdad si no es en su provecho; son inconstantes... No son capaces de doctrina ni castigo; son traidores, crueles y vengativos..." (1989: 440). Los primeros juicios, los positivos, proceden del propio Almirante y tendrán continuidad a lo largo de siglos hasta la renovación del concepto planteada en el siglo XVIII por Rousseau. Los negativos también verán un renacer en esta centuria ilustrada a manos de Buffon.

Los dos polos de la actuación española se encuentran reflejados con claridad. Por un lado las intenciones de los monarcas "nuestro Rey y nuestra Reina, cuyos pensamientos, aún cuando duermen, no son otros que el aumento de nuestra religión, esperando con anhelo que fácilmente podrán ser atraídos al culto cristiano tantas naciones y gentes sencillas..." (1989: 14), pero por otro la realidad de los hechos: "Idos a mundos tan apartados, tan extraños, tan lejanos, por las corrientes de un océano que se parece al giratorio curso de los cielos, distantes de las autoridades, arrastrados de la ciega codicia del oro los que de aquí se van mansos, llegados allí se convierten en rapaces lobos... Veremos como se porta la suerte con los indios que han quedado" (1989: 439)

En todas las situaciones comprometidas -porque las juzga fantásticas en exceso, porque repugnan a su cultura de humanista o porque implican ciertos juicios morales en los que no está muy dispuesto a entrar- el cronista pone un especial énfasis en aclarar que cuenta lo que le han contado. Aunque a veces deja caer un sugerente "De estas cosas cuentan muchas". Por algo será.

Dos de los temas candentes de la literatura americanista están ya planteados de una forma clara en fechas tan tempranas: el de la condición del indio y el de la justificación de la conquista, directamente relacionados entre sí. Son asuntos que hoy siguen levantando fuertes polémicas y que, inevitablemente, subyacen en cualquier actividad relacionada con el pasado americano.

Y nos interesa de forma especial mencionar este tema en este punto porque de su debate surgieron los intentos más importantes para establecer la posibilidad de interpretar las diferencias culturales del mundo indígena, con respecto a las europeas, sólo como una diversidad de respuestas a las mismas necesidades sociales y morales de toda la Humanidad. Refiriéndose a la Apologética Historia Sumaria de fray Bartolomé de

las Casas y a su intención de "demostrar una semejanza fundamental entre grupos culturales muy distintos" Anthony Padgen (1988: 172-173) califica a ésta como "una extensa obra de etnología comparativa, la primera, que yo sepa, escrita en una lengua europea". El esfuerzo lascasiano en defensa del indígena, que alcanza su punto más alto en la célebre discusión mantenida en Valladolid a mediados del siglo, adquiere su verdadera trascendencia cuando consigue transmitir la parte clave de su discurso, expresado en forma más sosegada en esta obra que redacta ya en los últimos años de su vida, tan cargada de experiencias americanas. A pesar de las reticencias oficiales hacia un asunto que había traspasado los muros universitarios y recorría los caminos en el Auto de las Cortes de la Muerte pregonando el triste destino de América a causa, precisamente, de sus riquezas.

El texto lascasiano advierte la necesidad de comenzar a hablar de América con la descripción del medio físico, de modo que se convierta en principio en soporte de las posteriores referencias de tipo etnográfico. Con ello busca demostrar que no hay nada en la naturaleza americana que impida a sus habitantes un desarrollo normal de la vida, en igualdad de condiciones que en Europa, e incluso mejor que en algunas de sus regiones. Posteriormente pasa a una descripción del indio como individuo, en su relación familiar y agrupado socialmente, comparándolo con otros pueblos occidentales, de donde deduce su perfecta capacidad para el autogobierno, lejos de cualquier tipo de tutela. De esta forma el indio entra con pleno derecho en la comunidad universal. La reelaboración de los argumentos clásicos y escolásticos -fundamentalmente aristotélicos y tomistas- a los que le obliga el fin último de su escrito constituye la base de su extensa exposición. Después que él, los detractores del mundo americano, también recurrirán a la descripción de la naturaleza, en su versión negativa, para fundamentar la inferioridad del indio, que no supo dominarla. Y si Las Casas recurrió a la autoridad de los Padres de la Iglesia, éstos lo harán en nombre de una pseudociencia muy a la moda.

Si el texto de Pedro Mártir, redactado en latín, tuvo por ello una difusión limitada dentro de círculos muy concretos, y el de Las Casas no llegó siquiera a conocerse en su momento -siglos hubo que esperar para su lectura-, la producción americana del jesuita José de Acosta tuvo mayor fortuna, sobre todo su "Historia Natural y Moral de las Indias". Impresa ya en castellano a finales del XVI, en 1590, es la obra que, como recordábamos, aparece con mayor frecuencia entre las lecturas americanistas de la primera mitad del siglo XVII, manteniendo su presencia de una forma más discreta a lo largo de la segunda mitad de esta centuria y durante todo el XVIII.

Su relevancia ha sido sobradamente puesta de manifiesto y por ello no puede resultar extraño que su texto -su método- ofrezca unas posibilidades museológicas, hasta ahora no explotadas. Sobre todo a la hora de plantearse el mundo americano como algo real, tal y como hizo el jesuita. Aquí su primera enseñanza: prescindir de valoraciones exóticas y de juicios morales. Si él no deseaba para su obra la consideración dada a los libros de caballería, no busquemos nosotros otras fabulaciones. Si gracias al estudio de las culturas americanas, a través del conocimiento empírico, podían llegar a comprenderse mejor otras culturas no cristianas -aquí pesaba su condición de religioso-, utilicemos también lo que conocemos mejor de otras culturas para comprender a las americanas en su

diversidad. Item más, si Acosta decidió, para hacer más inteligible su obra y darle mayor coherencia, prescindir explícitamente de algo que por lo general constituía el hilo narrativo de todo lo escrito con anterioridad: la conquista y la evangelización, porque "de eso hay hartos libros...(y)... eso requiere otra nueva diligencia", demos actualidad a su argumento, y enfrentemos la descripción de América, su historia natural y moral, desde los planteamientos antropológicos.

Una de las mayores preocupaciones del historiador jesuita era la de que su obra se basase en la medida de lo posible en hechos contrastados, o personalmente o a través de otras opiniones fiables, dando de lado a las numerosas informaciones de segunda y tercera mano que, en su opinión, llenaban muchas de las páginas publicadas hasta el momento. Desautoriza el seguimiento de algunas interpretaciones dadas a los clásicos y fomenta una nueva lectura de estos adecuada a los hechos realmente comprobados. Y cuando necesita buscar una explicación a las diferencias culturales de los habitantes del continente consigue elaborar una teoría de tanta importancia como la del poblamiento de América:

"... ni hay razón en contrario, ni experiencia que deshaga mi imaginación, u opinión, de que toda la tierra se junta, y continúa en alguna parte, a lo menos se hallega mucho. Si esto es verdad, como en efecto me lo parece, fácil respuesta tiene la duda tan difícil, que habíamos propuesto: cómo pasaron a las Indias los primeros pobladores de ellas, porque se ha de decir, que pasaron, no tanto navegando por mar, como caminando por tierra; y ese camino lo hicieron muy sin pensar, mudando sitios y tierra muy poco a poco; unos poblando las ya halladas, otros buscando otras de nuevo, vinieron por discurso de tiempo a henchir las tierras de Indias de tantas naciones, y gentes, y lenguas" (1962: 57).

Como ya hiciera Las Casas, también José de Acosta dedica la primera parte de su trabajo a la descripción de la naturaleza americana, poniendo especial énfasis en su diversidad. América no es un remedo de Europa y por lo tanto sus especies animales y vegetales deben ser conocidas a través de sus propias características y no en función de sus semejanzas con las que existen en el Viejo Continente.

Frente al carácter reduccionista y simplificador de la figura alegórica a la que aludíamos al principio, tan difundida temporal y especialmente, Acosta ofrece a sus lectores la cara opuesta de la moneda: la posibilidad de diferenciar claramente las múltiples culturas que la componen. Evidentemente para llevar a cabo una historia de carácter general era necesario poder extraer los datos precisos de la información reunida hasta el momento, analizarla con sentido crítico, desbrozando meticulosamente el terreno, y estructurarla de forma coherente. Y todo ello sin levantar polémicas estériles.

En esta misma línea de preocupación por la veracidad de los datos trabajó durante largos años otro de los historiadores de América más reivindicados por los antropólogos: fray Bernardino de Sahagún. Franciscano radicado en la Nueva España es, como reclamaba Acosta, alguien que conoce América y que la vive intensamente. Durante largos años y sobre todo por medio de la utilización de un método riguroso de informa-

ción consiguió preparar lo que sería el conjunto de libros dedicados a la "Historia de las cosas de la Nueva España", que desgraciadamente no sería publicada en su momento, ni mucho tiempo después. Toda la información que reúne Sahagún tiene un fin determinado, como el autor declara en el Prólogo del segundo libro: "... a mí me fue mandado por santa obediencia de mi prelado mayor que escribiese en lengua mexicana lo que me pareciese útil para la doctrina, cultura y manutención de la cristiandad de estos naturales de esta Nueva España. y para ayuda de los obreros y ministros que los doctrinan". Es evidente que las multitudinarias conversiones de indígenas que se venían produciendo, pronto quedaban descalificadas al advertir que, de forma más o menos oculta, seguían éstos manteniendo sus propios cultos. Pero para descubrirlos era preciso conocerlos. Y a ello se apresta inicialmente el franciscano quien explica con toda sencillez la fórmula elegida, todo un ejemplo de trabajo de campo:

"Recibido este mandamiento, hice en lengua castellana una minuta o memoria de todas las materias que había de tratar, que fue la que está escrito en los doce libros, y la postilla y cánticos, lo cual se puso de primera tijera en el pueblo de Tepepulco, que es de la provincia de Aculhuacan o Tezcucu; hízose de esta manera.

En el dicho pueblo hice juntar todos los principales con el Señor del pueblo, que se llamaba Don Diego de Mendoza, hombre anciano, de gran marco y habilidad, muy experimentado en todas las cosas curiales, bélicas y políticas, y aún idolátricas. Habiéndolos juntado, propúseles lo que pretendía hacer y pedíles me diesen personas hábiles y experimentadas con quien pudiese platicar y me supiesen dar razón de lo que les preguntase. Ellos me respondieron que se hablarían acerca de lo propuesto y que otro día me responderían, y así se despidieron de mí. Otro día vinieron el señor con los principales, y hecho un muy solemne parlamento, como ellos entonces le usaban hacer, señaláronme hasta diez o doce principales ancianos y dijéronme que con aquellos podía comunicar y que ellos me darían razón de todo lo que les preguntase. Estaban allí hasta cuatro latinos, a los cuales yo pocos años antes había enseñado la gramática en el Colegio de Santa Cruz de Tlatilulco.

Con estos principales y gramáticos, también principales, platique muchos días, cerca de dos años, siguiendo la orden de la minuta que yo tenía hecha. Todas las cosas que conferimos, me las dieron por pinturas, que aquella era la escritura que ellos antiguamente usaban, y los gramáticos las declararon en su lengua, escribiendo la declaración al pie de la pintura".

Elaboración de un cuestionario, selección de los informantes, utilización de la lengua y la escritura vernáculas, traducción al castellano por indígenas ladinos, puesta en limpio de las copias... Y fin de la historia, ya que pasó a engrosar el capítulo de las no publicadas.

El esfuerzo realizado por tantos autores como componen la historiografía indiana, cada uno en la medida de sus capacidades y de las condiciones que le imponían su entorno, merece ser reconocido antes de abordar el tema de la configuración cultural del mundo americano. Mu-

chos, como fray Diego de Landa en su "Relación de las cosas de Yucatán", no pudieron sustraerse a la descalificación moral de importantes logros culturales como el calendario maya, pero su descripción es un instrumento necesario para su comprensión:

"No sólo tenían los indios cuenta del año y los meses, como queda dicho y señalado atrás, sino que tenían cierto modo de contar los tiempos y sus cosas por edades, las cuales hacían de veinte en veinte, contando 13 veintes con una de las 20 letras de los meses que llaman Ahua, sin orden sino retrucadas como aparecen en la siguiente raya redonda.

Llámanles a estos en su lengua Katunes, y con ellos tenían, a maravilla, cuenta de sus edades, y le fue así fácil al viejo de quien en el primer capítulo dije había trescientos años acordarse de ellos. Y si yo no supiera de estas sus cuentas, no creyera se pudiese así acordar de tanta edad.

Quien esta cuenta de los Katunes ordenó, si fue el demonio, hizo lo que suele ordenándola a su honor; y si fue hombre, debía ser buen idólatra porque con estos sus Katunes añadió todos los principales engaños y agüeros y embaucamientos con que esta gente andaba allende de sus miserias del todo embaucada, y así, esta era la ciencia a que ellos daban más crédito y la que en más tenían y de la que no todos los sacerdotes sabían dar cuenta" (1982: 103-104)

Los "redescubridores" de América, los científicos que viajaron a ella durante el siglo XVIII y los que elucubraban sin moverse de sus lugares de residencia, desconocían una parte importante de este ingente material y en ocasiones actuaron de espaldas a sus aportaciones más destacadas. No deja de ser sorprendente que el Cronista Mayor de Indias Miguel Herrero Ezpeleta se considerara incapaz en pleno siglo XVIII - entre 1734 y 1750- de continuar la historia del Nuevo Mundo, como formaba parte de la obligación de su cargo, a partir del punto en que la había dejado Antonio de Herrera, en su "Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano", es decir, en 1554. Para ello aducía falta de bibliografía española y por lo tanto la necesidad de recurrir a obras extranjeras poco fiables por su antiespañolismo, precisamente él que tenía a su entera disposición el extenso material reunido por el Consejo de Indias -incluidos numerosos originales que habían sido retenidos tras desautorizar su publicación- además del procedente de los diferentes organismos oficiales en los que intervenía la compleja burocracia indiana. Su flojera personal contrasta con la energía puesta en movimiento con un fin semejante por Juan Bautista Muñoz, Cosmógrafo Mayor de Indias desde 1770 y comisionado por Carlos III nueve años más tarde para escribir una nueva "Historia de América", motivada por la aparición en Inglaterra de la obra de William Robertson "The History of America" a la que también se llegó a juzgar tendenciosa. Sin embargo, el resultado final no pudo ser más decepcionante por lo que se refiere a la publicación y consiguiente divulgación de una historia realizada con los criterios científicos que había demostrado su autor y que respondían a las preocupaciones del momento. El primer y único volumen publicado (1793) sólo alcanzaba a ocuparse del período comprendido entre 1492 y 1500.

El sucesor de Herrero Ezpeleta, el benedictino fray Martín Sarmiento tampoco dejó ningún escrito relacionado directamente con América, como ha sido recordado (Esteve Barba, 1964:133) pero pocos años antes de su nombramiento como Cronista había realizado un importante esfuerzo para incluir los temas americanos en el programa iconográfico escultórico con que se quiso decorar el Palacio Real de Madrid. De haberlo conseguido las imágenes relacionadas con el Nuevo Mundo hubieran desempeñado un protagonismo inalcanzado hasta el momento en las obras reales, pero su proyecto inicial, presentado en varios informes entre 1743 y 1749, sufrió primero importantes recortes, desapareciendo todas las referencias de este tipo a la llegada de Carlos III. Sus mentores fueron Felipe V y Fernando VI, a los que el religioso consiguió convencer de la necesidad de presentar un mensaje coherente y específicamente español frente a las propuestas de los artistas italianos, especialmente Olivieri, que optaban por simbolismos más universales. Una de sus propuestas más novedosas era la destinada a incluir doce emperadores americanos entre las estatuas dispuestas para el piso principal: "Otra docena de adornos se me ofrece, que sé que gustará mucho y en especial a los americanos; siendo el imperio del México y el del Perú las dos principales y más preciosas piedras de la corona de S.M., no parecerá extraño que algunos de sus emperadores idólatras sirvan de adorno en su Palacio, seis a su derecha y seis a su izquierda. En este caso se debe colocar Motezuma en la basa N, y retrocediendo, en la M, L, K, H, G, los cinco emperadores de México, sus antecesores, según los pone el P. Torquemada. Y en la basa A se debe colocar a Atabalipa; y en las basas B, C, D, E, F, los cinco Incas Emperadores del Perú sus antecesores". A pesar de su convencimiento de que "Este adorno, si se escoge, dará un aire de singular magnificencia a todo el exterior del Palacio, y, si es correspondiente la representación, se llevará los ojos de todos", la idea fue rechazada y sólo se aceptó incluir a los dos emperadores que gobernaban a la llegada de los españoles. Para el adorno de la galería del cuarto principal Sarmiento discurre un plan en el que cada uno de los lados estará ocupado por un tema general: político, religioso, militar y científico. En el militar y en el político se encontraban las representaciones de la conquista de México, la conquista de Perú y el Consejo de Indias. Ninguna de ellas llegó a ocupar el lugar previsto (Plaza; 1978).

La erudición de fray Martín Sarmiento queda fuera de toda duda ante los argumentos con que arroja sus sucesivas propuestas; sin embargo, la relación de los temas que selecciona como representativos del lado científico, poco tienen que ver con un hombre que se cartea con Linneo y mantiene una estrecha amistad con Feijoo, a quien defiende públicamente: "1. La astronomía entre Ptolomeo y Alfonso el Sabio. 2. La Matemática entre Euclides y Arquímedes. 3. La Música entre Pitágoras y Boecio. 4. La Dialéctica o Metafísica entre Platón y Aristóteles. 5. La Filosofía o Física entre Teofrasto y Plinio. 6. La Retórica o Poesía entre Homero y Virgilio. 7. La Medicina entre Hipócrates y Galeno. 8. La Gramática entre Varrón y Nebrija. 9. La Teología entre San Agustín y Santo Tomás. 10. Impresión de la Biblia regia, con Felipe II y Arias Montano. 11. Edición de la Biblia Complutense, con Cisneros y Vergara" (Plaza; 1978:181).

Aunque la Ciencia imponía en el siglo XVIII sus métodos frente a los escolásticos y la Política y la Economía delimitaban nuevos intereses, el peso de la tradición es todavía muy fuerte en la Península, que asiste al

renacer de los grandes mitos relacionados con el mundo americano y sus habitantes, que adquiere especial virulencia en Europa. Una vez más la figura de América se debate entre el mito y la realidad. Otra vez se idealiza y se degrada el supuesto estado natural de sus indígenas y, sin entender el mensaje de Acosta, nuevamente se la somete a juicio.

Y en medio de la polémica se miden sus costas, se analizan y clasifican sus animales, sus plantas y sus minerales, se "retrata" a sus habitantes, se recogen muestras de su cultura material, se hacen estudios científicos de todo tipo con la vista puesta en un mejor aprovechamiento de sus recursos, se investiga su pasado, y se acumula una voluminosa información que trasciende en su momento al mínimo y que enriquece al máximo nuestros instrumentos del conocimiento. Es decir, se acomete a través de las expediciones científicas una labor destinada a revisar y contrastar todo el bagaje del conocimiento americanista acumulado hasta el momento, enriqueciéndolo por medio del empleo de métodos de investigación que intentan actuar con el máximo rigor experimental.

La Botánica abre camino y tras ella adquiere una gran importancia la Biología, en la que se incluyen los estudios etnográficos. Gracias a ellos se van poniendo de manifiesto las diversas repuestas culturales que ofrecen múltiples grupos humanos distintos al europeo, con el que se hace evidente la comparación. De nuevo, como ya sucediera en el siglo XVI, el tema va más allá de la mera acumulación de datos, al entrar en el terreno de los filósofos -que ahora sustituyen a los teólogos- provocando en ellos la necesidad de replantear las teorías relacionadas con la historia general del hombre. Ahora ya no se trata de reinterpretar la clasificación aristotélica de los bárbaros, sino de poner frente a frente al hombre natural y al hombre civilizado. Primero se describe lo que se ve y después se interpreta a través de la clasificación y el estudio comparativo.

A través de la minuciosa organización de las expediciones científicas se impone el método basado en la observación directa. Lo reclama el propio Rousseau pero siglos antes que él los mencionados Las Casa y Acosta, entre otros, lo habían considerado como algo fundamental a la hora de hablar -y de escribir- sobre América. Comparados con los dos años que empleó Sahagún en reunir el material para elaborar su obra, los contactos que en ocasiones establecen los expedicionarios con el mundo indígena -a veces dos días, a veces dos meses- pueden llegar a parecernos muy limitados. Sólo la preparación y especialización de los encargados de reunir la información pudo hacer frente al permanente reto que suponía acumular un máximo de datos en un periodo de tiempo siempre breve.

El éxito dependía sobre todo de la organización del viaje. De la delimitación clara de sus fines, incluidos los políticos más reservados. De la selección de los integrantes del equipo, ya multidisciplinar. De los contactos establecidos a lo largo de la ruta, que podían facilitar o entorpecer sobremanera el trabajo. De los periódicos envíos a la Península del material reunido. Y del posterior trabajo de clasificación, puesta en limpio y redacción final de los informes que debían llevarse a cabo tras el regreso, a fin de dar a la luz los conocimientos adquiridos y ofrecer al mundo científico la posibilidad de reafirmar o poner en entredicho la validez de las teorías en uso.

Desgraciadamente, por lo que respecta a España, el último aspecto, el de la divulgación, encontró parecidas dificultades a las que sufrieron desde el siglo XVI muchos de los textos dedicados al tema americano. Y ello a pesar de que las expediciones científicas fueron consideradas empresas de Estado, en las que se empeñaba el prestigio, hasta el punto de que en ellas se cifraba incluso el grado de "civilización" de la nación. Parte de los objetos reunidos por ellas engrosaron las colecciones del Real Gabinete de Historia Natural, donde fueron agrupadas de acuerdo con la definición de los reinos naturales, y parte se perdieron en medio de la desidia; parte de los numerosos dibujos elaborados durante el viaje y retocados al regreso con la intención de ser publicados en su mayoría llegaron al Real Jardín Botánico, pero parte permaneció en manos de particulares disgregándose hasta una recuperación muy posterior o su pérdida definitiva. Y los diarios, tanto los borradores parciales como las versiones finales, dispersos también entre diferentes instituciones, necesitaron en su mayoría más de un siglo para empezar a llegar a manos de los lectores.

A pesar de todo ello, el abundante material americanista acumulado especialmente durante la segunda mitad del siglo XVIII, consiguió engrosar de forma muy considerable el volumen de los instrumentos del conocimiento dedicados al Nuevo Mundo, pues de él extrajeron los científicos la mayor parte de su información, aunque el habitante de las islas de Oceanía sustituyera al indígena americano como máxima representación del hombre en estado natural.

Tal y como ya sucediera en los siglos XVI y XVII, y como se repetiría posteriormente, todo lo relacionado con la divulgación de temas americanos en España tuvo también en el XVIII un fuerte lastre, desconocido en los restantes países europeos. El del juicio de la actuación española, presente de forma más o menos velada en todo texto dedicado a este asunto. Las expediciones científicas no fueron ajenas a esta problemática, ya que sus informes críticos sobre el mundo colonial - siempre reservados - manifestaban con claridad la idea del progreso y de la civilización que mantenían sus responsables. En estas descripciones, tanto o más que en las dedicadas al mundo indígena, se hacen evidentes las contradicciones del ilustrado, que juzga a través de la lente etnocéntrica al mantener una postura diferente ante el indígena en "estado natural" y el "aculturado". Del mismo modo que estaba presente en la sociedad criolla una exaltación del indígena prehispánico y una descalificación del contemporáneo.

Estas diferentes valoraciones perviven en la actualidad con más intensidad de la que a menudo estamos dispuestos a reconocer. Y en el mundo de la Museología mantiene una vigencia innegable a través tanto de exposiciones temporales como de instalaciones permanentes. De ahí la oportunidad, probablemente, del planteamiento que estamos proponiendo en esta ocasión, prescindiendo del discurso cronológico en beneficio del temático, como se verá en los trabajos que se incluyen a continuación de éste. Y de ahí, también, el que este área introductoria no se entienda como una historia, más o menos resumida, de los cronistas, de las expediciones científicas, del coleccionismo americanista o de la cartografía -según los diferentes espacios museográficos definidos-, pues ello sería volver a caer nuevamente en la tentación de hablar de la historia propia so pretexto de hacerlo sobre América. Todos estos temas atañen directamen-

te a la historia de las mentalidades europeas, y en ella deben de ser analizados con el protagonismo que merecen.

La denominación genérica del área como *Los instrumentos del conocimiento: América entre el mito y la realidad*, tiene la intención clara de evidenciar al visitante las diferentes fuentes que desde Europa, y desde España más concretamente, sirven para acercarse a la realidad americana, reconociendo también los elementos distorsionadores y su procedencia.

En definitiva, la propuesta es que, por una vez y esperando que sí sirva de precedente, hablemos de América en el Museo de América.

BIBLIOGRAFIA

- ABELLÁN, J.L.: *La idea de América. Origen y evolución*. Ed. Istmo. Madrid, 1972.
- ABELLÁN, J.L.: «Los orígenes españoles del mito del "buen salvaje"». Fray Bartolomé de Las Casas y su antropología utópica» en *Revista de Indias*, 145-146, pp. 157-179, 1976.
- ACOSTA, José de: *Historia Natural y Moral de las Indias*. Edición de E. O'Gorman. F.C.E., México, 1962.
- ANGLERÍA, Pedro Mártir de: *Décadas del Nuevo Mundo*. Introducción de Ramón Alba. Ediciones Polifemo. Madrid, 1989.
- CRO, S.: «Las fuentes clásicas de la utopía moderna: el Buen Salvaje y las Islas Felices en la Historiografía Indiana» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 6, pp. 39-51, 1973.
- CRO, S.: *Realidad y utopía en el descubrimiento y conquista de la América Hispana (1492-1682)*. Fundación Universitaria. Madrid, 1983.
- ELLIOT, J.H.: «Renaissance Europe and America: A Blunted Impact?» en *First Images of America: The impact of the New World on the Old*. Los Angeles, 1976.
- ELLIOT, J.H.: *El Viejo Mundo y el Nuevo. 1492-1650*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- ESTEVE BARBA, F.: *Historiografía Indiana*. Gredos. Madrid, 1964.
- GAOS, J.: *Historia de nuestra idea del mundo*. El Colegio de México, México. 1973
- GERBI, A.: *La naturaleza de las Indias Nuevas: De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. F.C.E., México, 1979.
- GERBI, A.: *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica*. México, 1982.
- GIL, J.: *Mitos y utopías del Descubrimiento*. Alianza Editorial. Madrid, 1989.
- GLIOZZI, G.: *La scoperta dei selvaggi: Antropologia e colonialismo de Colombo a Diderot*. Milano, 1971. (Ed.)
- HONOUR, H.: *The New Golden Land. European Images of America from The Discoverer to the Present Time*. New York, 1975.
- HONOUR, H.: *The European Vision of America*. The Cleveland Museum of Art. Cleveland, 1976.
- KEEN, B.: «The european vision of the indian in the sixteenth and seventeenth centuries: A sociological approach» en *La imagen del indio en la Europa Moderna*. C.S.I.C. / F.E.C. / E.E.H.A.. Sevilla, pp. 101-116., 1990.
- KUGELGEN KROPPINGER, H. Von : «El indio: ¿Bárbaro y/o buen salvaje?» en *La imagen del indio en la Europa Moderna*. C.S.I.C. / F.E.C. / E.E.H.A.. Sevilla, pp. 457-487., 1990.
- LANDA, Diego de: *Relación de las cosas de Yucatán*. Introducción de Angel M^a Garibay. Ed. Porrúa. México., 1982.
- MARAVALL, J.A.: «La palabra "civilización" y su sentido en el siglo XVIII» en *Actas del Quinto Congreso internacional de Hispanistas*. Bordeaux, I, pp. 79-104., 1977.
- MYTHEN DER NEUEN WELT. *Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*. Berliner Festspiele. Berlín, 1982.
- O'GORMAN, E.: «Sobre la naturaleza bestial del indio americano» en *Filosofía y Letras*, I, pp. 141-156 y 205-315., 1941.
- O'GORMAN, E.: *La invención de América*. México., 1958.
- PAGDEN, A.: *La caída del hombre natural*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.
- PINO DIAZ, F. del (coordinador): *Ciencia y contexto histórico nacional en las expediciones ilustradas a América*. C.S.I.C.. Madrid, 1988
- PLAZA, F. de la: *El Palacio real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1978.
- SAHAGÚN, Bernardino de: *Historia de las cosas de la Nueva España*. Prólogo de A. López Austin y J. García Quintana. Alianza Editorial. Madrid, 1988.
- STUTERVANT, W. C.: «First Visual Images of Native America» en *First Images of América: The Impact of the New World on the Old*. Los Angeles, 1976.

EL CONTINENTE AMERICANO Y SU DESARROLLO CULTURAL: REFLEXIONES EN TORNO A UNA PROPUESTA MUSEOGRAFICA

Salvador Rovira Lloréns

Museo de América

ABSTRACT

The elaboration of a museographical project to show in a short wiew the basic elements which configure the dense and varied American History is a challenge of not an easy response in a museum such as the Museo de América in Madrid, but a solution is attempted in order to provide for visitors with a reference framework. Geography (or ecosystems) and cultural development are currently understud as forming a unit, but the limited extension of this exhibition area, and the place and role that it plays within the museum exhibition considered as a whole, force us to display in juxtaposed sections the geographic aspects of the Continent, how it was peopled and the different cultures (a selection) that grew and died from Prehistory up to recent times. Some thoughts on modern museology are also made.

PREAMBULO

El Museo, hablando en términos generales, nunca ha sido una institución políticamente neutra, como han reconocido numerosos autores (San Román 1992; Moody 1992). Su dependencia institucional y económica de organismos públicos en la mayoría de los casos hace que, lógicamente, se halle integrado en la política cultural diseñada por dichos organismos. En otros casos, cuando es una entidad privada la propietaria de las collecciones, la manera de exponerlas responderá a los intereses de explotación de quienes detentan la propiedad o el usufructo de la obra de arte (Kirby 1988). No cabe, pues, esperar neutralidad cuando se habla de cultura puesto que la cultura no es un concepto aislable ni de la sociedad que la genera (tanto da que se trate de una cultura viva, vigente, que de una arqueología, pretérita), ni de los propios prejuicios del observador que la percibe y trata de describirla y aprehenderla.

A menudo se confunde, quizás porque no hay más remedio que actuar simplificando términos, cultura y rasgos culturales. El observador percibe los rasgos, y su conjunto lo define como cultura tras acotarlos en el tiempo y en el espacio geográfico. Pero sería un iluso si creyera realmente que eso es **toda** la cultura en cuestión. Las dificultades se hacen más evidentes cuando el observador ha de afrontar la tarea de reconstruir los rasgos culturales a partir de los objetos, de los restos materiales de la cultura (1) (digamos, por ejemplo, del conjunto de datos obtenidos de una excavación arqueológica ejecutada con metodología científica).

1. Restos materiales de la cultura y cultura material no son expresiones equivalentes. Para los norteamericanos *cultura material* significa lo que para los ingleses *historia social* (Pearce 1989: 3; Schlereth 1989: 11-12), mientras que en Europa, en general, entendemos por cultura material los restos materiales de la cultura (objetos) una vez estudiados para conocer sus características físicas, tipométricas y tecnológicas.

2. La ambigüedad viene aparejada al supuesto dinamismo de la sociedad y al nuevo carácter interactivo de la relación Museo-Sociedad cuyos límites son imprecisos y, presumiblemente, cambiantes. El Museo pierde así su protagonismo científico como depositario de los bienes muebles del patrimonio cultural (la función social de la investigación histórica y su interés político-económico siguen siendo un tema vidrioso cuando no conflictivo), ganando terreno como servicio público bajo las directrices y orientaciones de los animadores culturales.
3. Contrá los excesos de intención sociológica provocados en el mundo de los museos y de las exposiciones temporales de la pasada década se están levantando algunas voces críticas que se oponen a que los museos se conviertan en un elemento más de la multimillonaria industria del espectáculo. "Muchos profesionales temen que, con los nuevos cambios, las galerías y los museos pierdan su estrecha asociación con la erudición auténtica, la conservación y la investigación" (Deighton 1991: 45).
4. La titulación definitiva queda a expensas de los que decidan los especialistas en comunicación pero, en cualquier caso, la idea que deberá expresar es la aquí propuesta.
5. No conviene cargar las tintas innecesariamente en esta idea de falseamiento. Como es bien sabido, las dificultades en la percepción y descripción de la realidad derivadas de la propia subjetividad humana son un viejo caballo de batalla de los epistemólogos. Aquí el falseamiento no proviene de cuestiones de percepción sino de la artificiosa disección de las partes de un todo.

Es por ello que un buen número de especialistas prefieren no hacer inferencias a partir de los objetos, limitando sus trabajos al establecimiento de buenas clasificaciones de los mismos y caracterizando las culturas por sus conjuntos de materiales, como ya propugnara Pitt Rivers hace más de un siglo, modelo que ha hecho fortuna en la forma de exponer sus colecciones una gran parte de los museos por todo el mundo. El museo, como es bien sabido, investiga acerca de los objetos que custodia y los exhibe con unos criterios determinados.

Antropólogos e investigadores de la cultura material saben que la utilización de los objetos para explicar las culturas entraña dificultades metodológicas que no hay manera de sortear, tales como el sesgo y la inadecuación de los objetos que han sobrevivido, la imposibilidad de verificación de la explicación cultural propuesta (especialmente cuando se trata de culturas "arqueológicas") y algunas más (Schlereth 1989: 19). Pero la evolución del propio concepto de museo, ahora más impreciso que nunca al introducir el reto ambiguo de trabajar con la sociedad y para la sociedad (2) (Berck 1992: 72), invita a asumir esos riesgos cuando de lo que se trata es de reconstruir el pasado no como un ejercicio teórico, privado y para el consumo y la discusión entre especialistas, sino como una oferta real (no exenta de cierta intención catequética) de reconstrucción histórica en la que el objeto material, la pieza encerrada en la vitrina, subordina su significado intrínseco a su papel como elemento de la cadena de una narración (3).

Esta breve introducción era necesaria para justificar el diseño y desarrollo temático de las salas que constituyen la segunda Area dentro del desarrollo global de la exposición permanente del Museo de América. El epígrafe general que podría servir de título a toda la sección es: **El Continente Americano. La tierra y sus gentes** (4). La amplitud de su contenido es tal, que obliga a abrir un gran paréntesis discursivo con un lenguaje propio -en cierto modo, de exposición "clásica"- para poner de manifiesto la realidad geográfica tal y como es percibida por el ojo moderno, entendida como soporte físico del hilo de la Historia de América desde sus más remotos orígenes hasta la actualidad. No se trata, sin embargo, de una reconstrucción de la Historia y el medio físico como una unidad (lo que Redman [1973: 6] propuso como método de aproximación al human behaviour, al comportamiento humano), sino de mostrar, primero, el escenario en el cual se desarrolló la acción que pretendemos contar; luego, cómo la escena se fue poblando de personajes, y finalmente, cómo evolucionó la vida de estos personajes al compás del calendario.

Ciertamente, esta yuxtaposición de bloques supone un falseamiento de la "realidad" (5) en aras del dirigismo en la intención didáctica asumida como obligación por el Museo, volcándola hacia una *mass media* de características predefinidas a la que no debe bastar la contemplación del objeto para extraer sus propias impresiones (como sucede, por ejemplo, en las galerías y museos de Bellas Artes de corte clásico), sino que hay que mostrar el objeto en uno o varios contextos ya inferidos o reconocidos previamente por los especialistas. Decidimos *a priori* que de ese modo el visitante conocerá y entenderá mejor el comportamiento humano de los americanos, a pesar de la limitación que supone la imposibilidad de integrar en el paisaje sus variadas formas culturales.

Tal proceder no está fuera de los fines del museo de la postmodernidad (6), tras haber adquirido un papel importante en la conciencia pública como guardián y proveedor de conocimiento histórico (Crowther 1989: 43). Pero el golpe de timón conduce a nuevos derroteros: pasar de unas colecciones limitadas de objetos americanos museables al concepto variopinto de América como objeto museable, lo cual implica un cambio de dimensión considerable buscando hacer justicia al nombre de la institución: Museo de América. Sin embargo un museo no custodia conceptos sino cosas, objetos materiales. En pasar del objeto al concepto (a la Historia) consiste el juego, y las reglas escogidas, aun habiéndolo sido escrupulosamente, no deben ocultar su naturaleza subjetiva, coyuntural.

En las salas que constituyen el Area 2 tratamos de dar una idea de América y de su desarrollo cultural adaptada a las necesidades de conocimiento del visitante medio. En cierto modo compendia unos conocimientos básicos que resultarán imprescindibles para entender la intención y el contenido de las Areas siguientes. Asimismo, aprovecha para describir algunos de los resultados esbozados en el Area 1 a partir de los instrumentos que han servido para conocer las distintas realidades americanas, resultando de este modo un eslabón narrativo.

Los pensadores europeos y americanos de los tiempos recientes han desarrollado distintos conceptos de América que, si bien atinados desde sus propios puntos de vista, resultan difícilmente museables porque es el factor humano del presente el elemento concreto y esencial del discurso. Pero el factor humano, aun reconociendo su valor como *factotum*, es siempre el elemento implícito del discurso del museo y no una "pieza" de la exposición. La inversión de estos valores sería como convertir el museo en un teatrillo donde se representarían comedias o dramas de tema histórico de dudoso acierto o parcelas muy limitadas del presente que, precisamente por esa limitación, producirían una visión desenfocada de la realidad que pretenden mostrar, al tiempo que repetirían situaciones vivas que los medios de comunicación modernos pueden y suelen ofertar de forma más cómoda y barata (7). Hay, además, otra cuestión que requiere una actuación con talante coherente: los criterios modernos sobre conservación de bienes del patrimonio cultural insisten en la obligatoriedad de mantener con fidelidad el estado actual de la obra que nos llega legada del pasado y evitar intervenciones conducentes a la fabricación de falsos históricos. Aceptados estos criterios, no sería coherente utilizar los bienes culturales para recrear una historia con excesivos vuelos fantásticos.

EL CONTINENTE AMERICANO COMO ESCENARIO VITAL

Acorde con los objetivos de la opción antropológica evolucionista elegida como soporte subyacente de la narración que el museo oferta, no podíamos echar en el olvido la propia historia del continente como parcela del planeta Tierra, tomándola desde sus orígenes, mucho antes de convertirse en escenario interactivo de la presencia humana sobre su suelo. Se pretende con ello recordar al visitante que hubo un tiempo de la historia geológica del mundo en que América no existía y que, a partir de su nacimiento, América fue evolucionando con ecosiste-

6. El término **postmoderno** no parece disponer todavía de una adecuada definición, resultando aún vigente la crítica elaborada hace algunos años por Lyotard (1986). Pero uno de los temas que emerge del discurso en torno al postmodernismo es la crisis de valores y creencias que legitimaban la forma de entender el pasado. Los postmodernos atacan a los museos porque representan el pasado desacreditado y no ofrecen guía alguna de cara al futuro (Jenkins 1989: 145). Confieso mi cortedad mental para entender las sutilezas de ciertas posturas postmodernas (aunque no me preocupa demasiado) pero la propuesta de aproximación del museo a la sociedad de forma interactiva es una experiencia razonable, actual, cuyos frutos podrán ser evaluados en el futuro. Tampoco abrigo demasiadas dudas respecto de la utilidad de las nuevas tecnologías en imagen y sonido para apoyar el discurso museográfico, en especial para suplir las lagunas y silencios acerca de la historia social que la cultura material produce y que tanto se están enfatizando últimamente. Pero me resisto a creer que la historia social del mundo sea conservable en su totalidad y explicable desde el museo. El museo, entiendo, será siempre otra cosa.

7. El empleo de técnicas escenográficas y audiovisuales para reforzar el hilo narrativo del museo, bien dosificadas, es una buena ayuda. Sin embargo el museo no puede quedar absorbido por un despliegue tecnológico recreador de ambientes, debiéndose buscar el equilibrio entre la exposición de la colección permanente del museo y las ayudas complementarias. Por otro lado, la televisión como medio tiene grandes ventajas sobre el museo para reproducir de forma "realista" cualquier situación, y su acceso fácil al público desde grabadores y reproductores domésticos está suplantando el papel de los museos (Morton 1988: 135) Pero hay algo que sólo el museo puede ofrecer: la visión directa y la presencia real del objeto (sea una pieza, un ambiente o un paisaje, depende del tipo de museo). Y esa cualidad ha de ser explotada al máximo.

8. No conviene olvidar que el mayor contingente de visitantes esperado será español o, en todo caso, europeo, con una concepción eurocentrista de la Geografía y de la Historia.

mas peculiares que la diferencian básicamente del Viejo Mundo (8). Sin embargo, y dado que este tema es más bien libresco, se desarrollará como texto complementario en la Guía del Museo, en la que hemos reservado el adecuado espacio a la explicación de las sucesivas fases de formación del continente desde la perspectiva actual de la deriva continental y la tectónica de placas.

La exposición en sí se abre con una breve introducción cartográfica, ligando así con uno de los últimos apartados del Área 1 dedicado a la evolución histórica de la cartografía de América como instrumento del conocimiento, pero ahora con la intención de situar al visitante ante una realidad física de enormes dimensiones: la magnitud del Continente Americano en comparación con el resto de los continentes. Un buen *Mapa Mundi* es el elemento visual que servirá a estos efectos, situándolo en el elemento arquitectónico a través del cual se accede a la sala. Esta primera impresión visual pretende redimensionar y poner a punto la idea espacial de América que cada uno de los visitantes posee, derivada de sus conocimientos previos. Puesto que el papel de este mapa es producir una impresión gráfica de las dimensiones relativas de los continentes, no es necesario un gran detallismo toponímico (que podría resultar incluso perturbador). Es suficiente con que el visitante pueda comparar en una visión rápida los tamaños de los escenarios que le son más familiares. Los visitantes habituales de museos históricos disponen de recursos automáticos para comparar factores tales como la dimensión del edificio, la extensión del periodo histórico que se musea y la densidad conceptual y material de la exposición en los museos que conoce. El *Mapa Mundi* servirá de advertencia preliminar en estos casos, acerca de las posibilidades y limitaciones del discurso subsiguiente, alojado en un contenedor (el edificio y sus salas) de tamaño relativamente reducido. El carácter necesariamente sintético de la narración queda así insinuado.

El primer gran impacto acerca del continente americano se logra una vez transpuesto el acceso a la primera sala Área 2, ocupada por una maqueta de América de 15 metros de longitud de norte a sur, con la transformación de escala conveniente para que se aprecie el relieve. El tamaño es el adecuado para que el espectador no pueda abarcar con un sólo golpe de vista toda la maqueta, resultando, por tanto, una invitación a pasear por ella. En la instalación de la sala se ha previsto un amplio deambulatorio elevado, a manera de balconada, que permite asomarse sobre América y observar los accidentes geográficos más sobresalientes.

La escenografía de la sala está complementada con un programa audiovisual continuo en videodisco, a cuatro pantallas situadas en la pared lateral al este del continente, comandado por ordenador, cuyas imágenes y sonidos muestran de manera ordenada diversos ecosistemas americanos, como si se tratara de una excursión real por las tierras de América, sincronizando el mensaje documental con un juego de luces que van señalando el itinerario sobre la maqueta.

La sala de la maqueta tiene una componente lúdica evidente, invitando a participar al visitante en un juego de movimientos y de recreación de ambientes naturales. Pero su función principal es reforzar la idea de la inmensidad de América y hacer patentes los contrastes ecosistemáti-

cos derivados de su situación geográfica. Los bloques previstos de información audiovisual son los siguientes:

- Hielos del Artico.
- Tundra del Artico.
- Bosques de coníferas del Subártico.
- Región de los Grandes Lagos.
- Estepas norteamericanas.
- Praderas norteamericanas.
- Desiertos norteamericanos.
- Area de California.
- Montañas Rocosas.
- Tierras altas de Mexico central.
- Bosque tropical: Yucatán, Colombia, Caribe.
- Llanos del Orinoco, Campos del Brasil.
- Selva amazónica.
- Costa desértica andina.
- Valles centrales andinos.
- Nevados andinos.
- Puna. Lago Titicaca.
- Pampa argentina y uruguaya.
- Bosques de coníferas araucanos.
- Estepa patagónica.
- Tundra del sur de Chile y Tierra de Fuego.

La exposición de la realidad continental queda completada con otras dos ayudas gráficas: un **Mapa Geológico** de los terrenos aflorados y otro **Mapa del Aprovechamiento Actual del Suelo**, en donde la acción antrópica comienza a manifestarse. Este epílogo cartográfico está instalado en el espacio de desahogo previsto tras el descenso de las gradas del deambulatorio de la sala de la maqueta, y antes de franquear la entrada a la sección siguiente.

Dedicar un espacio tan amplio a esta introducción de índole geográfica, restándole al resto de las salas, fue una decisión muy meditada. Tanto desde la vertiente de la historia social como desde la antropología cultural el medio físico tiene un gran peso específico cuyo valor resulta superfluo señalar ahora. Pero, aun sin discutir o negar esta valoración, las propuestas podrían haber sido muy distintas: desde considerar el factor geográfico un conocimiento presupuesto en el visitante (y por tanto las referencias geográficas de carácter general e incluso regional resultarían innecesariamente redundantes) a, en el extremo opuesto, traducir al lenguaje expositivo el contenido de los manuales de geografía, zoología y botánica de América (propuesta que consideramos a todas luces fuera de lugar) (9). Aquí se ha optado por el juego de impresiones en el propio espectador a partir de una gran maqueta del continente y un reportaje audiovisual, esperando conseguir con sus sugerencias el nivel de conciencia adecuado.

9. El papel didáctico del museo no puede ni debe suplantar en ningún momento la función del libro como contenedor y transmisor de conocimientos. El museo no es un competidor de la cultura librería sino uno de sus muchos complementos (además, por supuesto, de ser un instrumento de investigación que genera nuevos conocimientos que se vierten a la letra impresa). El museo no suplanta al libro sino que debe ser una invitación al estudio más profundo de determinados temas a través de la lectura. Pensar lo contrario es cargar las tintas sobre la función didáctica del museo (tratando de convertirlo en un microcosmos que se cierra sobre sí mismo) y confundir su función educativa e informativa con la difusión de "pastillas" de cultura de fabricación propia para el consumo de los visitantes. Como propone Macdonald (1992: 162), la importancia de los museos en relación con el futuro desarrollo de la sociedad reside en cómo pueden ayudar a sus audiencias a explotar las fuentes de información (el museo es un depósito de información, pero no el único) en su demanda de conocimientos.

Equilibrar los recursos informativos tiene una importancia capital en nuestro caso, pues la inmensa mayoría de los usuarios del Museo de América no se sienten en modo alguno identificados con ni reflejados en el desarrollo cultural americano, excepto quizás en el último tramo de la historia colonial hispanoamericana.

Por otro lado, aspectos de la flora y la fauna americana se irán mostrando en diversos puntos de la exposición, vinculándolos a la narración. Existe también el proyecto de crear algún ambiente con reproducciones de plantas y animales autóctonos aprovechando alguno de los espacios de los grandes deambulatorios del claustro.

10. Aunque para la mentalidad occidental el hábito más frecuente y familiar lleva a la ordenación de los sucesos con referencia al tiempo calendárico y al espacio geográfico, no es esa la única posibilidad para reconstruir el pasado. La vieja propuesta de Morgan de estudiar la sociedad y su cultura como un proceso evolutivo desde el salvajismo a la civilización, y sus posteriores remozamientos, son también un buen sistema. El tiempo y el espacio son, entonces, variables secundarias.
11. Alguien podrá pensar que una organización lineal de la historia, contada como una sucesión de "hechos" = culturas entra en contradicción con la forma narrativa desarrollada desde el Area 3 en adelante, en donde el factor cronológico-espacial queda diluido (pero no eliminado) frente a otros factores culturales escogidos como clasificadores y conductores (economía, sociedad, ritos, etc.). Ciertamente es un contraste porque son dos maneras distintas de dirigir la narración. Sin embargo conviene recordar que uno de los objetivos de la exposición permanente del Museo de América es facilitar la aproximación de los visitantes a la realidad americana a través de sus colecciones, para lo cual existen varias fórmulas teóricas pero las prácticas son bastantes menos porque siempre existen limitaciones. La principal limitación viene dada por el volumen y contenido de las propias colecciones en relación con el tema global de la Historia de América, cuya dimensión sobrepasa con mucho las posibilidades museográficas de la cultura material aquí custodiada.
- Conscientes de esta limitación, y una vez decidido que el Museo debe ser algo más que un mero expositor de objetos correctamente clasificados en cuanto a su adscripción cultural, parece imprescindible dedicar una parte introductoria de la exposición a revisar someramente la sucesión cultural en un relato museográfico de corte clásico, acomodado al contenido de los libros de arqueología e historia con los que interacciona. Esta es una manera de aproximación a la historia muy desacreditada en la museología postmoderna pues presenta la historia como un proceso triunfalista (burgués) de mejoras y logros, y esconde los aspectos desagradables de la humanidad doliente (la explotación, la marginación, los conflictos, etc.) (Schlereth 1989: 20-21), lo que Jenkinson (1989: 145) denomina grandes silencios históricos. No se deja de reconocer, sin embargo, que los museos no monográficos con colecciones antiguas procedentes de áreas extensas se adaptan mal a esas nuevas concepciones en las que el fetichismo del objeto está fuera de lugar. El Museo de América entra en la categoría de dichos museos (hacer de él un museo monográfico es una pretensión descabellada), lo cual legitima a nuestro juicio una sección organizada en secuencias culturales.

El conocimiento que de la geografía americana posee el visitante medio ha de ser refrescado, evitando así el riesgo de que se produzcan situaciones de desorientación importantes, tanto más probables cuanto más nos adentremos en la exposición y cambiemos el hilo de referencia tiempo-espacio, fácil de seguir, por los estadios socioculturales y las pautas de comportamiento a partir del Area 3 que, si bien permiten un mejor acercamiento narrativo a la historia social americana (las diferentes estructuras de las sociedades, las formas peculiares de resolver las situaciones ordinarias o extraordinarias de la vida cotidiana, etc.) en las que el medio físico es factor desencadenante de primer orden, obliga a un esfuerzo personal de ubicación topográfica al no explicitarse ésta en el ambiente general por el que transita (10). Me refiero a que cuando el visitante entra en una sección encabezada con el rótulo "Perú", la referencia geográfica de cuanto va a ver es evidente: el topónimo Perú no sólo clasifica y sitúa en el espacio sino que aporta una serie de condiciones ambientales (la calidad de las referencias dependerá de la formación individual). En cambio al entrar en una sección rotulada, pongo por caso, como "El ciclo de la Vida", no hay referencias generales temporoespaciales sino culturales, quedando al cuidado individual (con algunas ayudas, claro está) la correcta ubicación del contenido en sus esquemas personales.

Llegamos así a otro mensaje, subliminal si se quiere, de esta primera sección del Area 2: el escenario es tan extenso y variado que la comprensión de la historia de América requerirá del visitante un esfuerzo, una tensión perceptiva, y no una actividad pasiva meramente receptora.

ENTRAN EN ESCENA LOS PERSONAJES

Esta sección, con una superficie de unos 210 m², se ocupa del complejo proceso del poblamiento de América desde sus orígenes hasta nuestros días. Mantiene un nexo con la anterior, si bien ahora el marco geográfico (ya conocido) ha de entenderse como soporte físico de la actividad humana.

El proceso se ha dividido en tres etapas:

- El poblamiento primitivo.
- Los aportes étnicos tras el contacto con los europeos (europeos y africanos en América).
- Los aportes étnicos asiáticos, principalmente en los siglos XIX y XX.

Como es sabido, el poblamiento primitivo de América por pequeños grupos de cazadores y recolectores paleolíticos procedentes de Asia, durante los prolongados períodos de conexión territorial de ambos continentes tras los afloramientos de la plataforma de Beringia a lo largo del Pleistoceno, tiene aún muchos aspectos que discurren por el terreno de la hipótesis y son temas de investigación actual sujetos a revisión o cambio. Pero en una narración sintética como la que planteamos es lícito recurrir a los descriptores esenciales, dejando a un lado los matices actualmente en discusión.

El mecanismo básico por el que se propiciaron estas primeras "migraciones" de bandas paleolíticas, comúnmente aceptado, está ligado a las glaciaciones pleistocénicas y, en particular, a la glaciación Wisconsin. También se aceptan dos fases, diferenciadas por técnicas distintas del trabajo de la piedra, por la morfología instrumental, por los tipos de asentamientos, etc.: una antigua, anterior a c. 25000 AP, y otra más reciente posterior a c. 15000 AP.

El afloramiento de amplios puentes terrestres intercontinentales practicables a pie llano a lo largo de dilatados períodos de tiempo, queda puesto de manifiesto en el **Mapa de las Tierras Afloradas** durante la glaciación Wisconsin, vistas en proyección polar para evitar la deformación que otras proyecciones cartográficas más habituales producen en estos territorios tan septentrionales. El mapa se acompaña de un breve texto explicativo de unas 150 palabras, necesario para poner en situación al visitante en los comienzos de esta nueva etapa del recorrido por el museo.

El eje temporal lineal cobra ahora un gran protagonismo para exponer, de una manera gráfica, el calendario de los sucesos más remotos (11). Un gran panel recoge a manera de tabla cronológica la secuencia de los principales hitos culturales americanos desde los presuntos orígenes hasta la prehistoria reciente, en la que se da cabida también (en renglón aparte) a la secuencia sincrónica del Viejo Mundo, quizás más familiar y por tanto una referencia útil dado que la prehistoria americana posee una terminología propia, diferente de la europea (12).

Una vez en suelo americano, el hombre primitivo fue ocupando el territorio a lo largo de muchos milenios. Ello se hace patente en un **Mapa de Situación** de los principales yacimientos arqueológicos con dataciones conocidas dentro de la prehistoria antigua, distinguiendo con códigos de colores las dos principales tradiciones líticas que caracterizan a los americanos más primitivos.

Estas tradiciones líticas quedan ejemplificadas con una adecuada selección de piezas del Museo (núcleos, bifaces, raederas, puntas de proyectil, cuchillos, raspadores), ordenadas en una vitrina. Resulta pertinente esbozar aquí de manera global las culturas paleolíticas americanas por dos razones: 1) porque las colecciones del Museo referidas a este período son escasas y, sobre todo, muy incompletas (13), impidiendo un tratamiento regional pormenorizado del tema tal y como se abordará en la sección siguiente, y 2) porque hablar ahora de las culturas más primitivas y mostrar algunos objetos prototípicos es un buen complemento del inevitable aparato gráfico con que se ha de explicar el poblamiento más antiguo de América.

Un breve texto explicativo de no más de 200 palabras completa la información de esta sala, cuyo encabezamiento: "Las Bandas de Paleolítico Americano" hace una clara referencia a la terminología organizativa de Service (bandas, tribus, jefaturas y estados) que servirá en adelante para subdividir los sucesivos estadios de complejidad social creciente de los grupos humanos.

El segundo momento importante de aporte étnico (prescindiendo ahora de los elementos culturales anejos) se produce a partir de 1492 con la llegada de los europeos e, inmediatamente, de población negra

12. Un modelo general periodizador de las fases antiguas de la prehistoria americana es una opción entre varias, y siempre contará con partidarios y detractores. Además, la arqueología de cada país suele enfocar con variantes propias sus etapas más antiguas, lo cual complica si cabe el esbozo unitario. Entre las muchas discusiones habidas en torno a la terminología del paleolítico americano, véase a manera de ejemplo una relativa a Perú en Cuesta (1980: 32 y ss.). En nuestro caso se ha tirado por la calle de en medio, siguiendo en cierto modo las actuales tendencias de obras de consulta para el gran público como son los modernos Atlas Históricos.

13. Muy importante y numerosa es la Colección Holmes de material lítico, compuesta por núcleos, bifaces, raederas y lascas diversas, formada a finales del siglo pasado y principios del actual cuando fueron estudiadas antiguas canteras y talleres de talla de los indios de las praderas norteamericanas (Holmes 1919). Su adscripción cultural es dudosa pero muy probablemente de época paleoindia. El otro grupo de piezas líticas, con muchas puntas de proyectil, procede de Chile. No disponemos, sin embargo, de representación genuina de los tipos Clovis, Folsom y Sandía que caracterizan la lítica de grandes áreas del continente en el Pleistoceno final.

africana. Se ilustrará con un gran **Mapa** sobre panel con los viajes de Colón y las principales rutas de reconocimiento y conquista a lo largo del siglo XVI y otro **Mapa de las Colonias** en el siglo XVII, destacando en este último las áreas española, portuguesa, anglosajona y francesa. Estas ayudas gráficas tienen por misión presentar las grandes líneas de avances del colonialismo europeo y cómo éste fue configurando una nueva estructuración geopolítica del territorio a lo largo de una centuria, cuya culminación es el establecimiento de dos grandes bloques "europeizados": el latinoamericano y el angloamericano. Se pretende, de esta manera gráfica, poner de relieve que la aventura americana y sus posteriores consecuencias tuvieron varios protagonistas y que, si en sus inicios fue una empresa gestada en el contexto de la España moderna de finales del siglo XV, bien pronto se convirtió en una empresa europea trasladándose en buena medida al escenario americano las tensiones y pugnas que enfrentan a los grandes imperios coloniales de Europa.

Los primeros años de la presencia española son evocados con obra gráfica del museo, exhibiéndose aquí diversas escenas de las series de cuadros enconchados cuyo tema es la Conquista de México. Estos delicados cuadros, pintados con la singularísima técnica del óleo sobre un soporte de tabla y conchas de nácar, son obras mexicanas del siglo XVII y narran, a veces de manera truculenta, los más destacados episodios de la crónica de Hernán Cortés en relación con la conquista de la capital azteca, México-Tenochtitlan. Dejando aparte su valor intrínseco como obras de arte, los enconchados son viñetas de la historia con un estilo y una intención doctrinal propios de su tiempo. Este hecho de armas, como tantos otros acaecidos durante las primeras décadas de la ocupación territorial americana por las huestes españolas en nombre de la Corona, levantó enconadas protestas y controversias entre los pensadores contemporáneos por los malos tratos infligidos al indio por el europeo, acabando por configurar una "leyenda negra" en la que, como siempre sucede, hay parte de verdad interpretada con fines partidistas cuyas consecuencias se siguen hasta la actualidad y quedan reflejadas en las posturas antagónicas de los escritores sobre temas indigenistas, unos negando el genocidio de indios, otros justificándolo en función de la coyuntura y de la labor civiladora llevada a cabo y otros, en fin, atacando duramente la política de reducción étnica provocada por los españoles en América.

Concedores de estas distintas posiciones historiográficas, en el diseño de esta parte de exposición se ha procurado no terciar en la polémica ni a favor de la postura triunfalista de la "España Imperial" (hoy trasnochada y, en general, vista con cierto desasosiego al otro lado del Atlántico) ni marcando las tintas en el catastrofismo ecosistemático y cultural que trastocó el mundo preexistente. El proceso histórico fue como fue y las colecciones del Museo no permiten por ahora un desarrollo equilibrado de este tema (que será para algunos uno de los grandes silencios aludidos en la nota 11), de ahí que optemos por no entrar en él, dejándolo a la opinión formada del propio espectador (14). En cualquier caso, a estas alturas del desarrollo de la exposición no se trata tanto del análisis de la repercusión de la llegada de los europeos cuanto de señalar el hecho en sí de esta llegada y el subsiguiente puente oceánico regular que quedó establecido, a través del cual un importante contingente de colonos iría "emblanqueciendo" la población americana.

14. Conviene, con todo, tener presente que los choques culturales traumáticos y las expansiones imperialistas no son fenómenos exportados a América a partir de 1492. El desarrollo cultural del México prehispánico proporciona buenos y tristes ejemplos de crueles enfrentamientos grupales para conquistar posiciones hegemónicas, y en Suramérica, el imperialismo de los Incas ejemplifica el éxito teórico del sojuzgamiento y cambio cultural forzoso impuestos *manu militari*. Cuando llegaron los españoles a las áreas nativas de mayor desarrollo no encontraron paraísos habitados por el "buen salvaje" sino sociedades estatales en tensión, circunstancia que favoreció la conquista y, al final, el predominio del más fuerte.

Este fenómeno de cruces raciales, especialmente notorio en el bloque latinoamericano en donde el mestizaje repercute y estructura de forma peculiar la sociedad colonial, se muestra en la exposición a través de una selección de cuadros del Museo de las series de las Castas.

Finalmente, en los siglos XIX y XX tuvo lugar un tercer aporte étnico importante, asiático, propiciado por las necesidades de mano de obra barata y abundante para construir las grandes obras públicas que se fueron acometiendo (la extensa red de los ferrocarriles norteamericanos de costa a costa y el Canal de Panamá) y para alimentar de personal poco cualificado las grandes fábricas de la América del desarrollo industrial. Con el tiempo, el agrupamiento de la población de origen chino en las grandes ciudades angloamericanas ha dado lugar a los numerosos *Chinatowns*, barrios de una gran personalidad en donde las tradiciones ancestrales de sus moradores han tratado de resistir con desigual éxito los embates de civilización occidental. Esta etapa del poblamiento de América no podemos ilustrarla con piezas del Museo directamente relacionados con el proceso, aunque, a manera de sugerencias, se exponen algunos objetos de arte oriental. Las fotografías de archivo proporcionan el necesario apoyo visual.

Si bien con fines didácticos se ha dividido esta sección relativa al poblamiento de América en tres grandes apartados yuxtapuestos, dando una falsa imagen de sucesión, en el desarrollo real de los hechos se entrecruzan y superponen, especialmente los dos últimos (15). De ahí que fuera necesario completarla con gráficos del crecimiento de la población americana, mapas de procedencia de los aportes étnicos mejor documentados y mapas de distribución de estos aportes sobre los territorios americanos confeccionados con los datos estadísticos más recientes, organizados en una serie de paneles de ameno diseño. De este modo el visitante puede percibir cómo se ha ido generando la variedad racial y la población de América en las Edades Moderna y la Contemporánea.

EL DESARROLLO CULTURAL AMERICANO. UNA VISION ARQUEOLOGICA

Ninguna sección del Museo tiene un desarrollo historicista de corte tan clásico como la que expone las diferentes culturas americanas bajo el epígrafe **Desarrollo Cultural de Polo a Polo**. Ocupa un espacio de unos 360 m², muy reducido para el tamaño y contenido de las colecciones del Museo si en él pretendiéramos exponerlas como una mera serie de reliquias de la cultura material. El objetivo, como se ha venido apuntando para toda esta Área, es otro: se trata tan sólo de ofrecer, en una excursión relativamente breve, una panorámica de las culturas americanas cuya variedad se expresa en una primera aproximación mediante el impacto visual de materiales de distinta índole tributarios de cánones estéticos también diferentes, agrupados por espacios geográficos y culturas.

El itinerario sigue la misma trayectoria general que ya ha experimentado el visitante al encontrarse con la gran maqueta de América: un viaje imaginario desde las tierras norteañas de clima polar hasta las también desoladas regiones del Cono Sur. Pero aquí no serán los paisajes los que dirijan la narración sino las obras de los hombres, los objetos cotidianos empleados en sus actividades domésticas, industriales o

15. Probablemente a lo largo de la Historia de América, durante la prehistoria reciente, se han ido produciendo pequeños aportes étnico-culturales procedentes de Asia, Oceanía y Europa con anterioridad a las fechas consideradas como clave (véase, p. ej. Alcina 1985). Pero su peso sobre la configuración del mapa racial de América es irrelevante y su influencia sobre la evolución cultural es más que dudosa. De ahí que no se hayan tenido en cuenta en esta sección aunque sí se habla de ellos en el capítulo correspondiente de la Guía del Museo.

Cuando la superposición es más evidente es a partir de 1492, pues desde que se estableció el comercio regular de América con Asia (el Galeón de Manila desde 1573, por ejemplo) un débil goteo de asiáticos, relacionados en principio con las plantaciones de té traídas a América, fue llegando al Nuevo Mundo antes del *boom* del siglo XIX. Asimismo, y como es obvio, la llegada de europeos y africanos no se circunscribe a la etapa colonial y del comercio de esclavos, respectivamente sino que se sigue hasta la actualidad. El esquema plasmado en la exposición es, evidentemente, una simplificación oportunista.

rituales. El viaje propuesto ahora no es tanto un recorrido por la geografía humana actual de América como un recorrido por su historia. El factor humano es la clave, pero a la dimensión espacial se añade la profundidad temporal de manera que a cada paso el viajero ha de detenerse, escudriñar en el pasado y asumir unas cuantas piezas del rompecabezas que, de forma acumulativa, configuran el mosaico cultural del continente.

Si mantener orientado al visitante mediante una señalización y rotulación adecuadas es una preocupación constante de nuestro proyecto museográfico, aquí cobra particular protagonismo: cada zona está localizada en un pequeño mapa del continente y aquéllas mejor conocidas desde el punto de vista arqueológico se ilustran con su secuencia cultural completa, resaltando en dicha secuencia las culturas que se hallan representadas en la exposición, mediante un código de colores.

Ciertas áreas arqueológicas o etnográficas poseen un carácter unitario (p. ej. Mesoamérica, Area Andina Media, etc.) que hemos tratado de resumir en un breve texto introductorio de algo más de 1.000 palabras, y que figura junto a otras ayudas gráficas como son los mapas de situación y alguna fotografía de lugares relevantes (monumentos, edificios, o paisajes). Las ayudas gráficas y textos quedan integradas en el recorrido mediante paneles externos a las vitrinas situados convenientemente, de manera que la necesaria detención ante los mismos no interrumpa la circulación general y, al mismo tiempo, no se encuentren tan alejados que queden fuera de contexto. Se ha tratado de posibilitar dos niveles de recorrido en el visitante: uno más ligero, para quienes deseen prescindir de las ayudas, y otro más completo, con una circulación algo más compleja, en el que toda la información resulta accesible (16).

La elaboración del guión para esta sección ha supuesto tener que superar o pasar por alto hasta cierto punto muchos de los problemas que presenta la propia investigación histórica americana. El volumen de información disponible para las distintas regiones de América es muy desigual y ello influye necesariamente en lo que se puede contar de dichas regiones. Basta con hojear cualquiera de los manuales al uso. Pero también es cierto que dicha información es consecuencia de la relevancia cultural otorgada a las distintas regiones y a la consiguiente inversión en investigación. Con ser esto un problema (especialmente agudo a la hora de clasificar con absoluta precisión materiales etnográficos antiguos de procedencia dudosa dentro de esas regiones menos estudiadas), no es el único: distintas tradiciones metodológicas han enfocado de manera diferente la ordenación y periodización de las culturas americanas según los territorios en los que se implantaban. Así, en Mesoamérica ha quedado sancionada por el uso la seriación por Periodos (Preclásico, Clásico, Postclásico), subdivididos en Fases y Horizontes, con una intención cronológico-cultural guiada por el viejo sentir del inicio (Preclásico), el apogeo (Clásico) y el declive (Postclásico) de las grandes civilizaciones. Las fechas propuestas para los límites cronológicos de periodos y fases varían de unos autores a otros, valiendo como ejemplo el siguiente, tomado de Weaver (1981: 57) para las fases del Período Preclásico:

16. Las visitas en grupo (colegiales, turistas y grupos de la tercera edad), con un tiempo de permanencia limitada por cuestión de horarios e itinerarios de las excursiones de las que forman parte, siempre son un problema para la buena comprensión y disfrute de un museo. La comercialización del museo como una "oferta cultural" (el sentido mercantilista de la frase no deja de producirme repulsión) impone ciertas limitaciones que hemos de aceptar, ofreciendo un "producto" vendible a esa clientela excursionista que no llega al museo por iniciativa propia sino arrastrado por una organización. Toda la información plasmada en la exposición queda en manos del guía del grupo, que es quien la interpreta y distribuye. De su nivel de profesionalidad dependerá en gran medida el resultado de la visita y la impresión que el visitante lleve consigo. La visita al museo como experiencia personal deliberada parte de otras premisas en las que no entraré aquí y requiere un mayor nivel de información disponible, cuya selección en cada caso es una decisión particular. Este público resulta mucho más sensible a las tensiones y acentos del discurso museográfico porque dispone del tiempo suficiente para poner en sintonía sus propias pautas con el ritmo de la exposición.

Weaver (1981)

Preclásico reciente (400 A.C.-1 D.C.)
(o Epi-Olmeca)

Preclásico medio (1250-400 A.C.)
(u Horizonte Olmeca)

Preclásico temprano (2500-1250 A.C.)
(o Pre-Olmeca)

Tolstoy (1978)

Primeras Fases Intermedias 5-9
(500 A.C.-1 D.C.)

Primeras Fases Intermedias 1-4
(900-500 A.C.)

Período inicial (2400-1400 A.C.)

En el caso del antiguo Perú en los Andes Centrales, la ordenación más utilizada clasificada por Horizontes y Períodos, otorgando a ambos vocablos la misma categoría periodizadora (Horizontes y Períodos son correlativos, sin que los primeros comprendan a los segundos ni vice-versa), con la sutil referencia estructural de estar refiriéndose a épocas de presunta unidad (los Horizontes) y de poliformismo cultural (los Períodos). Otros autores más próximos a enfoques antropológicos como Lavallée y Lumbreras (1985) han propuesto denominaciones tratando de ser más explícitos en los términos (17). También se aprecian diferencias en los límites cronológicos, según los autores consultados. Valga como ejemplo:

Lapiner (1976)

Horizonte Reciente
(1420-1532 d.C.)

Período Intermedio Reciente
(1100-1420 d.C.)

Horizonte Medio
(700-1100 d.C.)

Período Intermedio Temprano
(400 A.C.-700d.C.)

Horizonte Temprano
(1400-400 a.C.)

Lavallée y Lumbreras (1985)

Imperio u Horizonte Inca
(c.1440-1532 d.C.)

Estados Regionales
(1100-c. 1440 d.C.)

Imperio Huari u Horizonte Medio
(600-1100 d.C.)

Culturas Regionales
(500.-600 d.C.)

Período u Horizonte Formativo
(1750-500 a.C.)

Los problemas de periodización se agudizan en el Area Intermedia, donde para los países continentales del entorno caribeño se usan actualmente asépticos Períodos arqueológicos numerados (del IV al VI para fechas calendáricas comprendidas entre el 1000 a. de C. y el 1500 d. de C.). En la bibliografía de hace algunos años se usaban Períodos definidos por cambios estéticos en las producciones cerámicas (Decoración Lineal, Policromo, etc.) (Snarskis 1981).

Países como Colombia y Ecuador tampoco escapan a este problema, estudiándose en los manuales clásicos como mosaicos de culturas o estilos sin claras acotaciones temporales (18), dándose como origen de los grupos organizados en jefaturas una fecha imprecisa en torno al 500 a.de C. (Lapiner, 1976). En Ecuador las seriaciones de fechas radiométricas obtenidas en las pasadas décadas han permitido elaborar mejores tablas cronológico-culturales (Alcina 1981) y matizar la estructura en Períodos (Precerámico, Formativo, de Desarrollo Regional, de Integración) vigente desde comienzos de la década de los sesenta. Nuevas matizaciones han sido añadidas por autores como Luis G. Lumbreras, tratando de unificar

17. La terminología de Lavallée y Lumbreras carece de unidad conceptual. En unos casos alude a aspectos tecnológicos (Período Precerámico), en otros a la manera de estructurar el territorio distintos tipos de sociedad (Culturas Regionales y Estados Regionales) y en otros, en fin, a situaciones hegemónicas (Imperio Huari, Imperio Inca). Hay en ella, no obstante, la marcada intención de añadir al término que denomina un período un contenido descriptivo de carácter socio-cultural.

18. Este problema es más acusado en el caso de la arqueología colombiana.

en lo posible la periodización ecuatoriana con la del Perú dadas las similitudes observadas en los procesos evolutivos culturales de ambos territorios, divididos ahora por las fronteras políticas actuales (Lavallée y Lumberras 1985).

Finalmente, las "áreas marginales" ocupadas por tribus indígenas y estudiadas por la Etnología carecen de buenas tramas cronológicas. Los métodos científicos aplicados a su estudio, dimanados de los enfoques antropológicos y etnográficos, han encarado con desigual intensidad el estudio de los grupos residuales que sobreviven en nichos ecológicos desconectados de las áreas de crecimiento moderno (es el caso de extensos territorios de Suramérica o de las reservas de indios en Norteamérica). Sabemos, sin embargo, que muchos de estos grupos indígenas que viven o han vivido hasta hace relativamente pocos años entroncan con tradiciones y modos de vida paleoindios originados muchos miles de años atrás.

Un segundo grupo de problemas circunstanciales proviene de la naturaleza y contenido de las colecciones custodiadas en el Museo de América, que no reflejan de manera adecuada toda la variedad cultural del continente. Junto a las importantísimas y numerosas colecciones de objetos peruanos prehispánicos están los relativamente menguados fondos mesoamericanos (aunque representados por piezas de singular relevancia). Una exposición diseñada con criterios de proporcionalidad material daría la falsa impresión en el visitante de una mayor importancia de ciertas culturas peruanas (Moche, Chimú, Mazca, Inca) respecto de las mesoamericanas (Teotihuacán, Maya, Azteca), cuando el registro histórico otorga niveles de complejidad y desarrollo similares a ambas regiones nucleares de las altas culturas. Por otro lado, los distintos criterios u oportunidades de acopio habidas desde el siglo XVII, con las que se configuraran las antiguas colecciones que son la base con la que se creó el Museo en la década de los cuarenta, se adaptan mal a la filosofía actual del Museo de América cuya intención no es exponer lo que se tiene (hubiera sido una posible opción, aunque ciertamente desafortunada en los tiempos que corren), sino contar de la mejor manera la historia del hombre en América a través de su riqueza cultural. Fue precisamente esa descompensación de la cultura material acopiada uno de los argumentos más poderosos para huir de un desarrollo expositivo historicista en todo el Museo. En esta sección de la que nos estamos ocupando, que sí tiene un desarrollo historicista, el visitante avisado percibirá las carencias de representación de algunas culturas (que evidencian las secuencias cronológico-culturales completas y mapas que ilustran y orientan cada parte del recorrido), pero será consciente, al mismo tiempo, de que aquello que se le ofrece es una muestra compensada de los fondos disponibles y no un vacío intencionado.

Es inevitable que estos condicionantes influyan en el discurso museográfico y no se puede pretender dejar claro en el visitante aquello que no tiene claro la propia investigación. No es solución "elaborar" una historieta bien hilada por mor de una acción didáctica mal entendida. Tampoco lo es bajar el nivel informativo porque ello no hace desaparecer las páginas en blanco de la Historia de América. Las ausencias y los distintos enfoques son también elementos de la exposición.

- ALCINA, J. (1981): «Fechas radiocarbónicas en la Arqueología de Ecuador». *Revista Española de Antropología Americana*, XI: 95-101.
- ALCINA, J. (1985): *Los Orígenes de América*. Alhambra. Madrid.
- BERCK, B. (1992): «Museos: Posibilidades sin fronteras». *Museum*, 174(2): 69-72.
- CROWTHER, D. (1989): «Archaeology, material culture and museums». En S.M. PEARCE (ed.): *Museum Studies in Material Culture*: 35-46. Leicester University Press. Leicester.
- CUESTA, M. (1980): *Arqueología Andina: Perú*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- DEIGHTON, L. (1991): «Las delicias del amontonamiento». *Museum*, 169 (1): 44-47.
- HOLMES, W.H. (1919): *Handbook of Aboriginal American Antiquities. Part I. Introductory, The Lithic Industries*. Smithsonian Institution, Bull. 60. Washington.
- JENKINSON, P. (1989): «Material culture, people's history and populism: Where do we go from here?». En S.M. PEARCE (ed.): *Museum Studies in Material Culture*: 139-152. Leicester University Press. Leicester.
- LAVALLEE, D. y LUMBRERAS, L.G. (1985): *Les Andes, de la Préhistoire aux Incas*. Gallimard. París.
- KIRBY, S. (1988): «Policy and politics: charges, sponsorship, and bias». En R. LUMLEY (ed.): *The Museum Time Machine*. Routledge. Londres y Nueva York.
- LAPINER, A. (1976): *Pre-Columbian Art of South America*. H.N. Abrams. Nueva York.
- LYOTARD, F.F. (1986): «Defining the postmodern». *ICA Documents*, 4: 6-7.
- MACDONALD, G.F. (1992): «Change and Challenge: museums in the information society». En I. KARP, Ch. M.KREAMER y S.D. LAVINE (eds.): *Museums and Communities*: 158-181. Smithsonian Institution Press. Washington y Londres.
- MOODY, E. (1992): «Art and politics». En P.J. BOYLAN (ed.): *Museums 2000. Politics, People, Professionals and Profit*: 42-61. Butler & Tanner Ltd. Londres.
- MORTON, A. (1988): «Tomorrow's yesterdays: science museums and the future». En R. LUMLEY (ed.): *The Museums Time Machine*: 128-143. Routledge. Londres y Nueva York.
- PEARCE, S.M. (1989): «Museum studies in material culture». En S.M. PEARCE (ED.): *Museum Studies in Material Culture*: 1-10. Leicester University Press. Leicester.
- REDMAN, C.L. (1973): «Research and theory in current archaeology: an introduction». En C.L. REDMAN (ed.): *Research and Theory in Current Archaeology*: 3-25.
- SAN ROMAN, L. (1992): «Politics and the role of museums un the rescue of identity». En P. J. BOYLAN (ed.): *Museums 2000. Politics, People, Professionals and Profit*: 21-41. Butler & Tanner Ltd. Londres.
- SCHLERETH, T.J. (1989): «Material culture research and North American social history». En S.M. PEARCE (ed.): *Museum Studies in Material Culture*: 11-26. Leicester University Press. Leicester.
- SNARSKIS, M.J. (1981): «The archaeology of Costa Rica». En E.P. BENSON (ed.): *Between Continents/Between Seas: Precolumbian Art of Costa Rica*. 15-84. H.N. Abrams. Nueva York.
- TOLSTOY, P. (1978): «Western Mesoamerica before A.D. 900». En R.E. TAYLOR y C.W. MEIGHAN (eds.). *Chronologies in New World Archaeology*: 241-284. Academic Press. Nueva York.
- WEAVER, M.P. (1981): *The Aztecs, Maya, their Predecessors. Archaeology of Mesoamerica*. 2nd ed. Academic Press. Nueva York.

EL HOMBRE Y LA SOCIEDAD AMERICANA: LA DIFÍCIL SOLUCIÓN

Araceli Sánchez Garrido

Departamento de Etnología.

Museo de América. Madrid

Nuestro artículo pretende contar la experiencia de acometer un montaje expositivo complicado por sus propios contenidos. El partir de unos esquemas tradicionales hubiera sido sin duda la tarea más sencilla. El Museo de América tenía una estructura clásica que dividía sus contenidos entre el mundo indígena y el criollo. El anterior montaje ponía de relieve esta separación en sus salas, que a su vez se veía perpetuada en los objetos del almacén. Todo esto nos parecía a quienes trabajamos en la casa, además de poco práctico, anacrónico. El variado contenido de nuestros fondos, que abarca desde materiales de los primeros cazadores no especializados, hasta la producción industrial de las sociedades indígenas actuales, pasando naturalmente por toda la expresión del mundo precolombino y colonial, no permitía un montaje histórico, pero además no estábamos interesados en ello. Queríamos mostrar nuestros fondos con visos de realidad y la variopinta sociedad americana iba a permitirnos experimentar un tipo de montaje más acorde con las investigaciones americanistas. Por ello, y aunando la teoría y los objetos nos planteamos un museo antropológico basado en la teoría neoevolucionista.

LA TEORÍA

Comencemos por el aspecto teórico del montaje, con lo que debemos remontarnos a 1836 cuando Thomsen, conservador del Museo Nacional de Antiquedades de Dinamarca hizo la clasificación de las tres edades: piedra, bronce y hierro. Y años más tarde, cuando en 1865, John Lubbock acuñara los términos paleolítico y neolítico, en su obra *Tiempos Prehistóricos*, se trazó una línea cronológica evolutiva, que determinaría el futuro de la investigación prehistórica. En 1877 Norteamérica veía aparecer *La Sociedad Primitiva* de Lewis Morgan, en donde establecía el modelo de evolución "obligatorio" para todas las sociedades. Todas ellas debían pasar por el estadio del salvajismo, y superar la barbarie hasta alcanzar la civilización. El evolucionismo de Morgan exponía un proceso lineal según el cual, la oscuridad de los primeros estadios se había transformado gracias al progreso, en la civilización.

Si observamos detenidamente los postulados de los pioneros de la prehistoria europea, y del padre de la antropología moderna, podemos ver una misma ordenación en su pensamiento. El hombre de la edad de piedra es el salvaje, el que alea el bronce es el bárbaro, y el que es diestro en la transformación del hierro ha alcanzado por fin la civilización. Es verdad que el razonamiento de estos científicos no es tan simplista como aquí pudiera parecer. Los primeros prehistoriadores anuncian sus ideas

dentro de un contexto, en el que la geología y la paleontología han comenzado a ofrecer una realidad. Las conclusiones universalistas de Morgan son el fruto de numerosos cuestionarios sobre formas de parentesco pasados en distintos puntos del mundo. Pero que duda cabe, que desde el enunciado de estas teorías ha pasado mucho tiempo y nuevos planteamientos han aparecido para arrojar luz sobre esa parte de la Historia.

Hemos comenzado hablando de prehistoria y antropología, y cómo ambas disciplinas persiguen el conocimiento del hombre, bien partiendo de sus restos materiales, bien desde el punto de vista de su articulación cultural. También coinciden ambas, en que el progreso es el motor del cambio. La superación de la edad de piedra, ya sea tallada o pulida, da lugar a unas mejoras de rendimiento al comenzar a usarse el bronce y después el hierro, pero este proceso, según las teorías clásicas, siempre está relacionado con el paso del tiempo.

Los investigadores, dedicados a descubrir la realidad del pasado, llevan más de un siglo intentando esclarecer, no sólo el origen del hombre como ser cultural, sino, qué es lo que impulsa al hombre a ejecutar cambios. Hasta ahora las respuestas de la arqueología han sido parcialidades incomprensibles, ya que se ha incurrido sistemáticamente en un reduccionismo ambiental y tecnológico. El individuo sólo responde, y de manera lineal a las mejoras que tienen que ver con su nivel de vida. Siempre se ha planteado la secuencia histórica como una sucesión de inventos ergológicos para obtener una más alta calidad de vida. Pero, ¿es posible aproximarse al conocimiento con unos esquemas propios de la postrevolución industrial?. Creemos que de esta forma incurrimos en graves parcialidades. El hombre no tiene las mismas respuestas ante iguales estímulos, pero lo que sí tiene el hombre en común, independientemente de donde se desarrolle, es la necesidad de coordinar sus actividades, de manera que se vean solucionadas sus facetas primarias y secundarias. El hombre, protagonista absoluto de la cultura, es un ser social, y por ello, no se le puede reducir a ser un mero ejecutor del retoque invasor, o de la cerámica cardial. Es más que todo eso, está incluido en un espacio ecológico definido, en donde naturalmente desarrolla diferentes grados de complejidad, y estos grados forman sistemas sociales determinados, que a su vez, establecen relaciones de adaptación en un medio concreto.

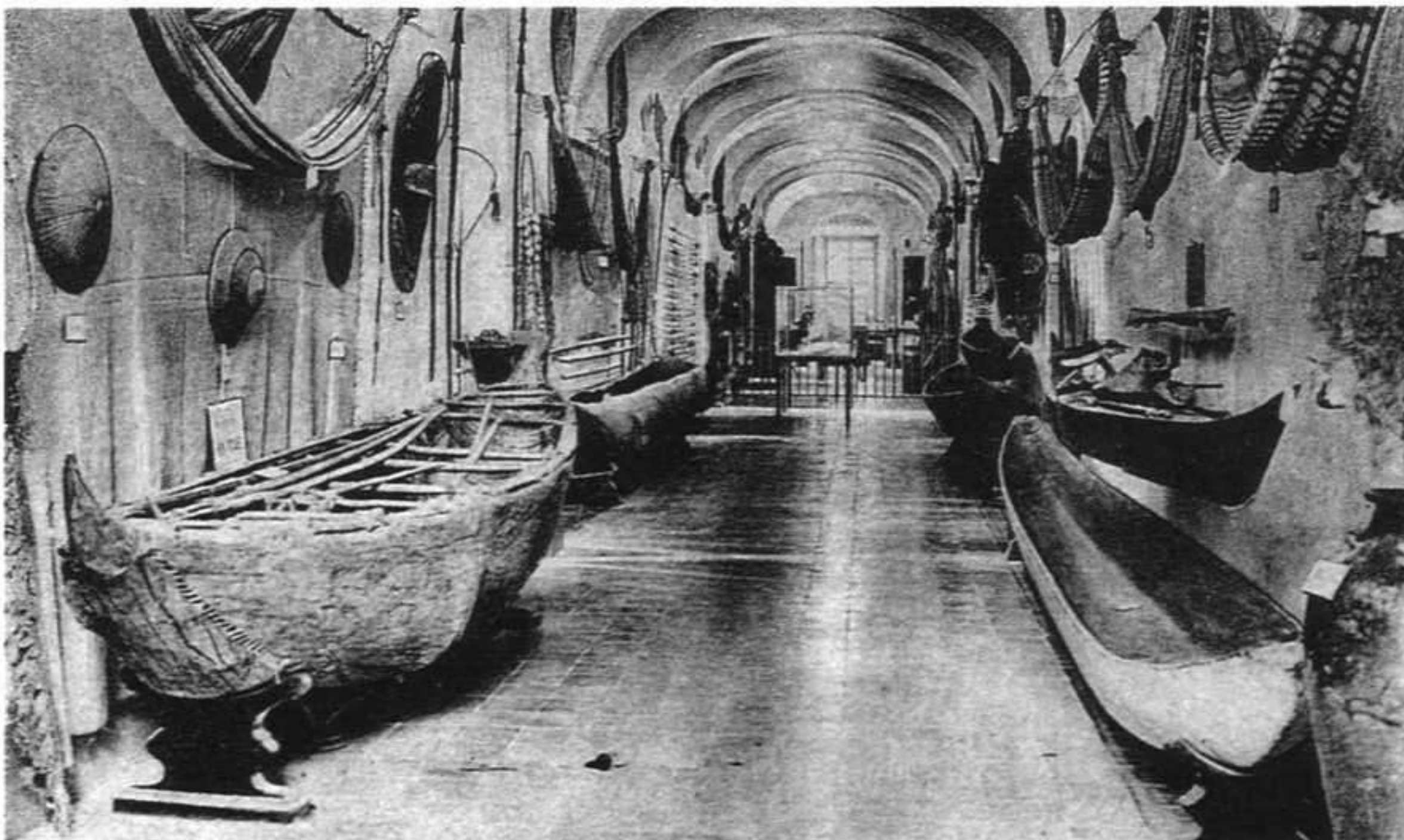
Dentro, y sólo dentro de este planteamiento, es importante el papel desempeñado por la tecnología, es decir cuando está inmersa en un entramado social de un grupo concreto. Tan necesario es este tipo de planteamiento que, tras numerosos trabajos, realizados por etnólogos, podemos afirmar, que dentro de una misma sociedad, incluso del mismo entorno pueden manifestarse distintos tipos de adaptación y/o de explotación, ya que existen posibilidades múltiples en las respuestas al medio, del mismo modo, que varios grupos étnicos se adaptan y ocupan diferencialmente sus nichos respectivos en un mismo paisaje. A este postulado hemos de unir la fórmula organizativa de las sociedades, por tanto para nuestra exposición partiremos de una evolución multilineal, considerando una evolución específica, en la que hemos de incluir los logros especiales, las condiciones ambientales y locales, así como un gran número de variables.

LA REALIDAD

Desde que se avistaran las primeras tierras americanas, y se produjeran las primeras descripciones del continente, se desencadenaron una serie de convulsiones que afectaron a lo que era el centro del mundo en el s. XVI: Europa. Las nuevas tierras configuraban la *terra ignota* que adquiría visos de realidad. Todos los que de allí llegaban, venían cargados de noticias sorprendentes. En 1500 coexistían salvajes recolectores de raíces, cazadores especializados, tribus agrícolas, señoríos y verdaderos estados. Esta mezcla de formas de vida sorprendió a quienes llegaron a leer las crónicas que se escribieron sobre el cuarto continente. Las descripciones que se recogen en las fuentes etnohistóricas tienen un incalculable valor científico, porque son la demostración, de lo que la ciencia acabaría enunciando en el s. XIX, para perfeccionarlo en el s. XX.

El científico del s. XVIII es prácticamente insensible a las formas de vida del nuevo continente, todo lo ve a través de las lentes ilustradas, pero, observaciones casuales, ofrecidas por viajeros, van perfilando completamente las formas de vida de la totalidad de estas tierras, ya que se descubren nuevos territorios y por tanto nuevas formas culturales.

También en el s. XVIII está bien consolidado el estado colonial tras la reforma borbónica. La compleja estructura metropolitana, en el caso español y el afianzamiento de otras potencias europeas en el continente americano no pueden impedir la convivencia formas de organización social paralelas y propias que nada tienen que ver con los estados allí instalados. Este sistema, había absorbido a los estados existentes en el momento de la conquista, siendo esta situación repetitiva hasta el momento actual. Se habían suplantado formas sociales preexistentes, pero aquellas otras más alejadas en el espacio o en la complejidad permanecían inalterables.



Museo Luigi Pigorini de Roma, donde se muestra el concepto de exposición propio del cambio de siglo, caracterizado por la acumulación de objetos, sin orden ni clasificación alguna.

Salas americanas del Museo Arqueológico Nacional donde se acusa la marcada influencia de la exposición a la manera de los gabinetes del S. XVIII. Los objetos se guardan en vitrinas abarrotadas ofreciendo series tipológicas interminables, pero sin ofrecer explicaciones sobre la cultura que las produjo.



Las independencias americanas, crearán nuevos estados soberanos, y suplirán a las instituciones metropolitanas, pero en esas nuevas divisiones políticas territoriales seguirán existiendo grupos que, unos con mas éxito, otros con menos, mantendrán sus propias formas de vida. Esta pervivencia de formas sociales ocurre también en la actualidad.

Con esto queremos decir que existe una imposibilidad clasificatoria, una dificultad de asignación a los períodos históricos, de lo que ocurre en América. No es solamente la convivencia de grupos, con economías básicas en la actualidad, con otros altamente sofisticados, sino que, los elementos que se utilizan para argumentar el avance y la evolución cultural en el viejo mundo, como es por ejemplo, la utilización de tecnología cada vez mas complicada, que influye, como subsistema operativo de cambio en las sociedades europeas, no puede ser aplicado a todas las sociedades por igual. Esta premisa, que parece aceptada por la prehistoria e historia europea es imposible aplicarla en América, donde convive la piedra tallada, pulida, y el metal, en sociedades complejas como son los señoríos y estados prehispánicos, y si avanzamos en el tiempo, a los elementos arriba citados hay que añadir nuevas materias primas como el vidrio, el plástico o el latón.

LA COMPENSABLE Y DIFÍCIL SOLUCIÓN

Por todo lo arriba mencionado el montaje del Museo de América debía reflejar la realidad dispar que vive. La convivencia de diferentes formas sociales hasta el S. XX no podía expresarse de manera lineal, ni por áreas geográfico-culturales, había que elegir un modelo multilineal y evolutivo, y para ello los trabajos de Service, Flannery, Shalins, Price, etc solucionaban a las mil maravillas el "problema americano". En la elaboración de este modelo se han considerado formas culturales de todo el

mundo, sin embargo, con él no se intenta establecer una secuencia histórica, sino agrupar los numerosos tipos de sociedades en **bandas, tribus, jefaturas y estados**.

El aglutinante de este modelo lo constituye la organización social, de la que derivan la forma política y social, y en él se explican cuestiones relacionadas con la evolución de las sociedades, siempre con la ausencia de espacio y tiempo. A continuación describiremos brevemente las características de las situaciones que vamos a tratar.

La división básica del modelo ha de hacerse entre sociedades igualitarias y no igualitarias. Entre las primeras se incluyen las bandas y tribus.

La **banda** se caracteriza por ser la sociedad menos compleja, ocupa el primer peldaño del modelo, en ella la familia es la base de su organización, y el número de integrantes no excede normalmente de los 50, dándose en ocasiones bandas de mayor población. La caza y la recolección son la base de su economía, y desde el punto de vista de la organización, es el parentesco el que articula esta sociedad. No existen grupos de especialistas que lleven a cabo tareas tecnológicas o transacciones de tipo económico. La única división del trabajo es la determinada por el sexo y la edad, y la única propiedad privada se ejerce sobre objetos personales. El intercambio de bienes se hace en términos de reciprocidad, y varía dependiendo de las relaciones sociales de los que intercambian, este es más un acto social que económico, la reciprocidad familiar es la base de todo intercambio.

Por lo que se refiere a su organización política, las bandas carecen de las estructuras formales y legales necesarias que permiten hablar de gobierno, esto no significa que no existan normas de comportamiento



El Museo de América se inaugura en 1956 con un montaje expositivo que no tiene nada de novedoso, la escuela europea de museología sigue triunfando en nuestros museos, los objetos en vitrinas están dispuestos según periodos y áreas culturales, han mejorado sólo las vitrinas.

social correcto y desviado, pero no hay leyes ni castigos formales, sino normas y sanciones consuetudinarias. Estas normas no las ejerce un jefe, debido a la concepción igualitaria, sino que es la figura del padre la que reconduce la conducta de sus hijos en casos de desviacionismo social. No obstante dentro de estos tipos de organización existe la influencia, que puede llegar a ser carismática, de un individuo de la comunidad por sus cualidades; o estructural, cuando viene avalada por el sexo o la edad.

La naturaleza se intenta controlar por medios sobrenaturales, ya que todo ser o cosa posee un espíritu, sin embargo los sentimientos y valores de la sociedad se interpretan de forma naturalista. La ideología se expresa por medio de formas artísticas, normalmente ritualizadas en el mito, el canto, y la danza.

Las **tribus** son el siguiente escalón de las sociedades igualitarias. En lo que se refiere a su economía hay una modificación con respecto al estadio anterior, la caza y la recolección permanecen de forma importante, pero ahora hay que incluir la agricultura y la ganadería.

El parentesco sigue siendo la principal forma de control económico, sin que existan aún especialistas; tampoco aparecen intermediarios ni mercados. La división por edad y sexo del trabajo sigue siendo la diferenciación fundamental.

Se producen asentamientos estables o semiestables en aquellos grupos que han optado por la agricultura y/o ganadería, mientras que los que mantienen la caza y la recolección se mueven dentro de un marco ecológico estable, en función, como es natural de los movimientos de sus presas.

Las tribus son unidades multicomunitarias o segmentarias primitivas, con asentamientos individuales, que tienen las mismas dimensiones que las bandas. La integración entre sus miembros, se establece de acuerdo con nuevas técnicas de integración local, favoreciendo el grado de cohesión necesaria; ahora nos encontramos ante grupos de familias que se integran utilizando los vínculos de solidaridad propios de las relaciones entre parientes, ya sean familias relacionadas por una descendencia común, o grupos basados en el parentesco, que actúan como unidades de tenencia de la tierra.

En cuanto a la organización social, al igual que las bandas, tienen problemas de gobierno. Las normas y sanciones impuestas por la costumbre constituyen un único cuerpo legal. El liderazgo sigue siendo débil y efímero, pero los mecanismos de control social tienden a cierta especialización; aparecen "asociaciones" y "sociedades fraternales", con jerarquías de "funcionarios" propios que celebran ceremonias periódicas para renovar y fortalecer sus vínculos.

El estadio de **jefaturas** introduce un nuevo elemento, que modificará sustancialmente las situaciones antes mencionadas: el rango. Por primera vez nos encontramos con una sociedad no igualitaria, en la que aspectos como los económicos varían al producirse una intensificación en la producción agrícola, recolectora, pescadora, etc. En esta situación se producen excedentes, y esto tendrá consecuencias de gran importancia. Por un lado aumenta la población, permitiendo asentamientos de mayor



En algunos casos, como el que muestra la foto los objetos no tienen vitrina, ni letrero. Ciertos aspectos de la cultura material ni siquiera eran resaltados con carteles los "indios o salvajes" de América no tienen en las salas ningún tipo de dedicación.

tamaño, y por otro, el control de esos excedentes facilitará la desigualdad social, al permitir que un sector de la sociedad se aparte definitivamente de las tareas de producción. Esta organización permitirá un mayor grado de especialización artesana, sobre todo en artículos suntuarios que ponen de manifiesto el rango de quien los posee.

El comercio a larga distancia tendrá un gran desarrollo, ya que lo exótico será un rasgo de diferenciación social. Pero a pesar de todo, las relaciones de parentesco seguirán siendo importantes en la organización económica, aunque aparecerá un sistema redistributivo que otorgará a cada miembro funciones específicas según su rango. La propiedad de los bienes de producción seguirá siendo comunal. Los "jefes" disponen de ellos en calidad de máximos representantes de la comunidad, pero sus prerrogativas, suponen un acceso preferente, más que una privatización.

Entre sus aspectos sociales, hay que destacar la aparición de linajes, que aquí, ya constituyen una jerarquización. Por nacimiento se pertenece a la filiación del jefe o de los plebeyos, sin considerar en algún momento las aptitudes personales. Los jefes o señores son considerados de origen divino, y desempeñan funciones sacerdotales; son los encargados de relacionarse con los dioses, los antepasados míticos y los fundadores de linaje, lo cual les otorga el derecho a reclamar tributo a los "plebeyos", y a ser mantenidos por la comunidad. Todo individuo ocupa un lugar en la sociedad en función de la distancia parental que guarda con el jefe. En este apartado de organización social hay que destacar, que el jefe existe con independencia de la persona que ocupe el cargo, y que siempre se mantiene un cuerpo de ayudantes y un séquito.

Durante los años 60 la escuela norteamericana implanta unos criterios de exposición que por fin aclaran al visitante las funciones de los objetos contenidos en los almacenes. Ejemplo de expositor de la Smithsonian Institution, donde se contextualizan las piezas.



Aparecen, por vez primera especialistas de plena dedicación, así como una concepción religiosa estructurada, apoyada y avalada por un arte oficial.

El poder del jefe radica en su papel de redistribuidor de bienes. Una parte de estos queda para el mantenimiento de su séquito y el resto lo distribuye entre los miembros de la comunidad en función del lugar que ocupan respecto al jefe. Además de productos alimenticios, los tributos exigidos por el jefe pueden ser aportaciones periódicas de mano de obra para el mantenimiento y ejecución de construcciones y trabajos públicos, así como para sostener las tierras y casas de los parientes más próximos al jefe.

Una diferenciación clara entre tribu y jefatura es la aparición de un centro urbano, en el cual se sitúan los templos, la residencia del jefe, y las casa de su séquito, haciendo de este lugar un centro integrador de una población, generalmente dispersa.

El último estadio es el **estado**. Con la aparición de este, la sociedad pasa de un sistema de control basado en la jerarquización a otro donde el componente fundamental es la estratificación.

La línea divisoria en la evolución de la cultura humana se dio cuando la sociedad primitiva se convirtió en sociedad civilizada. Como sabemos por los modernos estudios antropológicos, las primeras estaban segmentadas en grupos de parentesco que eran igualitarios en sus relaciones, mientras que las segundas fueron jerárquicas, controladas y dirigidas por un poder central autoritario, un poder instituido como gobierno.

En el presente siglo y tras ser un tema obligado de debate para antropólogos se ha propuesto una alternativa al conflicto entre sociedades como razón para el origen del Estado. Puesto que los orígenes clási-



Explicación de la confección de mantas navajo.

cos de los estados prístinos parecen suponer la existencia de sistemas de regadío, esto ha hecho pensar que factores como el poder burocrático, una elevada densidad de población, una producción agrícola intensiva, un urbanismo sedentario, o diversas combinaciones de todos ellos, son responsables de la aparición del estado.

Caracterizando brevemente los rasgos más destacados de los Estados podríamos afirmar que su estructura económica es muy fuerte, caracterizándose por el intercambio, tanto recíproco como redistributivo, y la mayor parte de las veces por la existencia de mercados. Su control está en manos de una élite hereditaria que disfruta de un acceso preferente a bienes y servicios, reclutándose de entre sus miembros los altos cargos de la Administración. La realización de servicios y el pago de tributos ya no son considerados como contribuciones de parentesco, sino que son reconocidos explícitamente como rentas e impuestos. La población bajo su control puede llegar a cientos de miles e incluso a millones de individuos, de la que sólo un porcentaje se dedica a la producción directa de alimentos. El artesano cobra una gran vitalidad, su dedicación es plena y viven en barrios urbanos especializados. Aparece la propiedad privada con lo que los bienes de producción dejarán de ser comunales y darán lugar a otro tipo de sociedad.

La sociedad no se relaciona con un grupo parental, sino que es considerada como un territorio propiedad del linaje dominante poblado por arrendatarios y campesinos. Esta relación suele estar legitimada ideológicamente por un mito de ascendencia divina del gobernante y su linaje.

En cuanto a su organización política, el estado es una forma fuerte y centralizada de gobierno con una clase dirigente profesional, divor-

ciada en gran parte de los lazos de parentesco que habían caracterizado las sociedades anteriores, y una enorme diversidad interna.

Las pautas de residencia suelen basarse en la especialización de las ocupaciones más que en las relaciones de consanguinidad o afinidad. El estado mantiene el monopolio de la fuerza y se caracteriza por la presencia de la ley. Los delitos son considerados como ataques dirigidos contra él y es éste el que impone el castigo de acuerdo con procedimientos codificados, en lugar de quedar a cargo de la parte ofendida y sus parientes, como ocurría en los modelos anteriores.

Mientras que los ciudadanos deben abstenerse de la violencia, el estado puede emprender guerras, reclutar soldados, aplicar impuestos y exigir tributos. El estado tiene la facultad de promulgar leyes y respaldar su observancia mediante un ejército permanente, una fuerza de policía y un sistema judicial.

Los panteones de divinidades tienen una jerarquía interna y una diferenciación de tareas tan complejas como la de la misma sociedad. La religión es estatal, existen numerosos empleos oficiales de dedicación plena relacionados con ella y cuenta además, con un estilo artístico oficial para retratar a dioses y gobernantes que responde a una interpretación ideológica determinada.

Los estados alcanzan un alto nivel de logros artísticos y científicos; arquitectos, ingenieros, astrónomos y burócratas profesionales se encargan de la construcción y mantenimiento de edificios, obras públicas y servicios de distintas clases.

Esta explicación del modelo es obligatoria para poder entender nuestra decisión de realizar un montaje de difícil solución. Las posibilidades de esta teoría a la hora de explicar el caso americano se mostraban generosas y flexibles.

LA TRADICION, LA EXPERIENCIA Y LA TENDENCIA

No fue fácil hacer un guión de lo que queríamos contar en nuestros 6.000 m² de exposición, como tampoco fue sencillo explicar al equipo de montadores de las salas porqué había que mostrar ciertos aspectos aunque a primera vista pudieran parecer insignificantes. Todos los que hemos trabajado en este montaje pertenecemos a lo que podría llamarse "Escuela Europea" de museología, es decir estamos acostumbrados y formados para trabajar con la tradición estética. Y es en esta línea en la que se presentan, casi todas las muestras temporales que se realizan sobre América en Europa, y desde luego en España. Las intenciones de los organizadores son siempre mostrar la realidad de la sociedad americana, pero a la hora de plasmar esta intención suele ser tan insinuada que pasa inadvertida al espectador, quien sólo recoge en su retina, la estética diferente que se muestra, y que no suele ser de su agrado.

Con todo esto lo que queremos destacar es el gran esfuerzo que nos supuso cambiar y unir criterios dispares, para obtener una línea narrativa, que nos iba a alejar de la tradición estética europea, para pasar a conectar con la mas pura tradición museográfica y museológica ameri-

cana. Este cambio nos obligó a sacrificar lo bonito por lo interesante, a echar mano de recursos narrativos que en algunos tramos de exposición pueden ser incluso duros, pero que satisfacían nuestros deseos de comunicar una realidad heterodoxa. El suprimir el tiempo histórico -posible recurso en el caso americano- en el hilo narrativo facilitaba considerablemente la propia exposición ya que lo que nos interesaba era decir al visitante que las piezas no son naturalezas muertas, sino una realidad que se puede ver en vivo a ocho horas de avión.

Las distintas especialidades del equipo de museólogos permitió obtener un discurso comprensivo dentro del modelo arriba expuesto, había que contar cosas inherentes al hombre americano y al hombre como especie, había primero que hacer una "historia" de lo imaginado en América, de su realidad física y simbólica para poder situar al individuo en un espacio y una cultura. Al final del guión comprendimos el porqué la cultura americana tiene su propia forma de expresión, y es tan clara, que difícilmente puede ser de otra manera. No nos estamos refiriendo a la forma, de exposición, naturalmente esta puede hacerse mas o menos atractiva y costosa, pero de lo que sí estamos seguros es de la "obligatoriedad" antropológica para una muestra de este tipo y en consecuencia hemos actuado.

Por tanto las salas de Sociedad comienzan con el cuerpo; cómo lo siente y lo expresa el ser humano, pero además cómo lo utiliza para significarse en sociedad. Se continúa con el ciclo de la vida: concepto y sentido de una realidad universal, alejada de cualquier apreciación particular, para enseguida pasar a mostrar ejemplos de donde la universalidad se convierte en singular. A continuación las viviendas, cuya elección es casual y guiada por el gusto o el interés particular, pero todas ellas son fiel reflejo del modelo que quieren representar así como los tipos de economías que aparecen expuestas en estas salas dedicadas a las sociedades igualitarias. Queremos señalar el interés que puede tener esta área



Situación de la cultura huichol en el momento del montaje de la Smithsonian, donde se refleja la situación cultural de dicho pueblo. Los materiales son contemporáneos al montaje.

del Museo en donde se rompen mitos de la historia del hombre: la no asociación de la cerámica con la agricultura, la pervivencia de elementos "paleolíticos" en las sociedades Inuit o subárticas, la recolección como una forma económica del s. XX, la involución que rompe el mito del cazador, etc.

Las sociedades complejas o no igualitarias se expresan en las salas de arriba de igual forma. Hemos elegido ejemplos de estados antiguos y la representación de una vivienda del estado industrial, última fase de la clasificación neoevolucionista. Creemos que de nuevo se señalan características americanas que rompen los "universales museológicos e históricos": aparece la piedra tallada, como base tecnológica de una sociedad que practica la metalurgia del bronce, o la pesca da lugar a una economía de excedentes, la agricultura se abandona por ser tarea pesada para dar paso a la recolección en una sociedad de rango, esto sin mencionar que la talla del vidrio industrial para la fabricación de útiles de trabajo se practica en geografías de alta producción siderúrgica, y en países pioneros en los viajes al espacio. ¿Se podría contar América de otra manera?. Hemos creído que no.

BIBLIOGRAFIA

BINFORD, L. (1962) «Archaeology is Anthropology». En *American Antiquity*. 1962. Vol 28, n 2. Pp 217 - 227. Washington.

MORGAN, L. (1975) *La Sociedad Primi-*

tiva. Ediciones Ayuso.

SHALINS, M. (1977) *Las Sociedades Tribales*. Editorial Labor. Barcelona.

SERVICE, E (1973) *Los cazadores*. Editorial Labor. Barcelona.

SERVICE, E (1984) *Los Orígenes del Estado y la Civilización*. Alianza Universidad Textos. Madrid.

EL AREA DEDICADA A LA RELIGION EN EL NUEVO MONTAJE DEL MUSEO DE AMERICA

Félix Jiménez Villalba

Dpto. América Prehispánica
(Museo de América)

*"Si se diera a alguien, no importa a quién, la posibilidad de elegir entre todas las naciones del mundo las creencias que considera mejores, inevitablemente elegirían las de su propio país. Todos sin excepción pensamos que nuestras costumbres nativas y la religión en que hemos crecido son las mejores".
(Herodoto)*

Con este apartado se inicia un cambio sustancial en el guión del montaje. Una vez que hemos visto en las anteriores áreas: cuáles fueron los instrumentos utilizados para el conocimiento de América por parte de los europeos (AREA 1), las características geográficas, humanas y culturales del Continente (AREA 2), y cómo el hombre americano respondió al desafío de su medio natural con distintas formas de organización política y social (AREA 3), en esta AREA 4 afrontamos la tarea de mostrar qué medios fueron utilizados para transmitir y legitimar estas diferentes realidades culturales.

Desde épocas muy remotas el hombre ha mostrado un gran interés por los aspectos religiosos de otros pueblos, hasta el punto de definirlos ateniéndose exclusivamente a ellos. La religión le sugiere algo mágico y maravilloso, algo que afecta a sus sentimientos, a su visión del mundo y, lo que todavía es más importante, a su papel en el universo. Cuando Herodoto describió a los escitas lo hizo a través de sus ritos guerreros y funerarios, y lo mismo ocurrió con Estrabón, César, etc. Normalmente la religión sirve, por sí sola, para definir un pueblo.

El interés por la religión ha perdurado a lo largo de nuestra historia. Por ella se interesaron buena parte de los cronistas españoles de indias al abordar el estudio de la sociedad indígena americana y también ocupó una parcela muy importante durante el movimiento enciclopedista del siglo XVIII, pero no fue hasta la aparición de la antropología como ciencia independiente, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando los estudios adquirieron la madurez necesaria. El primer trabajo en profundidad fue el realizado por Edward Tylor (1871) que consideraba la idea de "alma" como el origen de todos los seres divinos. Andrew Lang, discípulo de Tylor, en "The making of religion" (1898) se opondría a parte de las ideas de su maestro, pero sería de la mano de W. Robertson Smith (1889) y Herbert Spencer (1896), dos evolucionistas alejados de la órbita de Tylor, de quienes vendría el primer análisis de la religión como parte de un sistema social más amplio. Más tarde Robert Marett (1909) completó la definición de Tylor con los conceptos de animismo y mana. El animismo se

refiere a la presencia de una fuerza vital, impersonal, de distinta naturaleza que el alma, en personas, animales y objetos. La posesión de esa fuerza confiere a quien la tiene una capacidad de poder y éxito (mana) extraordinaria. El mayor esfuerzo fue el realizado por James Frazer en "The Golden Bough" (1914), donde se analizan concepciones religiosas de todo el planeta y se pretende confirmar la afirmación de Tylor, según la cual, la religión moderna es el resultado del desarrollo natural de antecedentes primitivos.

Tanto los trabajos de los evolucionistas, definiendo las religiones en un esfuerzo por alcanzar el verdadero conocimiento de Dios, como de los funcionalistas posteriores, que veían la religión como un mecanismo de integración social altamente especializado y, por tanto, como un fenómeno social, llevaron a cabo una ingente labor descriptiva y teórica. Así lo vieron también en la escuela francesa pensadores como Emile Durkheim o Lucien Lévy-Bruhl, quienes tratando de establecer la base del fenómeno religioso orientaron sus planteamientos hacia el estudio de la "fuerza" del grupo social y la "mentalidad religiosa".

El marxismo y el estructuralismo son dos de las corrientes teóricas que más han aportado en los últimos tiempos al estudio de la religión. Los trabajos de Peter Berger (1971) y Marvin Harris (1978, 1979b), a partir de concepciones materialistas, o los de Claude Lévi-Strauss (1964) Edmund Leach (1978) y Mary Douglas (1973, 1978), desde planteamientos estructuralistas, han tenido una gran influencia sobre las concepciones actuales. Otras aportaciones interesantes debidas a Jean Cazeneuve (1971) o Mircea Eliade (1967, 1979), también han contribuido a clarificar la situación.

Al plantearnos los aspectos teóricos relacionados con el montaje de la religión nos encontramos con algunos problemas de importancia: ¿qué pretendemos mostrar?, ¿de qué forma?. Ambas interrogantes nos conducían al mismo punto: ¿qué modelo utilizar?. La vieja distinción antropológica entre elementos mentales y conductuales no permite describir adecuadamente ni éstos, ni la cultura en su totalidad, y ello porque tanto unos como otros pueden ser enfocados de diversas formas. Marvin Harris (1979: 491-503) distingue entre dos enfoques generales que agruparían las tendencias antropológicas más importantes: "etic" y "emic". Ambos suponen formas distintas, y a veces opuestas, de ver la realidad social. En el planteamiento emic los observadores utilizan conceptos y distinciones que son significativos y apropiados para los participantes en esa cultura, mientras en el etic se parte de conceptos y distinciones significativos y apropiados para los observadores ajenos a la cultura. Desde el punto de vista científico podemos decir que en el primer caso los antropólogos tratan de adquirir un conocimiento de las categorías y reglas necesarias para pensar y actuar como un miembro más de una cultura determinada, y en el segundo, en vez de utilizar conceptos que sean necesariamente reales, significativos y apropiados desde el punto de vista del participante en la cultura, el antropólogo se sirve de categorías y reglas derivadas del lenguaje fáctico de la ciencia. Los planteamientos emic y etic dan lugar a dos tipos de estrategias de investigación: idiográficas y nomotéticas. Las idiográficas consideran que el azar y la espontaneidad dominan todos los fenómenos humanos y, por tanto, es inútil buscar en la historia un gran proyecto. De esta estrategia se derivan soluciones particulares, ya

que considera cada cultura como un elemento peculiar. Para las nomotéticas existe un considerable grado de uniformidad y regularidad en los fenómenos culturales. Insisten en los aspectos recurrentes de las experiencias sociales y culturales del hombre más que en los de carácter singular e irrepetible.

A la hora de elegir un determinado planteamiento para la sala de religión nos decidimos por una orientación ética y por una estrategia nomotética. El propio discurso general del montaje -organizado de acuerdo con esos criterios- así lo exigía, pero, además, nuestra intención no era mostrar las formas religiosas americanas de forma individualizada, sino desplegar ante el visitante las constantes del pensamiento religioso, independientemente de sus manifestaciones particulares. Por lo tanto el objetivo que perseguimos en este apartado del montaje no es la simple exposición descriptiva de las distintas manifestaciones religiosas que tuvieron lugar a lo largo de la historia americana, sino cuáles fueron los códigos simbólicos utilizados para transmitirlos y perpetuarlos, así como el papel desempeñado por ellas en la definición y clasificación de su mundo. En realidad se trata de reflejar la religión como un lenguaje, como un sistema muy elaborado de transmisión de conocimientos, que tendrá su complemento en el AREA 5 (La Comunicación), donde se abordarán los lenguajes hablado y escrito.

Partiendo de estos presupuestos iniciaremos la exposición con un área dedicada al papel que desempeña la religión en la sociedad. Aquí se abordará la construcción social de esa realidad, donde la religión juega un importantísimo papel y la relación hombre-mundo sobrenatural, a través de la actuación de los distintos especialistas religiosos y del uso que de este vínculo hacen las élites para el control efectivo de la población. A continuación vendrá otra área, que estará formada por los **componentes sintácticos: espacio sagrado y ritual**, siendo éste último el que agrupa a los **elementos morfológicos individualizados (objetos sagrados)** que intervienen activamente, tanto en los rituales como en los espacios o lugares de culto.

La materialización del montaje no se ajusta, por el momento, a un esquema rígido. Puede hacerse de diversas formas pero habrá que resaltar el aspecto comunicador de las manifestaciones religiosas. Esto implicará que siempre habrá que poner en contacto unos elementos con otros y que los espacios se definirán en función de la existencia de un mensaje, un transmisor y un receptor.

AREA DEDICADA AL PAPEL QUE DESEMPEÑA LA RELIGION EN LA SOCIEDAD

La sociedad construida por el hombre está allí antes de que él nazca, y continuará allí después de su muerte. La socialización convierte al hombre en "persona" y le hace copartícipe de los proyectos de su comunidad. Para ello es necesario que el hombre contribuya a la realización de su mundo, actividad que lleva emparejada su propia realización, su propia construcción. El resultado de ese comportamiento interactivo y dialéctico del hombre con su ambiente es la cultura, entendida ésta como la totalidad de lo que realiza. Como dice Peter Berger (1971: 14): "La sociedad es un producto del hombre y no tiene otro ser que el que le confie-



re la actividad y la conciencia humana. No puede existir realidad social fuera del hombre, pero también podemos afirmar que el hombre es un producto de la sociedad."

Parte de ese producto es "material" y parte "espiritual", aunque los dos están destinados a transformar el medio en el que el hombre se desenvuelve y tienen entre sí una estrecha relación que les hace modificarse mutuamente. Una vez que los rasgos culturales pasan a formar parte de la realidad social, a través del "reconocimiento colectivo", se puede considerar que ya son "objetivos" para todo el grupo.

Como hemos visto la sociedad pervive en el tiempo y, por tanto, el primer problema que tiene que afrontar es el de su propia continuidad. Para ello recurre a los procesos de socialización, mediante los cuales el individuo interioriza y hace propios los patrones culturales de su comunidad. Pero la sociedad se encuentra continuamente amenazada por la precariedad característica de todas las creaciones humanas. Existen numerosas fuerzas destructivas que afloran constantemente y que suelen manifestarse en situaciones marginales. El hombre, en determinados momentos de su vida, pone en duda que su forma de vida sea la única satisfactoria, lo que hace necesario recurrir a procedimientos de legitimación ideológica cada vez más incuestionables. Y es en este punto donde la religión adquiere su verdadera función social. Si al hombre se le dice que tiene que vivir de una determinada forma, por muy férreo que sea el control que la sociedad ejerce sobre él, siempre estará expuesto a la duda. Pero si establecemos una relación indivisible entre su mundo social y su mundo sobrenatural, la conclusión que obtendrá será que las cosas son así, porque así lo ha dispuesto una fuerza ajena a su mundo y muy superior a él. De esta forma el complejo entramado social va sacralizándose. La realidad construida por el hombre a través de complicados procesos de definición y clasificación adquiere un orden perfecto e inmutable que comienza por los objetos y comportamientos más simples y que luego se hace extensible a personas e instituciones. Vemos pues que la religión legitima la realidad social otorgándole un estatus ontológico, o lo que es igual, situándola dentro de un marco de referencia cósmico y sagrado.

ESPIRITUS, JEFES SAGRADOS, REYES DIVINOS, DIOSES.

Desde el enfoque elegido hay dos aspectos fundamentales: la necesidad de legitimación que tienen todas las sociedades, y la forma de establecer contacto con el mundo sobrenatural. En el primer caso la religión sirvió para otorgar carácter divino a las leyes sociales y en el segundo para determinar cuáles eran los cauces apropiados para establecer el contacto necesario entre lo sagrado y lo profano. Había una existencia paralela del mundo sobrenatural y el mundo social, y era imprescindible que hubiera comunicación entre ambos. Esta comunicación se realizó a través de los especialistas religiosos, pero los verdaderos protagonistas de la religiosidad oficial fueron los jefes y monarcas. Aquí trataremos de mostrar distintos ejemplos de cómo existió una perfecta simbiosis entre las divinidades, los jefes y los monarcas. Su principal atribución consistía precisamente en ser el vínculo entre su pueblo y sus dioses, e incluso en muchos casos, los propios monarcas tenían carácter divino.

Anthony F.C. Wallace (1966) hizo una clasificación que ilustra muy bien los diversos tipos de relaciones con el mundo sobrenatural. La **relación individualista**, la forma más sencilla de establecer el contacto, implica creencias y rituales individualizados (aunque culturalmente establecidos). Toda persona se convierte en su propio especialista religioso entablando la relación necesaria con el mundo sobrenatural. La **relación chamanista** constituye la primera especialización religiosa. Se trata de un individuo que dedica parte de su tiempo a esa actividad, lo que puede hacer a título personal o para otros individuos a cambio de honorarios, regalos, prestigio o poder. La **relación comunitaria** supone una mayor complejidad y elaboración. Grupos de personas, que no están especializadas en esa actividad, se organizan en términos de grados de edad, sociedades de hombres, clanes o linajes para llevar a cabo rituales considerados esenciales para su propio bienestar o para la supervivencia de la sociedad. Aunque en estas relaciones comunitarias pueden actuar especialistas tales como chamanes, oradores, danzantes y músicos muy diestros, una vez finalizada la celebración ritual, los participantes vuelven a sus rutinas diarias. La **relación eclesiástica** implica un sacerdocio o clero profesional con dedicación plena a la actividad religiosa. Estos profesionales forman una burocracia que monopoliza la relación con el mundo sobrenatural en nombre de individuos, grupos o, en ocasiones de la sociedad entera. Normalmente las burocracias eclesiásticas están estrechamente asociadas a sistemas políticos de nivel estatal. En la mayoría de los casos los líderes de la jerarquía eclesiástica son miembros destacados de la clase dirigente y resulta muy difícil diferenciar los estamentos religiosos de los políticos y administrativos. El fundador mítico de la sociedad se convierte en un antepasado-dios, el jefe es divinizado, y ambos actúan como garantes del perfecto entendimiento que debe reinar entre lo terrenal y lo sobrenatural. Puesto que la realidad social y el mundo sobrenatural se apoyan mutuamente debe existir un medio de comunicación y éste no es otro que el propio jefe, descendiente directo de los dioses.

Las ceremonias constituyen uno de los elementos de integración social más importantes, especialmente cuando a ellas asisten gran número de personas y tienen como objeto la participación de todo el grupo. Este último aspecto es una función importante del sistema de autoridad. El jefe trabaja para asegurar una buena cosecha, la pronta llegada de las beneficiosas lluvias, pero además, necesita la participación activa de gran parte de la comunidad, que con sus cantos o sus rezos, colaboran inconscientemente en el mantenimiento de la cohesión social.

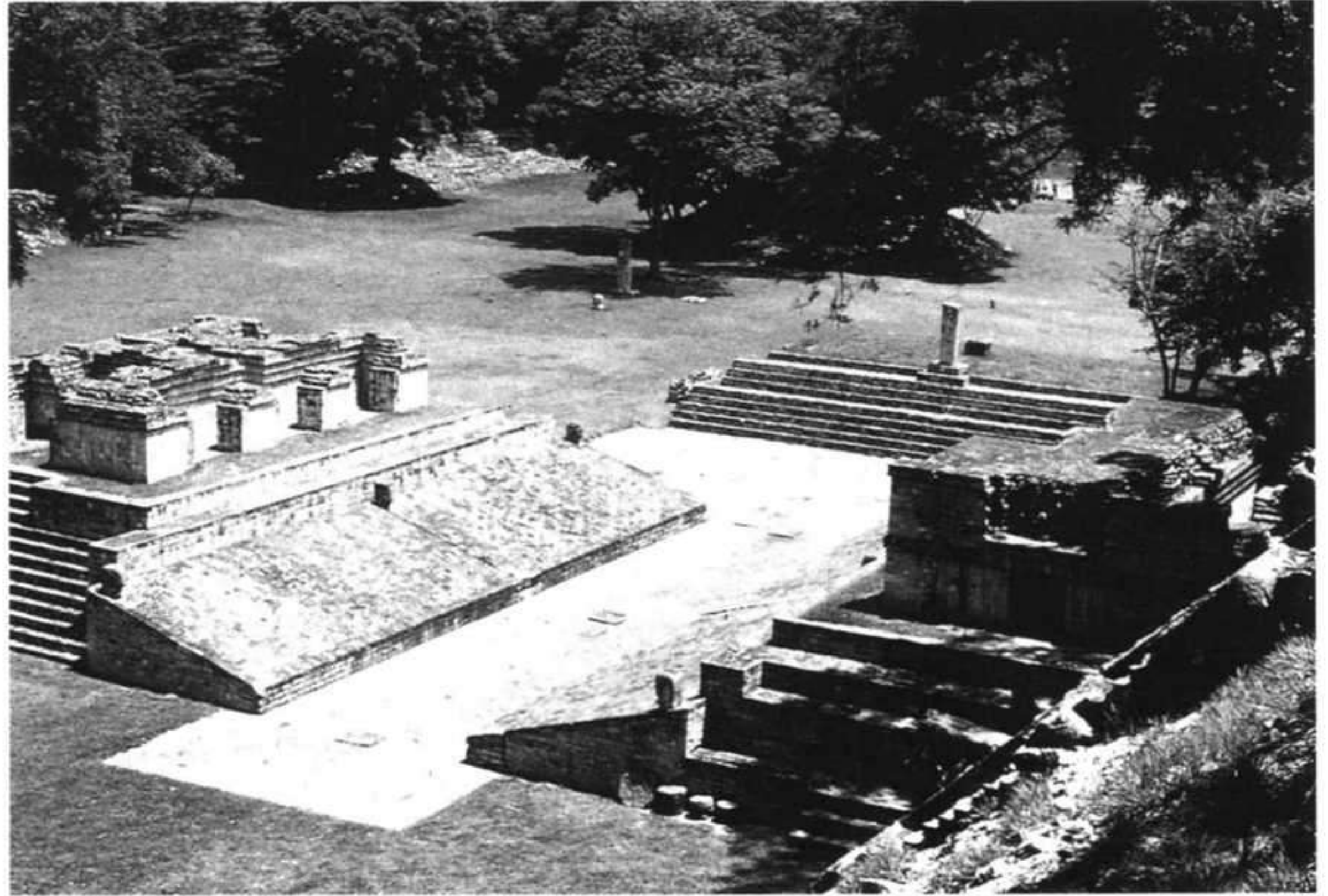
La clasificación de Wallace no excluye unas formas de relación religiosa de otras. Por el contrario los niveles más complejos incluyen a todos los demás, de tal forma que en una sociedad con una relación sobrenatural eclesiástica existen también las individuales, chamanísticas y comunitarias.

COMPONENTES SINTACTICOS (ESPACIO SAGRADO Y RITUAL)

ESPACIO SAGRADO.

Toda actividad religiosa exige un lugar apropiado. Los espacios sagrados pueden ser tantos como actividades religiosas a desarrollar. Un cerro, una encrucijada, una cueva, una fuente (como espacios naturales);





un templo, una iglesia, una tumba (como espacios sociales) conforman, en líneas generales, los ámbitos en los que la actividad religiosa se desarrolla. Otro aspecto fundamental está constituido por la propia concepción ideológica del espacio social, lo que en algunos momentos hace que se oriente de una determinada forma y se ubique de acuerdo con criterios de tipo geográfico que tienen que ver con la sacralidad que emana de los espacios naturales. Por ejemplo, una ciudad puede edificarse alrededor de un accidente geográfico determinado (una cueva, un cerro, una fuente, etc) al que la comunidad ha otorgado un carácter sagrado.

Como dice Mircea Eliade (1967:19): "La historia de las religiones, de las más primitivas a las más elaboradas, están constituidas por una acumulación de hierofanias, por las manifestaciones de las realidades sacras." Las hierofanias alteran la naturaleza de las cosas, que de ser profanas pasan a ser sagradas sin dejar de ser ellas mismas. El mundo profano tiene como una de sus principales características el ser susceptible de convertirse en sagrado. Para el hombre el espacio no es homogéneo, presenta fracturas. Todo espacio construido por él es un espacio cultural, aunque eso no quiere decir que todos tengan el mismo significado. El sagrado se opone al profano y aunque ambos son fundamentales, el primero termina por ser el único real, el básico para la elaboración del mundo.

Los medios por los que un espacio se convierte en sagrado son muy diversos. La sacralidad de un lugar no es elegida libremente por el hombre, sólo se limita a buscarlo mediante la ayuda de signos misteriosos. Esta forma de actuar responde a una necesidad básica en el hombre: separar el caos del cosmos. Todo territorio habitado por el hombre constituye un cosmos y lo es por haber sido consagrado previamente, por ser obra de los dioses y por haber sido elegido para llevar a cabo la comunicación entre ambos.

Por tanto el espacio sagrado no se limita únicamente al "oficialmente religioso". La ceremonia de fundación de una ciudad sacraliza el espacio donde se instala, le otorga una naturaleza humana y hace de él un lugar integrado en su realidad social. Además reproduce y actualiza la obra de los dioses. El hombre participa activamente en el momento mítico más importante de todas las culturas: la creación del mundo.

El rango de sagrado confiere a los espacios una categoría simbólica de gran importancia. Además de todos los aspectos que hemos visto, la sacralización convierte un espacio determinado en el centro del mundo, el lugar donde los tres niveles del universo (el espacio, la tierra y el interior) se comunican entre sí. Ese contacto pone en relación a los hombres (tierra) con los dioses (espacio) y con el mundo de los muertos (interior), haciendo de la sacralización el componente fundamental para el diálogo sagrado. El simbolismo del centro cósmico explica y da sentido a otras imágenes y creencias religiosas. Las fundamentales podrían resumirse en tres: las ciudades santas y los santuarios se encuentran en el centro del mundo; los templos son réplicas de la montaña cósmica y constituyen el vínculo por excelencia entre la tierra y el cielo; los cimientos de los templos se hunden profundamente en las regiones inferiores, facilitando el contacto entre nuestro mundo y el de los muertos. El hecho de que esos "centros del mundo" sean múltiples o infinitos no plantea ninguna dificultad para el pensamiento religioso, ya que no se trata de un espacio geométrico, sino de un espacio existencial y sagrado que presenta una estructura radicalmente distinta.

Un buen ejemplo para definir en la práctica cómo se materializa en espacio sagrado puede ser el templo. Suele aparecer iconográficamente como una reproducción terrestre de un modelo trascendente. El templo es el lugar sagrado por excelencia, la residencia de los dioses. Representa al mundo y, al mismo tiempo, lo contiene. Es el lugar de contacto entre los dioses y los hombres.

En la mayor parte de los casos los templos suelen estar dedicados a los antepasados fundadores del grupo y, en torno a ellos, se desarrolla el culto a los ancestros. Los pueblos americanos levantaron miles de pirámides y en la cúspide instalaron un espacio de culto de carácter templario. En él supieron plasmar de forma ejemplar la síntesis entre los espacios sagrado y profano. De hecho el templo no era otra cosa que una representación inmortal y petrea de una vivienda común. Era una forma de otorgar un carácter universalista y sagrado al símbolo unificador de toda la sociedad.

Ofrendas.

En la definición de los espacios sagrados las ofrendas ocupan un lugar muy destacado. Su función puede ser múltiple y abarcar numerosos aspectos de la relación entre el hombre y el mundo sobrenatural. Normalmente las ofrendas recalcan la importancia de un espacio sagrado, pero, además, le otorgan un determinado significado dependiendo de su naturaleza. También constituyen una garantía del pacto sobrenatural entre las dos partes implicadas. Por un lado suponen una renuncia material o espiritual del oferente y, por otra, un compromiso de quien lo recibe. Su natu-

raleza es muy variada y abarca diversos grados de complejidad. Puede ser la simple constatación de una petición determinada (ofrenda), o el resultado de una promesa previa (exvoto). En ocasiones la petición puede ser muy concreta (una buena cosecha), pero también existen otro tipo de ofrendas (fundacionales) que persiguen objetivos tan abstractos como que un determinado edificio pueda cumplir satisfactoriamente con los fines para los que ha sido levantado. En este caso podemos hablar de la ofrenda como un acto propiciatorio ritualizado, donde el lugar de encuentro es también elegido para depositar los presentes que sancionan el contacto sobrenatural.

EL RITUAL

El espacio sagrado no se puede concebir sino como el contenedor de un proceso comunicativo entre los dioses y los hombres, entre las fuerzas terrestres y celestes. Los ritos y ceremonias son los procesos encargados de este cometido. Pueden variar mucho, tanto en sus objetivos inmediatos como en su grado de complejidad, pero su estructura fundamental no difiere gran cosa. Aunque puedan ser realizados por una persona, una familia, un sector determinado de la sociedad, o por la totalidad de ella, todos parten de las mismas premisas. El objetivo es establecer una comunicación sobrenatural buscando la obtención de unos determinados resultados, que pueden ir desde conseguir una buena cosecha (ritos propiciatorios), convertir un adolescente en un guerrero (ritos de paso), o garantizar el equilibrio del universo a través de una partida del juego de pelota o el sacrificio de un cautivo (ritos de mantenimiento).

Para su exposición sería conveniente dejar bien claro que los rituales constituyen un lenguaje complejo y repetitivo que está formado por unidades menores. Estos elementos básicos se relacionan entre sí dando lugar a un mensaje estereotipado comprendido por la totalidad de la sociedad. Un mensaje que se constituye como la clave de uno de los elementos más importantes de la actividad religiosa.

Jean Cazeneuve (1971: 16) define el rito como "un acto individual o colectivo que siempre, aun en el caso de que sea suficientemente flexible como para conceder márgenes a la improvisación, se mantiene fiel a ciertas reglas que son, precisamente, las que constituyen lo que en él hay de ritual." Por tanto, un gesto o una palabra que no sean repetitivos o no contengan ningún elemento destinado a la repetición podrán ser considerados como actos religiosos, pero nunca como rituales.

La etimología de la palabra latina **ritus** abarca tanto las ceremonias vinculadas con creencias sobrenaturales, como los simples hábitos sociales, los usos y costumbres de una comunidad. Como vemos, un elemento fundamental en el rito es su carácter repetitivo, su fidelidad a conductas estereotipadas, y es eso, precisamente, su mejor virtud. Los ritos evolucionan con el tiempo, pero en general lo hacen de una forma lenta e imperceptible. En un momento determinado pueden desaparecer, y cuando es así, lo hacen de una forma drástica y son substituidos por otros nuevos. En general los cambios se realizan con extremada prudencia y solo cuando son imprescindibles para su propio mantenimiento. G. Gurvitch (1952) observó que las conductas colectivas rituales subyacen a los

modelos sociales que están llamadas a realizar. Sin embargo, pueden sobrepasar, desfigurar y transformar a esos modelos. O dicho de otro modo, que en el ámbito del comportamiento religioso, el rito se halla mucho más cargado de inercia que la práctica del culto. De esto podemos deducir que constituyen el soporte más fijo en que pueda afirmarse un observador para describir y reconstruir un fenómeno social completo. Marcel Mauss (1950) proponía clasificar los ritos en dos categorías: ritos positivos o negativos, aunque quizá sería más justo hablar simplemente de determinados tipos de actitudes. Las prescripciones rituales pueden contener tanto prohibiciones como mandatos y, normalmente, resulta muy difícil establecer la línea divisoria entre ambas categorías. Por ejemplo, utilizar un cuchillo de piedra en determinados sacrificios puede interpretarse, en algunos casos, como una prohibición encubierta de utilizar cuchillos de otros materiales.

Desde un planteamiento estructuralista el rito es considerado un sistema simbólico, un lenguaje que remite a determinadas estructuras míticas. Lauriston Sharp (1943) distinguía entre tres especies de ritos: los ritos de control (que comprenderían las interdicciones y las formas más o menos mágicas destinadas a influir sobre los fenómenos naturales), los ritos conmemorativos (que recrean una atmósfera sagrada mediante la representación de mitos en ceremonias complejas y espectaculares), y los ritos de duelo (que se remiten en sentido inverso al mundo mítico, ya que sirven para transformar a los muertos en antepasados). Generalizando aun más podríamos establecer una distinción entre los ritos que se presentan como comportamientos ligados a la vida cotidiana y los que generan un vínculo entre ese mundo y el de las divinidades.

Lenguaje ritual.

Como hemos visto lo más importante de un ritual es que se configura como un sistema simbólico, como un lenguaje abstracto que tiene como cometido fundamental ayudar al hombre a reorganizar el mundo en el que vive. Los componentes del lenguaje ritual son tantos como los elementos que intervienen en el mismo, pero además también es de vital importancia su disposición dentro del conjunto. Los elementos pueden aparecer "aislados" o formando parte de una "frase", aunque en ambos casos tienen como cometido crear el ambiente apropiado para el contacto sobrenatural. El espacio en el que se desarrolla un determinado ritual es un componente fundamental del lenguaje, además lo abarca en su totalidad y lo impregna de un sentido determinado. También el ritmo y la duración deben tenerse en cuenta. Es difícil determinarlos de una forma objetiva, pero siempre son los apropiados a los fines que se pretende obtener. Además de los objetos rituales necesarios, la mayoría de los ritos suelen ir acompañados de una serie de elementos destinados a crear un clima propicio. Todo lo que hemos visto hasta ahora está relacionado con la vista y, sin embargo existen elementos que afectan a otros sentidos fundamentales. Los instrumentos musicales son imprescindibles en la mayoría de los rituales, establecen un lenguaje paralelo y complementario que facilita su eficacia. En otros casos se recurre a la quema de determinadas sustancias en incensarios para redondear la ceremonia y obtener el efecto necesario.

Los alucinógenos merecen un comentario especial. No cabe duda de que son un componente importante del lenguaje ritual y, de hecho, en muchas culturas americanas, el contacto con el mundo sobrenatural sería impensable sin este recurso. Estos contactos requieren muchas veces la inducción mediante drogas de un estado psíquico adecuado. El trance obtenido proporciona el camino al "más allá", es como si entre los dioses y los hombres se abriera una vía de comunicación, como si la ruptura les hiciera más próximos.

Ritos funerarios.

Es, sin duda, el apartado más importante, tanto porque el 90% de los materiales de cualquier museo proceden de ese contexto, como por la relevancia que le otorgan la mayoría de los antropólogos. Si tuviéramos que estudiar su génesis deberíamos insistir en dos cuestiones fundamentales: la creencia en la vida de ultratumba y el culto a los antepasados. La primera está relacionada con el desarrollo de la religión como forma de legitimidad ideológica. No solo se busca una correspondencia entre la vida de los dioses y la vida de los hombres, sino que además se le suele otorgar un carácter eterno para equipararlas también en la duración. Respecto al culto a los antepasados ya Spencer (1896) veía en él la raíz común de todas las religiones. En todas partes se reverencia a los antepasados como garantes del orden social. Suponen su sacralización y una garantía para los vivos que participan de ese orden. Además constituyen el vínculo con el pasado, con los orígenes de la tradición y la cultura. Los antepasados fueron contemporáneos de los dioses y en muchos casos los dioses mismos. Su prestigio ideológico es tal que se convierten en la fuerza tutelar que protege a sus congéneres y el vínculo imprescindible con el mundo sobrenatural.

El tratamiento funerario varía mucho según la cultura americana que estemos tratando, pero incluso en los más sencillos el difunto suele



aparecer acompañado por el correspondiente ajuar. Tanto los objetos asociados con el difunto como su propia disposición espacial, pueden arrojar mucha información sobre diversos aspectos de su vida material y espiritual. Las ofrendas funerarias incluyen materiales muy diversos: metales, cerámica, hueso, piedra, tejidos, etc., permitiendo una buena visión de la cultura material. Además los elementos que la integran suelen hacer referencia a muchos aspectos de su vida social. Por ellos podemos llegar a saber cómo fue su economía, su indumentaria, sus concepciones artísticas, la guerra y, lo que es más importante, su pensamiento y su religión. Desgraciadamente son muy pocas las piezas de museo que proceden de excavaciones sistemáticas bien documentadas. Cuando es así, además de la información proporcionada por las piezas como tales, contamos con la derivada de la disposición de los elementos funerarios, que puede orientarnos sobre las relaciones sociales, las prácticas religiosas, etc.

En este apartado se quiere mostrar dos tipos de ofrendas relacionadas con los ritos funerarios. Por una parte, y aunque procede de dos tumbas, el Tesoro de los Quimbayas, se presentará de forma unificada, teniendo en cuenta que, tanto las vitrinas como los expositores utilizados para ser mostrado al público, deberán proporcionar las máximas garantías de seguridad. El segundo tipo de muestra funeraria estará formado por la recreación de un enterramiento en el que las piezas principales serán las momias de Paracas, existentes en este Museo. Dichas momias se mostrarán con todos los elementos que integran este tipo de enterramientos, es decir, cerámicas de lujo, tejidos, etc.

Ritos Sacrificiales.

Como en muchas otras culturas de todo el mundo, el sacrificio desempeñó un papel importantísimo en la relación con lo sobrenatural, tanto el autosacrificio como elemento de purificación, como las prácticas sacrificiales comunes. El autosacrificio fue una costumbre muy generalizada en América. Se practicó durante la época precolombina y también en la posterior a la conquista europea. Siempre fue utilizado como preparación para el contacto sobrenatural. Como es lógico, todo contacto de ese tipo requería un complicado y elaborado sistema de autopurificación. Normalmente los sacerdotes y altos dignatarios se sometían a largos encierros en los que se privaban de alimentos y se infligían castigos corporales con el fin de prepararse para el momento sublime de la comunicación con los dioses. Los sacrificios comunes fueron también habituales dentro de su conducta religiosa y podían llevarse a cabo con animales y, en casos excepcionales, con hombres. El objetivo que se perseguía era el propiciatorio y el mecanismo partía del principio; según el cual, para obtener algo de las fuerzas sobrenaturales era necesario renunciar a algo. Su práctica se extendió por toda América y, al igual que en la mayoría de las culturas del resto del mundo, se convirtió en la base de muchos de los procesos religiosos.

Ritos de Fertilidad.

Los ritos propiciatorios encaminados tanto a la obtención de buenas cosechas, como a dar gracias por su abundancia fueron muy comunes en todos los ámbitos americanos. Podían abarcar ceremonias de una

gran simplicidad -enterrar una figurita femenina en las tierras de cultivo-, sacrificar una víctima humana -sacrificios de niños en las ceremonias aztecas dedicadas al dios de la lluvia **Tláloc**-, o incluso complicadísimas ceremonias incruentas como la dedicada por los mayas yucatecos al dios de la lluvia y conocida como el **Chac-Chac**.

Ritos de Mantenimiento.

Incluyen ceremonias muy diversas, pero siempre de una gran complejidad simbólica. Estos rituales -entre los que destacaríamos el Palo Volador, el Juego de Pelota y la Misa- reúnen, todos ellos, unas características comunes. En primer lugar constituyen el regreso a un tiempo mítico, al instante primigenio en el que ocurrió algo de trascendental importancia para el hombre. Su objetivo es, precisamente, la reactualización de ese momento mítico que abarca hechos tan importantes como la creación del Sol y la Luna, la aparición del Maíz, o la muerte y resurrección de Jesucristo. Supone un complicado viaje colectivo que debe ajustarse a un estricto ceremonial donde la improvisación no tiene ninguna cabida. El tiempo -una de las categorías simbólicas más importantes- deja de ser algo incontrolable por el hombre para convertirse en el artífice del milagro. Porque los ritos de mantenimiento no se limitan a reproducir el momento mítico, sino que transportan toda la colectividad a un tiempo real. El hombre sólo recobra la normalidad cuando termina la ceremonia, y lo hace renovado en sus aspectos fundamentales, afirmado plenamente en su cómoda e irreprochable realidad.

Mitos

Los mitos constituyeron la mejor expresión social de la realidad religiosa. Expresados en forma de relatos nos muestran la estructura básica de la cosmovisión de un pueblo. Toda sociedad tiene mitos que se ocupan de cuestiones tan importantes como ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?, ¿qué es el mundo?, ¿quién lo creó?, ¿cuándo?, etc. Forman parte de una categoría particular de la creación humana íntimamente relacionada con los sistemas de clasificación y con el tiempo. Ya vimos anteriormente cómo la realidad que envuelve a los hombres se muestra absoluta e indiscutible gracias a la construcción social. Esa construcción implica un ordenamiento continuo del mundo, así como el establecimiento de lo que es bueno y malo para el hombre en todas y cada una de las circunstancias posibles. Esa compleja distribución de categorías se realiza mediante un sistema binario de opuestos. Se enfrentan conceptos antagónicos y complementarios -arriba/abajo, masculino/femenino, blanco/negro, naturaleza/cultura, etc.- y se materializa en un mito concreto, con un contenido cultural determinado y con una estructura sintáctica que se adecua muy bien a las necesidades de cada uno. También nos hace revelaciones acerca de la estructura del tiempo. En general, un mito refiere acontecimientos que han tenido lugar en un instante primordial y atempóreo, en un lapso de tiempo sagrado. Este tiempo mítico o sagrado es cualitativamente diferente del tiempo profano, de la duración continua e irreversible en la que se inserta nuestra existencia cotidiana desacralizada. Al contar un mito no solo se muestran las contradicciones de una determinada cultura, sino que también hay una reactualización del

tiempo sagrado. El mito sucede en un tiempo intemporal, en un instante sin duración, convirtiéndose en lo más parecido a la eternidad. Cuando contamos un mito el tiempo profano queda abolido y tanto el narrador como el auditorio son proyectados a un tiempo sagrado.

CONCLUSIONES

Al concebir las salas dedicadas a la religión hemos procurado evitar los planteamientos meramente descriptivos. Cabía la posibilidad de analizar diferentes modelos concretos, representativos de las manifestaciones religiosas más conocidas (aztecas, mayas, incas, etc.), pero al final nos inclinamos por una exposición global que diera cabida a buena parte de nuestros materiales. Por tanto, no veremos los panteones de divinidades cultura por cultura, ni tampoco los materiales serán agrupados siguiendo ese planteamiento. Nuestra intención ha sido incidir en las grandes constantes del pensamiento religioso. Los hombres, sea cual sea su procedencia étnica, cultural, o el lugar donde viven, han aportado sus propias soluciones a los problemas derivados de la actividad religiosa, y esos problemas podríamos considerar que son y han sido universales.

El hilo argumental de la exposición girará alrededor de la importantísima relación que se establece entre los hombres y el mundo sobrenatural. Comenzará ilustrando el papel que desempeña la religión en la sociedad -fundamentalmente en lo que respecta a su papel legitimador del orden establecido-, y continuará analizando el fenómeno religioso a través de sus componentes más definitorios: ¿quién lleva a cabo el contacto?, ¿dónde tiene lugar?, ¿cómo se realiza? y ¿cuáles son los objetos involucrados en él? Estas interrogantes nos conducirán directamente a los reyes y especialistas religiosos, a los espacios sagrados, a los rituales y a los objetos de culto.

Tal y como se concibe hoy la actividad religiosa, sobre todo desde planteamientos antropológicos, tenemos que abordarla como un proceso comunicativo, altamente especializado, que tiende a perpetuar una concepción del mundo elaborada socialmente, y a transmitirla de generación en generación con las menores variaciones posibles. Si como hemos visto existe una clara correspondencia entre el mundo de los hombres y el mundo de los dioses, y si esa correspondencia es la base fundamental de la legitimación ideológica del poder, podemos considerar que la actividad religiosa tiene como fin último la conservación del mundo.

Partiendo de estos presupuestos, la religión se mostrará como una realidad en la que los aspectos formales tienen más importancia que los contenidos, donde los procesos, en sí mismos, constituyen el armazón sintáctico de la comunicación, y donde hombres, espacios y objetos se articulan a la búsqueda de un sólo fin: hacer coherente su propio mundo.

- BERGER, Peter (1971). *Para una teoría sociológica de la religión*. Kairos, Barcelona.
- CAZANEUVE, Jean (1971). *Sociología del rito*. Amorrortu Ediciones, Buenos Aires.
- DOUGLAS, Mary (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- DOUGLAS, Mary (1978). *Símbolos Naturales*. Alianza Universidad, Madrid.
- ELIADE, Mircea (1967). *Lo Sagrado y lo Profano*. Guadarrama, Barcelona.
- ELIADE, Mircea (1979). *Imágenes y Símbolos*. Editorial Taurus, Madrid.
- FRAZER, James (1914). *The Golden Bough*. Macmillan, London.
- GURVITCH, George (1952). *Tratado de Sociología*. Kapelusz, Buenos Aires.
- HARRIS, Marvin (1978). *Caníbales y Reyes. El Origen de las culturas*. Argos Vergara, Barcelona.
- HARRIS, Marvin (1979). a) *El desarrollo de la Teoría Antropológica. Una historia de las Teorías de la Cultura*. Siglo XXI, Madrid.
- HARRIS, Marvin (1979). b) *Vacas, cerdos, guerras y brujas*. Alianza Editorial, Madrid.
- LANG, Andrew (1898). *The Making of Religion*. Longmans, Green, London.
- LEACH, Edmund (1978). *Cultura y Comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI, Madrid.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1964). *El Pensamiento Salvaje*. Fondo de Cultura Económica, México.
- MAUS, Marcel (1950). *Sociologie et Anthropologie*. Presses Universitaires de France, Paris.
- SHARP, Louriston (1943). «Notes on northeast Australian totemism». En *Studies in the anthropology of Oceania and Asia*. Papers of the Peabody Museum. Cambridge. Harvard University.
- SPENCER, Herbert (1896). *Principles of Sociology*. D. Appleton, New York.
- TYLOR, Edward (1871). *Primitive Culture*. J. Murray, London.
- WALLACE, Anthony F.C. (1966) *Religion, an Anthropological view*. Random House, New York.

EL MOSAICO DE PLUMAS: LA INMACULADA CONCEPCION. ICONOGRAFIA, TECNICA Y RESTAURACION.

Dolores Medina

Departamento de Conservación del Museo de América

La obra artística objeto de este estudio es una representación de la Inmaculada Concepción que se encuentra entre los fondos del Museo de América con el número de inventario: 12.342.

Fué adquirida por el Estado, para el Museo Arqueológico Nacional (sección americana) a Dña. Joaquina Gil Delgado, el 30 de Junio de 1948, según consta en el expediente número 19 del Museo de América y procede de un taller mexicano.

La representación de la Inmaculada suscita variadas polémicas en cuanto a su origen y su significado. Consideraremos cuales son.

ICONOGRAFIA.

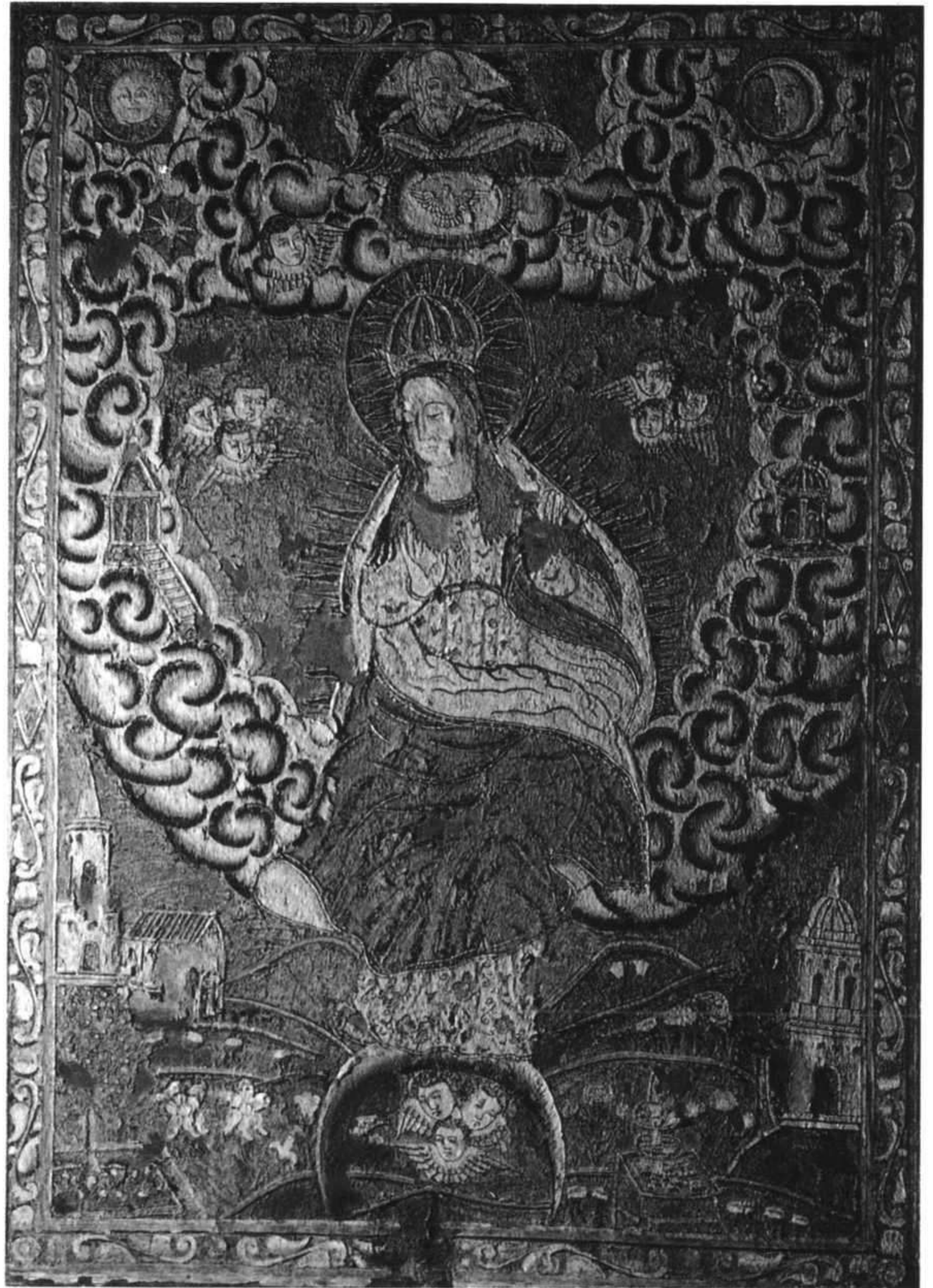
El punto de partida es la idea de que la Concepción de la Virgen existía en el pensamiento de Dios, antes del comienzo del mundo. Pero desde el punto de vista de la evolución iconográfica este tema se tendría que situar en el último lugar en las representaciones de la Virgen ya que no existía en la Edad Media y aparece mucho después de las Virgenes de Majestad y de Piedad.

Según el Dogma católico, la Inmaculada Concepción es el privilegio en virtud del cual la Virgen Madre es la única de las descendientes de Eva que había sido concebida sin pecado. Así pues es totalmente diferente de la Maternidad Virginal y de la Asunción.

El Dogma se elabora a partir de teorías distintas. Nada en las Escrituras apoya la realidad de una Virgen concebida sin pecado. S. Agustín no atribuyó nunca a María la exclusión del pecado original.

En el siglo XIII, S. Buenaventura, doctor seráfico, escribe: "creemos que la Virgen ha sido santificada, después de haber contraído el pecado original". Santo Tomás de Aquino se sitúa entre los negadores de la Inmaculada Concepción; opina que María ha sido concebida con el pecado original puesto que ha sido concebida por la unión de dos sexos. Además si ella no hubiese contraído el pecado original no habría necesitado la intervención de Cristo y entonces éste no sería el Redentor universal.

Así pues el postulado de la Concepción Inmaculada de la Virgen se



contradice con los Dogmas fundamentales de la Doctrina Cristiana: la universalidad del pecado en los hijos de Adán y la universalidad de la Redención por Cristo. Pero la polémica continúa. Desde el siglo IX la fiesta de la Concepción de la Virgen, de origen oriental como todas las fiestas de la Virgen, se introduce en el calendario irlandés. Los franciscanos toman partido contra la tesis tomista y afirman que María fue preservada del pecado original desde siempre y la adhesión mayor fue la de la universalidad del país.

Aprobada por el Papa franciscano Sixto IV en 1477 la doctrina de la Inmaculada Concepción nace, como la mayor parte de las creen-

cias, de un postulado teológico, de una opción transformada en afirmación positiva, de un deseo sentimental erigido en certeza. La Sorbona lo acepta en 1496 y así la creencia sigue extendiéndose.

En el siglo XVII después de los franciscanos, los jesuitas se suman a la creencia y el Concilio de Trento consagra su triunfo. En España en 1644 la fiesta de la Inmaculada Concepción fué instituida con el rango de fiesta de precepto (obligatoria) y así se explica la importancia de este tema en la pintura española del siglo XVI.

No quedaba más que un paso a dar: la Iglesia romana convierte la creencia de la Concepción Inmaculada de la Virgen en Dogma con la Encíclica "Ineffabilis Deus" publicada por el Papa Pío IX el 8 de Diciembre de 1854

REPRESENTACION ICONOGRAFICA

La Inmaculada Concepción ha sido representada de dos formas diferentes: simbólicamente en el "Encuentro de S. Joaquin y Sta. Ana ante la puerta dorada" o de "Mujer revestida de sol" del Apocalipsis, de pie sobre una luna creciente.

Hacia finales de la Edad Media aparece una nueva representación de este tema: la Virgen Inmaculada, enviada desde el cielo por Dios que la ha elegido para la obra de la Redención, desciende sobre la tierra. De pie sobre una luna creciente, coronada de espinas, extiende los brazos como los orantes de las catacumbas o junta las manos sobre su pecho. Para distinguirla de la Virgen ascendente de la "Ascensión" se la representa con los ojos bajos, hacia la tierra mientras que la de la "Asunción" tiene los ojos elevados, al cielo donde Cristo la espera.

Otra representación de la Inmaculada Concepción la presenta rodeada de los símbolos de las Letanías que son sus armas como los instrumentos de la Pasión son las de Cristo.

FUENTES ICONOGRAFICAS.

La representación procede del Antiguo y Nuevo Testamento, del Cantar de los Cantares y del Apocalipsis.

De los dos primeros son las representaciones de la Virgen como la Sula mita del Cantar de los Cantares, comparada con los astros (sol y luna) y con la estrella del mar. Así también la Inmaculada es un jardín cerrado, una fuente de los jardines, un pozo de aguas vivas, comparada con el cedro del Líbano, el olivo, los lirios y el rosal: "Mi hermana, mi esposa, es un jardín cerrado, una fuente sellada, un manantial de agua viva. (Cantar 4,12).

También se la denomina como espejo sin mancha, torre de David, ciudad de Dios y puerta del cielo. Los otros atributos de la Inmaculada Concepción están sacados del Apocalipsis 12: "Aparece en el cielo una mujer vestida de sol, que tiene la luna bajo sus pies y sobre su cabeza una corona de 12 estrellas". La luna, nunca representada plena, como



1.- Rostro de la Virgen: levantamiento, falta de plumas y repinte.



2.- Rostro de la Virgen y mano derecha.



3.- Detalle de la mano izquierda de la Virgen

4.- Mano derecha de la Virgen.



en la Crucifixión, evoca también en su forma de media luna, el atributo de la castidad de Diana.

Después de la Victoria de Lepanto, la Cristiandad quiso interpretar la media luna como un triunfo de la cruz sobre la media luna de los turcos.

DATAACION ICONOGRAFICA.

La primera representación del motivo de la Inmaculada Concepción es de 1492 y es una pintura del pintor veneciano Carlo Crivelli que hoy está en la National Gallery de Londres, con una filacteria que afirma su origen inmaculado. Y después en 1505 en forma de grabado sobre madera en "Las Horas de la Virgen al uso de Roma" publicado en París por Thielman Kerver.

Se representa luego en el Arte italiano del Renacimiento. La idea que se persigue es presentar que la Gracia de María redime la falta de Eva. También se la representa descendiendo sobre el árbol de la ciencia del bien y del mal al pie del cual Eva y Adán cometieron el pecado original.

Pero es sobre todo en el Arte Barroco del s.XII cuando se fija el tipo definitivo de representación de la Inmaculada Concepción.

Eliminados los símbolos de las letanías con que la habían cargado los teólogos, aparece solo rodeada de ángeles, planea sobre una gloria celeste y pisa una media luna. A veces, para simbolizar su victoria sobre el pecado original sus pies, que se asientan en un globo, aplastan la cabeza de la serpiente tentadora.

En la España mística se adopta este tema creado en Italia y se enriquece con un particular genio que aportan pintores como Zurbarán, Rivera y Murillo sobre todo.

REPRESENTACION ICONOGRAFICA DEL MOSAICO DE PLUMAS DEL MUSEO DE AMERICA.

Si, como hemos escrito anteriormente, el tema de la Inmaculada Concepción surge en Italia a fines del s.XV y para el s.XVII ya se ha despojado de los atributos tomados de las letanías marianas, la Virgen del Museo de América correspondería como fecha más temprana al s.XVI pero existe una peculiaridad: El tema, llevado de España a América, supuestamente a través de grabados o pequeñas representaciones pictóricas, tardará algún tiempo en ser adoptado por la población indígena y por esta reinterpretado. De forma que cuando algunos motivos estuviesen de moda en México colonial en España puede que se tuviesen ya en desuso.

Es decir, todo arte americano de época colonial presenta un cierto retraso, un anacronismo a veces hasta de un siglo o más, por el proceso de transmisión y aculturamiento que conlleva.

La Inmaculada del Museo de América, pertenece a taller mexicano del s.XVII Y se representa como una Virgen coronada con aureola de rayos al rededor de la cabeza y cuerpo, rodeada de una gloria de nubes en la que aparecen representados, de izquierda a derecha y de arriba a abajo los siguientes motivos: El sol, el Padre creador bendiciendo y bajo él la Paloma del Espíritu Santo y la luna creciente, con rostro. Dos cabezas de angelitos rodean al Espíritu Santo y una estrella luce bajo el sol.

En la misma nube (en blanco, con curvas encontradas de color azul) está la representación, a la izquierda de la Virgen, de la Puerta del Cielo y a la derecha el Espejo sin Mácula y el Pozo de Aguas Vivas.

La imagen tiene los ojos bajos, dirigidos a la tierra a donde desciende y las manos levantadas, como orante; lleva un manto dorado y pisa la media luna bajo la cual aparecen tres cabecitas de ángeles.

La franja inferior bajo la nube, está ocupada por: a la izquierda la Ciudad de Dios, el olivo y los lirios. A la derecha está la Torre de David, el Jardín cerrado y el Rosal, con la Fuente de los Jardines. La obra se completa con una cenefa decorativa de motivos geométricos en los cuatro laterales.

TECNICA DE EJECUCION.

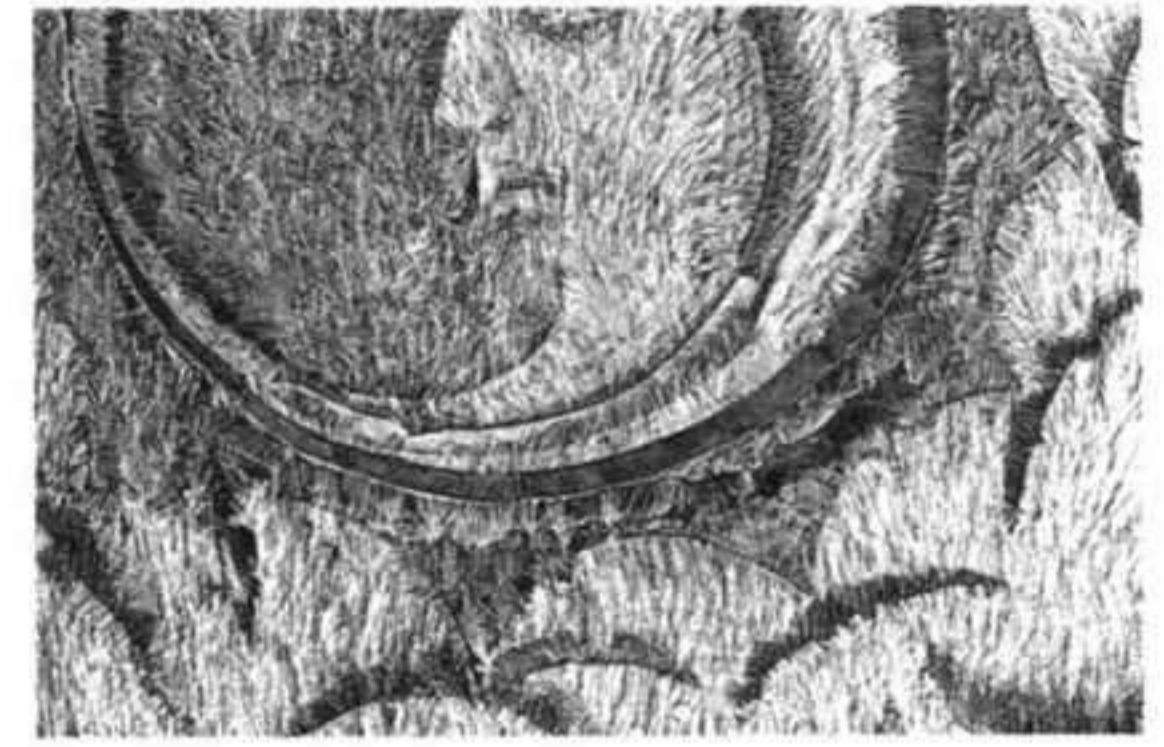
La Inmaculada, objeto de este estudio, está realizada según una técnica de mosaico de plumas que ya existía en época Prehispánica y tiene su origen en Mexico. Tiene la peculiaridad de estar realizada sobre un soporte metálico y no sobre madera. El metal es cobre laminado con acabado manual que muestra la huella de los instrumentos de batido.

En un principio la elaboración de un trabajo de plumería se basaba en colocar delicadamente las pluma, previamente seleccionadas, mediante el procedimiento de anudado o amarrado y el de pegado, siendo este último el que por medio de la técnica decorativa denominada "Mosaico" adquiere más desarrollo después de la llegada de los españoles a América.

En el siglo XVI hubo en México dos centros de elaboración de objetos de plumería: el de Amatlan y el del estado de Michoacán, ambos utilizando la misma técnica: una vez seleccionadas las plumas las disponían sobre una paleta como si fueran pigmentos y las iban pegando con engrudo. Las plumas no iban pintadas y tenían los colores naturales de diferentes aves.

A fines del siglo XVI se desarrolló una técnica complementaria; las tiras de plumas se sustituyen en ciertos casos por papel y oro y también posteriormente se recurrió a pintar rostros y manos. Esto llevaba implícita la pérdida de calidad en beneficio de la rapidez de ejecución.

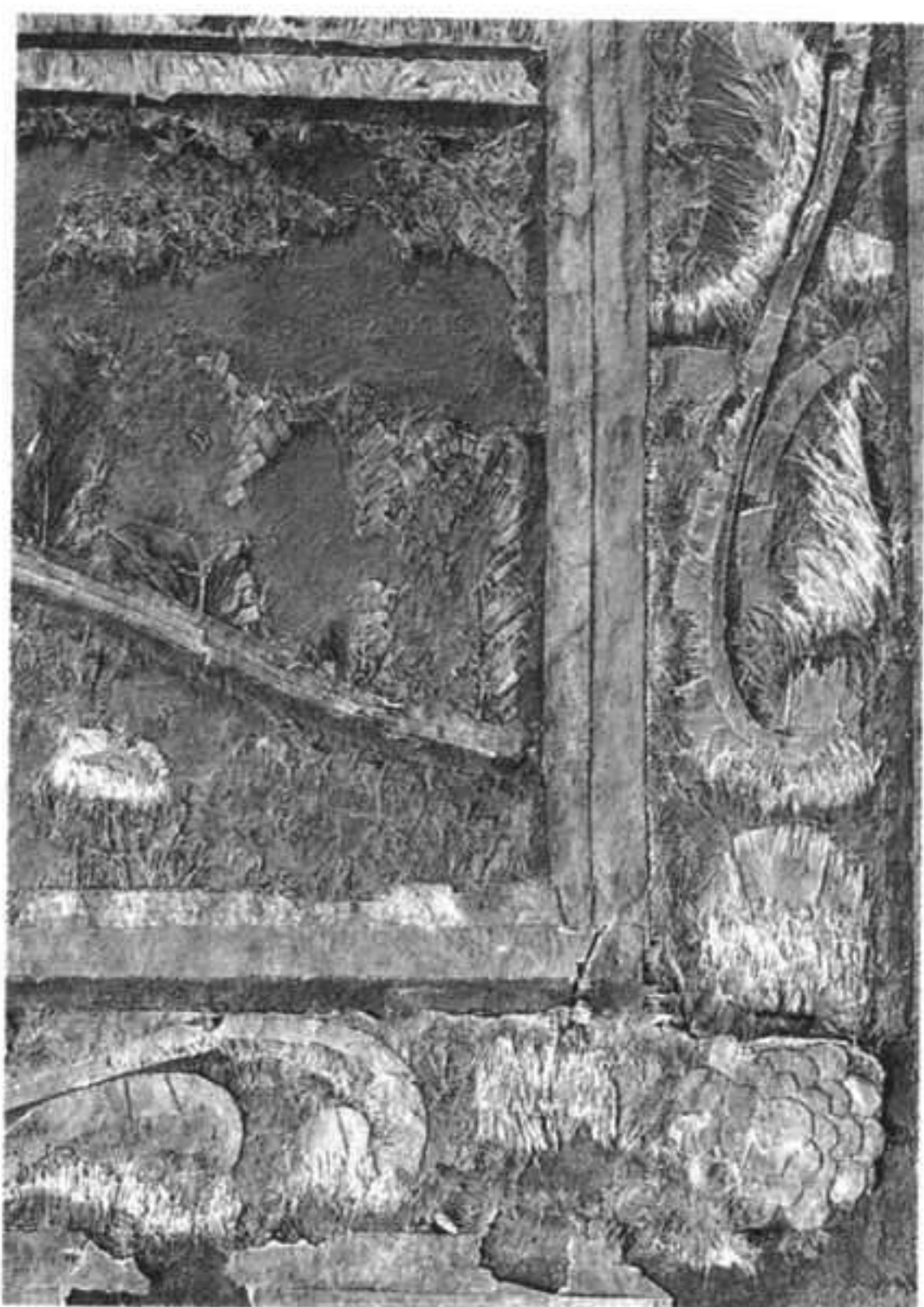
En el caso de la Inmaculada del Museo se observan alguno de estos recursos puesto que en los bordes de la obra y también en el contorno de los objetos y la figuras, se encuentra papel y oro pero sin embargo las carnaciones están todas realizadas con plumas según la técnica primitiva



5.- Luna creciente, en el ángulo superior derecho.

6.- Banda decorativa con papel en el lateral derecho.





7.- Banda decorativa en el lateral inferior derecho.

y sin haber sido pintadas, conservando los colores naturales del plumaje de las diferentes especies de aves utilizadas.

En cualquier caso las plumas van aplicadas directamente sobre el papel amate (Fibra vegetal) y no en contacto con el metal.

RESTAURACION.

ESTADO DE CONSERVACION.

La pieza está bastante deteriorada como resultado del paso del tiempo, la humedad y la manipulación que ha sufrido en las distintas ubicaciones que ha tenido a lo largo de los años.

Ha padecido la ocupación de colonias de hongos que velaban su nitidez y comprometían la integridad del metal, en la actualidad totalmente eliminados.

Los problemas principales que presenta en la actualidad son:

- a: Lévantamiento de la capa de plumas y el papel amate en gruesas escamas.
- b: Pérdida de plumas en varias zonas y opacidad y pérdida del color de estas.
- c: presenta numerosos repintes hechos al óleo directamente sobre el metal que afean el conjunto de la obra e incluso recubren parte de las plumas originales.
- d: En la parte inferior central tiene una importante grieta, solapada que puede progresar si no se trata y fija convenientemente.
- e: El metal al dorso está muy ennegrecido y presenta focos de corrosión que hay que eliminar.

PROPUESTA DE RESTAURACION.

Una vez realizados los ensayos pertinentes se determina fijar las plumas a su soporte metálico con: una primera capa de paraloid en tricloroetano al 4% Para fijar el color con el que se han pintado los papeles que sirven de contorno a las plumas y que destiñen con una sustancia acuosa.

La siguiente capa (pasadas 4 horas) de acetato de Polivinilo en agua en la proporción 35%: y después aplicando una hoja de Melinex y peso hasta 5 horas máximo, dejando evaporar al aire hasta su secado final para que no se concentre la humedad y pueda afectar al metal (Recordemos que previamente se ha establecido una barrera contra la humedad con la Resina acrílica antes citada).

Este es el método que mejor ha resultado en las pruebas de laboratorio efectuadas.

8.- Parte inferior central: grieta



El proceso a seguir será pues proceder de la misma forma por pequeñas áreas no comunicadas, hasta obtener la fijación del color y las plumas de toda la obra.

Para la eliminación de los repintes al óleo se utilizará Dimetil-Formamida y acetato de Amilo a partes iguales, terminando de eliminar los restos a punta de bisturí. También hemos obtenido buenos resultados con el decapante de Winsor and Newton de nombre "Art Gel" dejándolo actuar unos segundos y retirándolo con un hisopo seco.

La grieta que presenta el cobre del soporte se ajusta evitando solapamiento, aplicando al dorso unos puntos de soldadura en frío. La eliminación de la corrosión se hace con fibra de vidrio puntualmente y ácido acético protegiendo el metal con una Resina Sintética tipo Paraloid B-75 en disolución al 5% en disolvente Nitrocelulósico.

Para la reintegración en las zonas de pérdida de las plumas, se igualará la superficie con un estuco especial para metales (F.E.W: Surfacing Filler) y dada la imposibilidad de la reintegración del plumaje, tan sólo se entonará la superficie estucada con témperas o acuarelas que den una visión correcta del conjunto.

Después de esto sólo nos restará estudiar un sistema de exhibición adecuada con la categoría de la pieza analizada, en vistas a su mejor conservación y a la proximidad de su ubicación en el cercano montaje del Museo de América.

P.D.: En la actualidad se están realizando ensayos para la adherencia de la pluma al soporte con el adhesivo "PANIKER" (Mezcla de isómeros disueltos en hexano) porque no tiene ningún componente acuoso. Y para la reintegración, en vez de estuco, pulpa de papel que da una textura más similar a la plumería original.



9.- Torre en el ángulo inferior. Detalle.

BIBLIOGRAFIA

LAS CASAS, BARTOLOMÉ de las: *Apológica historia Sumaria*. México. 1967

SAHAGUN, Fray Bernardino de: *Historia general de las cosas de Nueva España*. Mexico, 1956. Tomo III

CODICE FLORENTINO. Edición Facsímil de la Colección Palatina de la Biblioteca Laureniana Medicea.

PÉREZ CARRILLO, Sonia. *La tradición in-*

dígena en las Artes coloniales. México Colonial. Catálogo de la Exposición. Alicante, 1989.

MAYER, Ralp. *Materiales y técnicas del Arte*. Madrid, 1988.

7th Triennial Meeting Copenhage, Septiembre 1984.

Simposium on Ethnographic Conservation. Canadian Conservation Institute en Ottawa. Octubre, 1966.

MARTINEZ del RIO, Marita: *La Plumería Mexicana. Buenavista de Indias*. Vol 1, 1992.

MEDINA, M^o Dolores. «El Tríptico de Plumería de los Reyes Magos». Proceso de Restauración y Montaje. IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Septiembre 1992.

FOTOGRAFIA Y DISCURSO ANTROPOLOGICO: INUIT EN MADRID, 1900

Ana Verde Casanova
Museo Nacional de Antropología

"... El testimonio de las cámaras no llega nunca (...) a restituir lo que el tiempo y la distancia han abolido sino que, más bien supone la constatación de lo que se ve a su través, sencillamente ha sido" (López Mondejar 1989:9)

Tras largas décadas de olvido y abandono en archivos privados y públicos, la fotografía ha despertado en los últimos años el interés por su estudio y la consideración de ser una valiosa fuente documental de carácter fundamentalmente histórica. En los archivos públicos esta valoración ha corrido pareja con su conservación, clasificación y catalogación, así como con la adquisición de nuevas colecciones en manos de particulares, la realización de diferentes exposiciones y la aparición de varias publicaciones en gran parte catálogos de estas últimas. En este sentido y, como pone de manifiesto Lee Fontanella (1989) la fotografía española ha permanecido desconocida hasta la década de los 80, que se presenta como la recuperadora de la fotografía en nuestro país. Por por otra parte este obscurantismo histórico no ha repercutido sólo en su escasa valoración, como técnica y como producto, sino también en su significación e interpretación y en el olvido de aquellos que les dieron vida, los fotógrafos. A ello hay que unir que las escasas publicaciones aparecidas se han centrado más en una "serie de hechos estilístico-biográfico-tecnológicos" que "en una trayectoria de contemplación, lectura e interpretación" (Fontanella 1989:18), y aunque ha sido el paso del tiempo el que le ha asignado su valor como documento histórico, la información que contienen de carácter científico, social o etnográfico así como su significación, está comenzando a despertar el interés de los estudiosos de diferentes disciplinas. Tal es el caso de la antropología.

Ya en el S XIX, la fotografía fue vista como una técnica auxiliar de investigación antropológica al aportar imágenes que reforzaran el conocimiento de otras culturas, mediante la representación de diferentes tipos raciales y elementos culturales, desbancando de forma paulatina a los dibujos, grabados y representaciones pictóricas que habían cumplido esta función hasta el momento. La fotografía se constituyó así en un medio de "atrapar", transcribir e ilustrar la imagen del otro, en un momento en que los antropólogos, definidos como de "sillón", se dedicaban a la recopilación de datos culturales acerca de las sociedades humanas, obtenidos fundamentalmente de expediciones y viajes que tenían otros fines, con el fin de analizar la evolución cultural y establecer las etapas del de-

sarrollo. Paulatinamente la fotografía se fue convirtiendo, junto con el film etnográfico, en un medio de registro científico de la observación de hechos humanos y por tanto en una parte de la metodología antropológica junto con el trabajo de campo y el análisis de datos. Sin embargo, aunque los medios audiovisuales caminaron de la mano de la antropología en su desarrollo como ciencia, no será hasta los años 60 cuando tenga lugar el nacimiento de una subdisciplina llamada "antropología visual", centrada en el análisis del valor de la imagen como registro de observación directa, y el uso de los medios audiovisuales como método de recogida de observación y fuente de investigación de campo (Collier 1957), es decir como método de soporte válido de la investigación social. Pero entre sus metas está también determinar el valor de la fotografía histórica para informar culturalmente mediante su contextualización. Así, la percepción de las imágenes fotográficas ha sufrido una evolución con el tiempo en su valoración, no interesando sólo su carácter ilustrativo de aspectos sociales y materiales, sino las posibilidades de su uso para "documentación y conocimiento de la cultura tanto del tema representado como del fotógrafo" (Scherer 1992:34), es decir, no cuenta tanto la intencionalidad etnográfica en su obtención, cuanto cómo es usada para informar culturalmente. En suma, cómo fueron construidas y percibidas.

En lo anterior se haya implícita la diferenciación entre la fotografía antropológica y la fotografía histórica definida como de interés antropológico. La primera, fruto de una intencionalidad específica al obedecer a un interés científico, es obtenida durante la investigación con un carácter de soporte ilustrativo, interpretativo o metodológico de la misma. La segunda aunque carente de dicha intencionalidad es fruto de diferentes motivaciones, ideologías o situaciones históricas que permiten una lectura social, cuando no es su referente el que les hace adquirir el carácter de documentación antropológica. Sin embargo al remontarnos en el tiempo es difícil establecer una barrera entre ambas, máxime cuando se desconocen los móviles que llevaron a su obtención. El desempolvamiento de los archivos conlleva como resultado la aparición de fotografías ignoradas, perdidas o carentes a primera vista de significación, que nos sorprenden y nos atraen por lo que tienen de chocante e impactante en relación con su temática, realismo o descontextualización, despertando nuestro interés y motivación para darles una significación y un contexto. O lo que es lo mismo, descubrir las razones que llevaron a su obtención, el valor antropológico que se les asignó como medio de transmitir o transcribir información antropológica y si fueron utilizadas para la elaboración de algún discurso.

Las páginas que siguen van a hacer referencia a una serie de fotografías que despertaron nuestro interés por los motivos arriba expuestos. Pertenecen a los fondos del archivo fotográfico del Museo Nacional de Etnología, que no ha constituido, hasta época reciente, una excepción a la tónica general en cuanto a su catalogación y estudio (1), y cuyo interés no lo despierta tanto su volumen cuanto su conexión con el inicio de la fotografía antropológica en España, remontándose su origen al siglo XIX.

Las mencionadas fotografías se refieren a un grupo de inuit que fueron exhibidos en los Jardines de Recreo del Buen Retiro de Madrid, durante los meses de marzo y abril de 1900. Su realización y desarrollo se enmarca dentro del contexto de las exhibiciones de pueblos que tuvie-

1. En los últimos años Dolores Adellac está realizando un gran trabajo en cuanto a su conservación, registro y catalogación y queremos manifestarle nuestro agradecimiento, por la ayuda que nos ha prestado para la realización de este trabajo.

ron lugar en diferentes ciudades europeas y americanas (Feest 1987 y 1991) y que encontraron su impulso a raíz de la Exposición Universal celebrada en Londres en 1851. Su documentación (2) nos ha permitido incrementar su número, ya que aunque en el museo existen veinticinco fotografías, figurando en el archivo la compra de ocho, en la actualidad hemos logrado reunir cuarenta y una.

Tras un primer examen de las mismas y desconociendo totalmente su procedencia y contexto, establecimos una división en tres grupos, atendiendo a su procedencia física o el lugar donde habían sido obtenidas. En el primero incluimos las fotografías tomadas "in situ", es decir en el ártico. En el segundo las realizadas en estudio, aunque sin saber en que país, y el tercer grupo las obtenidas en el Jardín del Buen Retiro, lugar que se ponía claramente de manifiesto en el fondo de las mismas, y que era refrendado por la información que contienen algunas, escrita en su parte posterior a mano. Lo primero que observamos, atendiendo a estas características, es que los números no cuadraban, ya que las ocho fotografías compradas en realidad eran nueve, siendo esto sin duda un error de registro. Un segundo examen se centró en la información que podían contener: fotógrafo, documentación escrita, **copyright**, formato... El rastreo de la prensa ilustrada de la época nos ha permitido encontrar también la reproducción de 16 imágenes más, pertenecientes a tres fotógrafos, que incluimos en este estudio como un cuarto grupo, considerando que aunque su intencionalidad de partida sea diferente, ya que están unidas al desarrollo del periodismo gráfico, se integran, como veremos, dentro del mismo discurso representacional e ilustrativo de la cultura a que hacen referencia por corresponder al mismo momento histórico e ideológico. Por otra parte y como explicita Ross (1990), las fotografías de valor etnográfico pueden incluir tanto las tomadas con el propósito de recoger aspectos visibles de la cultura, y aquellas que no tienen tal intención de partida aún cuando exista.

Es en este contexto en el que nos interrogamos sobre el interés de esta documentación, si es que lo tiene, para la historia de la fotografía del Ártico y de España. Así mismo, cuál es su valor o significación en el contexto del desarrollo de la antropología española y de la historia inuit, dentro del discurso antropológico del s. XIX. Pero si la investigación de la naturaleza del material fotográfico en conexión con la disciplina antropológica implica la identificación, de personas, actividades, objetos o procesos; la interpretación cultural, social o económica de lo que representa y su contextualización en el lugar y en el tiempo (Ross 1990), y además el conocimiento de las circunstancias en que la foto fue hecha, que representa, quién la hizo, dónde, cuándo, por qué, para qué, y cómo fue usada la imagen (Scherer 1992), la contextualización de los datos tienen que encontrar significación en un discurso.

SU VALOR EN RELACION CON LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA.

Aunque los datos que vamos a mencionar se mantienen en un nivel de lectura puramente descriptivo, de unas características más físicas que técnicas, en ellos se encuentran algunas de las claves o pistas que han permitido su ubicación o contextualización dentro de la historia de la fotografía española y del ártico.

2. Los trabajos relativos a esta documentación, que ha permitido la reconstrucción de la historia de esta exhibición, han sido ya publicados (Verde 1992) y están en vías de publicación (Verde 1993).

El período a que pertenecen, 1900, lleva implícito a nivel general la popularización de la fotografía, el crecimiento del amaterismo y como consecuencia el abandono de los estudios fotográficos, así como su utilización en viajes de investigación o descubrimiento. Ha pasado ya la época de las largas exposiciones, de la obtención de una sola prueba y de la necesidad de los laboratorios contiguos. En los últimos años del S. XIX los avances técnicos se suceden muy rápidamente y se pasa de la técnica del colodión húmedo a la placa seca de gelatino-bromuro, del soporte de cristal al celuloide y a la revolución del "film de nitrato de celulosa", comercializado por George Eastman y la casa Kodak (Sougez 1991 y Condon 1989). Sus consecuencias son la accesibilidad de la fotografía al gran público.

En el caso del ártico estos avances supusieron una revolución, al facilitar la obtención de fotografías en un medio, en el que "las extremas condiciones de frío y oscuridad, la ausencia de adecuadas cámaras oscuras y los problemas de transportar frágiles equipos fotográficos en el terreno, hizo que desde el principio la fotografía... fuera una tarea a menudo ardua y frustrante" (Condon 1989:46). Por otra parte, si las primeras ilustraciones fotográficas de los habitantes del ártico están en conexión con viajes y expediciones de exploración, y su obtención se debe fundamentalmente a exploradores y científicos que recibieron el apoyo de gobiernos o instituciones como el Museo de Historia Natural de Nueva York (Condon 1989 y Ross 1990), el paso del tiempo y la evolución tecnológica permitió la obtención de fotografías, de forma cada vez más masiva, por parte de misioneros, balleneros y comerciantes.

En este contexto es en el que hay que integrar las cinco fotografías pertenecientes al primer grupo, es decir las obtenidas en Labrador. Tres de ellas presentan similar formato y montaje, y aunque no aparece el nombre de ningún fotógrafo una contiene la siguiente información: "Eastman Kodak Company; Rochester, N. Y.", lo que pone de manifiesto que fueron reveladas en los Estados Unidos. Por otra parte, y desde un punto de vista técnico, la información referente a "Eastman Kodak", confirma el momento histórico a que pertenecen que sin duda se sitúa en la última década de 1900. Dentro de este contexto histórico es difícil determinar su adjudicación a un fotógrafo pero tal vez su obtención se deba a R.Taber, empresario americano que trajo a los mencionados inuit a Europa para su exhibición, ya que de las otras dos fotografías del grupo, similares a su vez en formato y montaje, una tiene su **copyright**, dato que al determinar la propiedad de la imagen tal vez conlleve también el de su realización.

Las del segundo grupo, que también presentan a su vez similar formato y montaje, y corresponden a retratos de cuerpo entero, tienen el mismo **copyright**, excepto una cuyo fondo nos lleva a pensar si incluso no sería obtenida en Madrid. Si esto fuera así, en ella estaría el error numérico a que ya hemos hecho referencia. Por otra parte, y al ser R.Taber su propietario y venderlas al Museo de Madrid, es de lógica suponer que no fueron obtenidas en España sino en un estudio fotográfico de América o Londres, de donde vino el grupo.

Por otra parte, "Los 90 madrileños marcaron un cambio técnico, avalancha de papeles "preparados" y el dominio casi absoluto de las placas de bromuro de plata" (Pando 1986:222), a lo que se une el inte-

rés por la fotografía en color, la llegada del cine y la cámara portátil e instantánea. Sabemos por Publio López Mondejar (1989 y 1992) que en 1897 existían 58 estudios en Madrid, entre ellos el de Eduardo Otero, y que se calcula la existencia de más de mil fotógrafos amateurs en 1900, lo que colocó a los profesionales en una situación de trabajo difícil dada la competencia. Sus consecuencias fueron el decaimiento de los estudios fotográficos frente al trabajo realizado fuera de ellos, desarrollándose una gran parte del mismo de la mano del periodismo gráfico, que aunque tiene un origen anterior en España, en esta época se vio impulsado por el perfeccionamiento de la técnica fotomecánica, y el surgimiento de nuevas revistas.

Dentro del tercer grupo de las fotografías dos tienen impreso el nombre del fotógrafo, Eduardo Otero, cuyo estudio llamado "Luz y Arte" estaba situado en la calle Alcalá 19. Son retratos de dos grupos de "esquimales" tomadas en los Jardines de Recreo del Buen Retiro. De Eduardo Otero Díaz sabemos, a través de Juan Pando (1986), que había nacido en Madrid y que es considerado como miembro de la tercera generación de fotógrafos españoles, siendo uno de los más renombrados. Su nombre está unido a la fotografía de retrato, destacando por su "academicismo expresionista" (Pando 1986:216) y por unos originales caracterizados por "una exquisitez absoluta en la presentación" (Pando 1986:224). Dato que es también corroborado por Manso García (1986:378) al manifestar que "junto a esta forma de hacer retratos, (excepcional), aparezca la pulcritud y el buen cuidado".

El resto, constituidas por retratos individuales, carecen de referencias sobre el fotógrafo y, por otra parte, aparecen duplicadas. Unas en papel, figurando en alguna escrito a lápiz por detrás "Jardín del Retiro, 1900" y otras enmarcadas por grupos sobre cartulinas de gran tamaño, en las que aparece como título "Esquimales de la Península del Labrador", lo que nos hace pensar si en algún momento de la historia del Museo fueron utilizadas para algún montaje o exposición. Su obtención sin duda está en conexión con el laboratorio de fotografía que había en el mismo, cuya existencia conocemos por escasas referencias documentales y por el material que ha quedado como huella de su trabajo, integrado por fotografías y un gran número de placas de cristal, al no haber sido por desgracia su historia todavía suficientemente documentada. Que este laboratorio ya funcionaba en 1897 lo ponen de manifiesto algunas placas de cristal que hacen referencia a la exhibición de ashantis que también tuvo lugar en Madrid en dicho año. Por otra parte su actividad estaría en conexión con profesores del Museo de Ciencias Naturales, algunos de cuyos nombres, como el de M. de la Paz y Graells o Isern, aparecen unidos desde un período muy temprano al avance de la fotografía amateur española (López Mondejar 1989).

El resto de las fotografías, obtenidas de la prensa de la época, conectan con el periodismo gráfico y por tanto con el desarrollo del periodismo, figurando los nombres de los fotógrafos asociado al de las revistas del momento: F. A. Delgado al *Nuevo Mundo*, Amador a *La Ilustración Española y Americana* y Asenjo al *Blanco y Negro*. Sin duda la característica fundamental de este material es la inmediatez de la imagen en noticia (Pando 1986) y su carácter documental y testimonial del acontecimiento único (Fontanella 1981).

SU VALOR EN RELACION CON LA ANTROPOLOGIA.

El siglo XIX se corresponde con los viajes de exploración del ártico que tenían por finalidad la búsqueda del paso del noroeste. Financiados en un primer momento por Inglaterra, posteriormente serán promovidos por Canadá para implantar su presencia y soberanía en las islas del ártico, cedida por Inglaterra en 1880, y para potenciar su conocimiento del medio. A partir de este momento los viajes científicos también correrán a cargo de suecos, daneses o americanos, como son las expediciones de Nansen, Radmussen, Elisha Kent Kane, Cook o Peary. A los pintores primero y fotógrafos después que acompañan a estas expediciones se deben las representaciones, cada vez más numerosas, del ártico y sus habitantes, estando por tanto la historia de la fotografía de esta región unida a la de los viajes (Condon 1989). Desde el primer daguerrotipo obtenido en el ártico por el fotógrafo Amos Bonsall, miembro de la expedición de Elisha Kent Kane en 1853, hasta la utilización de la película de rollo de nitrato flexible comercializado por Kodak en la expedición al Polo Norte de R.E. Peary en 1908-9, se van sucediendo las innovaciones fotográficas y la introducción de su uso. En relación con ello está la calidad y el interés del material perteneciente a este período, que desde un punto de vista antropológico se centra tanto en la fijación de imágenes relativas a la vida inuit mediante la obtención de retratos individuales y la ilustración de tatuajes, indumentaria, posturas o acciones en relación a la caza, pesca, transporte... como en plasmar los cambios culturales operados a raíz del contacto. Siendo su finalidad última ilustrar libros e investigaciones así como documentar colecciones etnográficas (Ross 1990).

Las primeras fotografías relativas a los inuit de la península de Labrador pertenecen a la expedición del pintor americano William Bradford realizada en 1869 a las costas de Labrador y Groelandia, debiéndose a los fotógrafos Dunmore y Critcherson la obtención de cientos de placas y posteriormente a Albert P. Low cuyos viajes culminaron con la expedición al ártico en 1903-4. Sin embargo los últimos años del s. XIX se corresponden con el incremento de un mayor contacto con la región, lo que va unido a la utilización cada vez más masiva de la cámara por parte de aficionados, presentando las publicaciones de principios de siglo numerosas reproducciones de ilustraciones fotográficas.

Dentro de este contexto histórico es difícil asignar a un fotógrafo la obtención de las fotografías a que estamos haciendo referencia, a pesar de que pensamos que se deben a Taber, lo que pondría de manifiesto que él contrató directamente a los inuit en Labrador, organizando su gira posterior. Aspecto que tal vez se confirme por el hecho de haber sido obtenidas durante la época estival. También es dificultoso determinar, la intencionalidad de su obtención, que pensamos constituye más una ilustración que una fuente de documentación representativa de una región y sus habitantes, cuya accesibilidad todavía hoy puede ser entrecorrida. De cualquier forma, que le fue asignado un carácter científico pensando que ilustraría estos intereses, se pone de manifiesto, no sólo por el tipo de fotografía, que podría ser definida de "interés antropológico y/o arqueológico", sino también por la información que aportan, escrita a mano y en inglés en su parte posterior, dirigida a su identificación y que a continuación reproducimos:

- Nº Inv. 1026. **Koopah**, el brujo de la tribu **Nackvack**, y hermano del jefe **Tuklavina**, en su kayak en la Bahía de **Nackvack**. De 47 años de edad y tiene tres esposas. Al fondo se puede ver una maravillosa cascada de agua, que cae perpendicularmente 170 pies. Desde esta se puede calcular la altura del acantilado. **Copyright** R.G.Taber. (Fig. -1)
- Nº Inv. 1027. "Eastman Kodak Company; Rochester, N, Y, ". Cabo **Mugford** 3.000. **Mugford Tickle**. Los acantilados tienen 3.000 pies de altura y son perpendiculares. Un pequeño glaciar es visible en la lejanía.
- Nº Inv. 1208. El interior de una antigua casa esquimal construída con musgo y huesos de ballena.
- Nº Inv. 1209. Antigua gruta esquimal de **Nackvack**.
- Nº Inv. 1210. Moderna gruta esquimal en **Nackvack**.

El valor documental de estas fotografías, como fuente de información para la historia de los inuit de Labrador de finales del S. XIX, es importante sobre todo porque representa un material que ha permanecido inédito hasta el momento. Por otra parte las imágenes que contienen ilustran aspectos que fueron vistos como de interés para la antropología de la época. En la bibliografía de principios de siglo referida a Labrador se encuentran numerosas referencias a la existencia de restos de viviendas y grutas, que constituyen enterramientos, sobre todo en el norte de la costa donde se considera que todavía existen grupos de "paganos", nombre con el que se designa a los inuit que no estaban bajo el influjo de los mi-



(Fig. -1) Archivo Museo Nacional de Etnología. Nº Inv. 1206

nor de aculturación. Su interés es puesto de manifiesto por B.Hantzsch (1908) al escribir que con la cristianización de los nativos, las costumbres de enterramiento paganas están desapareciendo y con ellas la escasa posibilidad de obtener material para colecciones antropológicas. Su destrucción estaba unida a la obtención de material de antropología física y de los objetos etnográficos que contenían, manifestando que él mismo había obtenido una colección para el museo de Dresde. Algunos médicos también declaran haber trabajado con el material óseo que contenían, para determinar el carácter endémico de algunas enfermedades (Suk 1927).

Respecto a la documentación de la fotografía N° Inv. 1026 relativa a **Koopah**, cuya identificación es casi imposible en la imagen, nos preguntamos si la figura de **Tuklavina** no se corresponderá con la de **Tuglavi** de quien hemos encontrado una fotografía y referencia en Hutton (1912:21-41), que nos lo presenta como un viejo jefe pagano muy famoso, que pasó toda su vida acampando entre las rocas del norte de Labrador y del que nadie conocía su edad. Manifiesta también que en esta época su pueblo fue a la estación de la misión morava de **Killinek**, para escuchar la "palabra de Dios" y él les acompañó con sus dos esposas, siendo su estado en este momento (septiembre de 1908), según se deduce de las manifestaciones de Hutton, de demencia senil.

El resto de las fotografías compradas o adquiridas por la entonces Sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria tuvieron por finalidad la obtención de imágenes que representaran tipos físicos. La antropología española del S. XIX, fuertemente influenciada por la francesa, se devanea entre el positivismo y el krausismo, pero da un mayor impulso a las investigaciones de antropología física y prehistoria, impulsada tanto por las teorías evolucionistas, cuanto porque la mayoría de sus integrantes eran médicos. Así, los antropólogos de la época, siguiendo las corrientes europeas, están atentos a la adquisición de cualquier material que permitiera desarrollar sus investigaciones, en un momento en que la pérdida de las colonias y la situación de crisis en que estaba sumido el país no brindaba muchas oportunidades para su obtención, sobre todo si estaba referido a otras culturas. La adquisición de estas imágenes para fines de estudio se complementó también, en el caso de las compradas al empresario, y de las realizadas por Eduardo Otero, con una documentación auxiliar que se le añadió en su parte posterior y que hace referencia a nombres, procedencia geográfica, edad y la relación de consanguinidad que les une, aunque no deja de ser curioso y contradictorio que en las obtenidas por el personal del Museo no se consignara esta identificación. Estas informaciones junto con las proporcionadas por las crónicas de prensa han permitido reunir todos los nombres de las personas que integraban el grupo (Verde 1993), y la comparación de imágenes ha permitido la identificación de algunas personas.

- N° Inv. 1202. **Arngnayulak**, de 25 años, de **Nacvack**, mujer de **Nusowyalik**. Copyright R.G.Taber
- N° Inv. 1203. **Ananuk**, de 45 años y de **Ukasiksalik**, mujer de **Moutouyek**. Copyright R.G.Taber
- N° Inv 1204. **Chakkanik**, de 20 años y de **Kikkertaksoak**. Se va a casar con **Riniuk** este verano.



(Fig. -2) Archivo Museo Nacional de Etnología. Fotógrafo E. Otero. N° Inv. 1201

- N° Inv 1205. **Etirvayek**, de 40 años y de **Kikkertaksoak**, mujer de **Obo-loniak**. Copyrighter R.G.Taber

- N° Inv. 1200. Una familia toda de **Ukasiksalik**:

n° 1. **John Pudjutik**. 3/4 esquimal, 36 años

n° 2. **Etuk**. Esquimal puro. 17 años (hijastro de **John**)

n° 3. **Nikolinek**. Esquimal puro. 30 años (prima de **Moutouyek**)

n° 4. **Monomik**. Esquimal puro. 70 años (tia de **Moutouyek**)

n° 5. **Ajupiuk**. Esquimal puro. 38 años (mujer de **John**)

n° 6. **Nancinelek**. Medio esquimal. 6,5 años (hija de **Enutsiak**)

n° 7. El jefe **Ganggegatsuk Moutouyek**. 53 años

n° 8. **Enutsiak**. 22 años (hija de **Moutouyek**)

n° 8. **Ananuk**. 45 años (mujer de **Moutouyek** y hermana de **Aju-piuk** n°5)

Fotógrafo: Eduardo Otero

- N° Inv. 1021. (Fig. -2)

n° 1. **Poaluk**. 30 años (mujer de **Upik**). De la Bahía de **Siglick**

n° 2. **Upik**. 37 años

n° 3. **Alautsike**. 27 años (mujer de **Aluf**) de **Repoktulegatsuk**

n° 4. **Alukf**. 28 años (marido de **Alautsike**)

n° 5. **Kuklatanak**. 2 años (hija de **Aulatsike**)

n° 5. **Enutsik**. 1 mes (hija de **Aulatsike**)

Fotógrafo: Eduardo Otero



(Fig. -3) Archivo Museo Nacional de Etnología. N° Inv. 1212

(Fig. -4) Archivo Museo nacional de Etnología. N° Inv. 1218



Si las fotografías deben ser usadas, "no como réplicas de la realidad, sino como representaciones que requieren una lectura crítica e interpretación" (Scherer 1992:32), siendo el resultado de ello fruto del estudio de la interrelación del tema de la propia foto, de la visión que tiene el fotógrafo del "otro" y de la utilización que haga la audiencia de la imagen, a la hora de atender a ésta y al análisis de los datos que aportan no debemos olvidar dos aspectos: que fueron obtenidas por un museo y que pertenecen a un grupo de integrantes de una exhibición de características de pueblos de la época. A ello habría que añadir que aunque el desarrollo que alcanzaron estas exhibiciones obedeció a varios móviles (Feest 1987), el más potenciado fue el valor educativo que se les asignó, al presentarlos al público como la exacta imagen de su cultura, en este caso la "esquimal", constituyendo la exhibición un medio para su conocimiento, a la vez que de entretenimiento y diversión. Es en este contexto en el que deben ser estudiadas, contexto que obedece a una ideología y una política (Edwards 1992): Por un lado las teorías del racismo de las que la antropología hace "una racionalizada verdad" y por otro el mantenimiento del orden colonial.

Los científicos madrileños siguen la moda europea de estudiar e interesarse por los integrantes de las exhibiciones de pueblos, y los empresarios, encubriendo con ello la degradación del espectáculo, ofertan su estudio al mundo científico a la vez que encuentran en él su apoyo indirecto y sustento ideológico. Este también les proporciona un medio de incrementar sus ingresos económicos con la venta de objetos etnográficos y de imágenes de las culturas que exhiben, de las que por otra parte se adueñan al asignarles una propiedad mediante un **copyright**. En este sentido la compra de estas imágenes y la obtención de otras por parte de los profesores del Museo, satisface un interés antropológico dirigido a los estudios de raza, y al basar la diversidad cultural en rasgos fisonómicos que a su vez llevan implícitos unas características mentales y morales, se le da a la fotografía un papel dentro de este discurso (Edwards 1992).

Estas imágenes que representan tipos físicos no pueden ser definidas como antropométricas, al no ceñirse a los cánones establecidos para este tipo de fotografía científica, que se basaban en que los sujetos debían estar desnudos, en posturas establecidas (de frente y perfil) y acompañados de escalas de medidas, intentando trascender la imagen fotográfica a la de "dato científico medible" (Spencer 1992), por lo que su valor es más ilustrativo que científico. Al retratar personajes, de cuerpo entero, sentados (en sillas de enea), "al tres cuartos" y primeros planos, centrando toda la atención en los rasgos del individuo, lo que se buscó fue sin duda la imagen del estereotipo racial (Fig. -3, 4 y 5). La inexistencia de escenificación e idealización pone de manifiesto una objetividad en la obtención de la imagen pero también su descontextualización, que se incrementa con el choque visual que produce (y debió producir) ver un "esquimal" en un parque de Madrid. Estas fotografías implican también un escaso interés en los aspectos etnográficos, aunque de rechazo se pueden ilustrar algunos elementos como la indumentaria, el peinado y el cambio cultural que puede ser percibido en el uso de pañuelos, broches, pulseras y trajes de mulotón, junto a los tradicionales de piel de foca y caribú, presentando también una niña un abanico en la mano. Este desinterés por los aspectos culturales unido a la ausencia de identificación en la mayoría de las imágenes, reafirma el hecho de que los personajes fueron reducidos a tipos raciales.

Los dos retratos de Eduardo Otero, referidos a grupos y no a individuos solos, presentan un mayor realismo e incluso se puede observar un intento de recontextualización, al aparecer el grupo delante de una tienda sentados sobre el trineo y rodeados de objetos de su cultura material, correspondiéndose estas fotos más ideológicamente con las obtenidas por los reporteros gráficos y reproducidas en los artículos de prensa. Estas imágenes en primer lugar registraron una verdad, -la existencia de los esquimales en el Retiro-, a la vez que ilustraron el acontecimiento, elementos ambos que les dan un carácter testimonial.

Siguiendo las informaciones dadas por Jiménez Laynez sobre el interés de la exhibición y sus items educativos, al informar que su visión representa un conocimiento de la imagen exacta de los esquimales y de sus actividades, los fotógrafos intentan contextualizar lo que se supone es su natural asentamiento y forma de vida, pero de forma objetiva y realista aunque exenta de cualquier romanticismo. En las imágenes utilizadas para acompañar e ilustrar las crónicas de prensa, se representan las esquimales junto a sus viviendas o realizando actividades, y en los títulos o pies de foto que se les asigna, se pone de manifiesto una generalización, determinada por el uso de términos impersonales o la utilización de artículos indeterminados: "Casa de nieve y casa de pieles", "Casa de hielo", "Piragua de pesca," "Vivienda de piel de foca", "Esgrima de arpón", "Piraguas en el estanque", "Preparando los perros para enganchar los trineos", o "Una niña con su perro", "Un conductor de trineo", "Una familia esquimal" (Fig. -6), "Un matrimonio esquimal y un europeo" (3), "Preparando el trineo" (Fig. -7). Sin embargo es curioso que se de un carácter de individualización a tres fotografías que hacen referencia a "El



(Fig. -5) Archivo Museo nacional de Etnología. N° Inv. 1219

3. Esta fotografía publicada en la revista *El Nuevo Mundo* n° 523, 1900, y que teóricamente es asignada a F.A. Delgado, junto con las otras que aparecen en la misma publicación, se refiere a un hombre con uniforme militar que tiene a cada lado un inuit, intentando sin duda con ella mostrar la diferencia de talla. Su estudio nos ha llevado a confirmar que no fue tomada en España al no corresponder el uniforme militar con los de esta época en nuestro país. Gracias a la ayuda prestada por el Dr. C. Martijn que ha actuado como intermediario con el Museo de la Royal Canadian Mounted Police de Regina, Saskatchewan, y según datos proporcionados por W. Mackay miembro del mismo, el uniforme tampoco pertenecería a ésta, manifestando que "posiblemente era un oficial británico sirviendo en Newfoundland/Labrador, que fue colonia inglesa hasta 1949", aunque es posible también que esta fotografía fuera obtenida en Londres. De cualquier forma lo que pone de manifiesto es que fue vendida también por el empresario americano R. Taber.



(Fig. -6) "Una familia esquimal", *El Nuevo Mundo*, (14 de Marzo, 1900). Fotógrafo F. A. Delgado.

jefe del grupo paseando en canoa", a "La tribu" y a "La casa de huesos de ballena" (Fig. -8). Con esta última imagen, en la que también aparece una tienda y un grupo numeroso de personas, tal vez se quiera ilustrar donde se encontraba la pequeña **Enuksik** que nació en Madrid (Verde 1993).

Si la manifestación de Gauthier (1986:19) de que la obtención de una imagen implica una elección por parte del fotógrafo no sólo "de lo que va a ser visible, sino también de lo que tiene que quedar escondido", pensamos que a estos reporteros nos les debió resultar fácil ocultar un marco tan inadecuado como el de unos jardines para contextualizar a los representantes de una cultura ártica. Así, el carácter de estas imágenes fundamentalmente realistas y exentas de cualquier visión romancista, adquieren un fuerte valor documental de las duras condiciones en que fue expuesto este grupo, de la ausencia de cualquier escenificación frente a otras exhibiciones en las que existió un decorado (King 1991) que acompañara a la testificación de su autenticidad y como esta exhibición se corresponde más con el mundo del espectáculo que con una exhibición científica.

Estas imágenes fueron objeto de consumo (4), vendidas como postales al público y si atendemos a las declaraciones del periodista de La Epoca (10 de marzo), es fácil que en un futuro puedan aparecer nuevas fotografías ya que "con los curiosos han ido a los Jardines una legión de fotógrafos para retratar aquellos vestigios de Eskimo. Y con la exhibición en el Retiro, y con las fotografías en periódicos y escaparates, hay, pues, esquimales para rato".

4. Street (1992:122) al referirse a las fotografías obtenidas en las exhibiciones de pueblos en Inglaterra manifiesta que algunas de estas postales alcanzaron más de un millón de copias en el período eduardino.



(Fig. -7) "Preparando el trineo", Blanco y Negro, (17 de Marzo, 1900).
Fotógrafo Asenjo.



(Fig. -8) "Casa de huesos de ballena",
La Ilustración española y Americana.
(15 de Marzo 1900). Fotografía Amador.

CONCLUSIONES.

La publicación de este artículo nos brinda la posibilidad de difusión de un material fotográfico, que ha permanecido durante casi cien años en el olvido, así como de la documentación, contextualización e interpretación de algunos de sus aspectos, aunque quedan interrogantes sin contestar. Su valor para el mundo de la antropología, tanto para las que se conservan en el Museo como para las reproducidas en la prensa, además del de ilustración de escritos y elementos etnográficos o aspectos de la cultura tradicional, es el de fuente de documentación de un acontecimiento histórico, como es el caso de la exhibición de inuit que tuvo lugar en Madrid (5), que se enmarca en un contexto más amplio como son las exhibiciones de pueblos que contribuyeron a forjar la imagen del mundo no occidental a los ojos del occidental. Pero tal vez el papel más importante que se les pueda asignar esta en relación con su cultura de procedencia, en este caso la inuit. La recuperación y utilización de material fotográfico por parte de los institutos culturales inuit, como es el caso del Instituto **Avataq** (6), cumple diferentes finalidades (Ross 1990). Recopilar y documentar la existencia del material existente, dentro o fuera de su territorio. Su utilización para mostrarlas en las comunidades con la finalidad de completar y adquirir detalles acerca de su contenido u obtener historias orales y genealogías (7), así como estimular y promover el conocimiento entre los inuit de su herencia cultural.

5. Los descendientes del grupo, integrado por seis esquimales de Groelandia, que fueron llevados por Peary, descubridor del Polo Norte en 1908, a Estados Unidos en 1893 para ilustrar sus conferencias, a pesar de que al cabo de los años sólo regresaron dos de ellos, fueron encontrados por la Dra. Susan Kaplan de la Univ. de Massachusset
6. En este punto queremos agradecer al Instituto Cultural Avataq de Montreal y muy especialmente a Sylvie Côté Chew, la ayuda prestada en la adquisición de documentación para el desarrollo de esta investigación.
7. Esta labor ha sido realizada por Laura Jackson en Labrador, Richard Condon en la Isla de Holman, que se integra dentro de los llamados Territorios del Noroeste, y Dorothy Eber en Cape Dorset, Isla de Bafin. Hay también que manifestar que el Instituto Cultural Avataq, dentro del Proyecto de Historia inuit, ha logrado reunir más de cuatro mil fotografías referidas al ártico.

- COLLIER, John (1957) «Photography in Anthropology. A Report on two Experiments». *American Anthropologist*, 59 (5): 843-859
- CONDON, Richard G. (1989) «The History and Development of Arctic Photography». *Arctic Anthropology*. 26 (1): 46-87
- EDWARDS, Elizabeth (1992) «Science Visualized: E.H. Man in the Andaman Islands». *Anthropology and Photography, 1860-1920*, (E. Edwards Ed.) Pp 108-1221, Londres.
- FONTENELLA, Lee (1981) *Historia de la Fotografía en España*. El Viso. Madrid
- FONTENELLA, Lee (1989) «150 Años de Fotografía: Contemplación y Comprensión». *150 Años de Fotografía en la Biblioteca Nacional*. (Kurtz y Ortega Ed). Pp 16-27. Ministerio de Cultura, Madrid.
- FEEST, Christian (Ed.) (1987) *Indians and Europe. An Interdisciplinary Collection of Essays*. Ed. Alano. Aachen.
- FEEST, Christian (Comp.) (1991) *Eskimo*. Museum für Völkerkunde, Viena
- GAUTHIER, Guy (1986) *Veinte lecciones sobre la Imagen y el sentido*. Ed. Catedra, Madrid.
- HANTZSCH, B. (1908) «Über Eskimo Steingraaber im Nordöstlichen Labrador und das Sammeln Anthropologischen Materials aus Solchen» *Abhandlungen und Berichte des Kgl. Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museums zu Dresden* Vol. XII: 55-58
- HUTTON, S. K. (1912) *Among the Eskimos of Labrador*. Londres
- KING, J. (1991) «Eskimos als Schaubjekt: Zur Entwicklung eines Stereotyps». *Eskimos (Feest Comp.)* Pp 128-138, Museum für Völkerkunde, Viena
- LOPEZ-MONDEJAR, Publio (1989) *Las fuentes de la Memorias. Fotografía y Sociedad en la España del XIX*. Ministerio de Cultura. Madrid
- LOPEZ-MONDEJAR, Publio (1992) *Las Fuentes de la Memoria II. Fotografía y Sociedad en España, 1900-1939*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- MANSO GARCIA, F. (1986) «Notas sobre Retratistas Decimononicos Barceloneses y Madrileños». *Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*. Pp 377-378, Sevilla
- PANDO, Juan (1986) «Historia de la Fotografía en Madrid (1873-1933)» *Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*. Pp 215-248, Sevilla.
- ROSS, W. Gillies (1990) «The Use and Misuse of Historical Photographs: A Case Study from Hudson Bay, Canada» *Arctic Anthropology* 27(2): 93-112
- SCHERER, J.C. (1992) «The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry». *Anthropology and Photography 1860-1920*. (E. Edwards Ed.) Pp. 32-41, Londres.
- SPENCER Frank (1992) «Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century» *Anthropology and Photography 1860-1920* (E. Edwards Ed.), Pp 99-107, Londres
- STREET, Brian (1992) «British Popular Anthropology: Exhibiting and Photographing the Other» *Anthropology and Photography, 1860-1922*. Pp 122-131, Londres.
- SOUGEZ, Marie - Loup (1991) *Historia de la Fotografía*. Ed. Catedra. Madrid
- SUK, V. (1927) «On the Occurrence of Syphilis and Tuberculosis amongst Eskimos and Mixed Breeds of the North Coast of Labrador». *Separata de Publications de la Faculté des Sciences de l'Université Masryk*, Checoslovaquia.
- VERDE, Ana (1992) «The Inuit Collections at the Museo Nacional de Etnología in Madrid» *European Review of Native American Studies*, 6 (2): 31-34,
- VERDE, Ana (1994) «Una Página en la Historia de los inuit del Labrador: «Esquimales del Polo al Retiro»». *Revista Española de Antropología Americana*, 24 (en prensa), Madrid.

PERIODICOS Y REVISTAS ILUSTRADAS DE 1900.

La Epoca, La Ilustración Española y Americana, Blanco y Negro, El Nuevo Mundo.

LAS MASCARAS VIVEN DE NUEVO: DOS MUSEOS NATIVOS DE LA COLUMBIA BRITANICA, CANADA.

Emma Sánchez Montañés
Universidad Complutense

Leoncio Carretero Collado

Para el público y el estudioso europeo resulta una experiencia novedosa, y a veces sobrecogedora, la entrada en buena parte de los museos etnológicos o de historia natural de los países de cultura predominante anglosajona. Acostumbrados, sobre todo en los países mediterráneos, al museo-colección o museo-almacén, la experiencia de entrar en un pequeño microcosmos que reproduce con sonidos, temperatura, luz, paisaje, arquitectura, etc..., la cultura o el medio ambiente natural y humano, supone una respuesta tan admirativa como desacostumbrada. Sin embargo, en lo que a museística se refiere, tampoco éstos museos representan la experiencia más enriquecedora social e individualmente, profesional o lúdicamente.

BREVE INFORME PRELIMINAR

Los firmantes de este artículo se encuentran actualmente llevando a cabo un trabajo de investigación entre los nativos de la costa central de la Columbia Británica, Canadá, quienes tradicionalmente forman el núcleo de la denominada área cultural de la Costa Noroeste.

El proyecto se denomina "Estructura social y arte en las culturas de la Costa Noroeste, provincia central, pasado y presente". La primera campaña de trabajo de campo, desarrollada en agosto-septiembre de 1991, fué de aproximación o toma de contacto, y estuvo subvencionada por la Universidad Complutense dentro de sus programas de "Proyectos Precompetitivos" (1). La siguiente fase del trabajo de campo se está realizando en tres campañas, habiéndose llevado a cabo la primera de ellas en los meses de septiembre y octubre de 1992. La subvención de este proyecto corre a cargo de la D.G.I.C.Y.T. (2).

El objetivo general de la investigación es estudiar los procesos de cambio y transformación de las culturas nativas de la Costa Noroeste desde la etapa aborígen hasta la actualidad, atendiendo especialmente a dos aspectos de la cultura íntimamente relacionados en este caso, como son la estructura social y el arte. La elección de estos dos aspectos ha venido condicionada por una serie de circunstancias.

En primer lugar, la estructura social de estas culturas nativas ha venido siendo uno de los temas estrella de la antropología desde su mismo principio, hasta el punto de que éstas se han constituido como el principal campo de experimentación para las más diversas teorías del com-

1. Proyecto Precompetitivo Nº 2549/1991. Algunos de sus pormenores se mencionan en Carretero, 1992.

2. Proyecto DGICYT Nº PB90-626.

3. Para los temas en relación con la organización social puede verse en Carretero, 1990a y 1990b.

4. Una parte significativa del proyecto de investigación incluye la revisión de los diarios de los viajeros españoles del s. XVIII. Ver por ejemplo Sánchez Montañés, 1992.

5. Existe un catálogo de estas colecciones del Museo de América (Sánchez Garrido 1991), y el tema ha sido también presentado por Cabello Carro (1989) y Sánchez Montañés, (1991).

portamiento humano y de la estratificación social (Boxberger, 1990:387). Sin entrar a fondo en el tema, ya que no es el objetivo de este artículo, simplemente apuntar la aparente contradicción de la existencia de clases sociales en la época aborígen sobre la base de una economía de carácter depredador, pesca-recolección-caza (Ruyle, 1973); o el empeño de considerar a estas culturas nativas como un exponente típico del denominado "modelo de jefaturas", modelo solamente aplicable y con reservas en una etapa avanzada del proceso de colonización occidental (3). La existencia de un considerable número de fuentes españolas, en forma de diarios de las expediciones marítimas al área y la importante información que en ellos se encuentra para la reconstrucción de la etapa aborígen, son una inestimable ayuda en este sentido (4).

Por otro lado, el arte, una de las manifestaciones culturales más llamativa y conocida de estas culturas, se encuentra muy particularmente relacionado con la organización social, debido a su carácter emblemático, conmemorativo y/o funerario. Se trata de un arte dedicado a la representación de los emblemas, los distintivos de los diferentes segmentos de la sociedad, mitades, clanes, linajes, familias, que solamente la nobleza podía ostentar y que hacía de ello elemento de diferenciación social. Por ello casi cualquier objeto de la vida cotidiana y ceremonial se encontraba pintado y/o tallado con los animales-emblema de su propietario, emblemas que iban también unidos a la posesión privada de cantos, danzas y ceremonias; un patrimonio privado que se ha mantenido hasta hoy día.

Estos trabajos artísticos estaban y están realizados por artistas especializados y hay que mencionar que tanto la producción artística como la especialización y el número de los artistas se incrementó en gran medida a lo largo del proceso colonial. Ello fué debido al aumento de la demanda externa a causa del interés que este peculiar estilo artístico despertó entre los navegantes y comerciantes occidentales, pero también a la demanda interna, por el aumento de riqueza debido a la gigantesca entrada de bienes comerciales occidentales y a las mayores facilidades de la talla de la madera debido a la introducción de herramientas de hierro.

El estudio de los procesos de cambio en el arte se ve también favorecido por el hecho de la existencia en España y concretamente en el Museo de América de Madrid, de una serie de colecciones de arte nativo de la Costa Noroeste, recogidas en el último tercio del siglo XVIII que se cuentan entre las más antiguas documentadas (5). Y ello precisamente ha marcado hasta cierto punto la delimitación de nuestro objeto de estudio, de manera que la investigación se está centrando fundamentalmente en territorio Nuuchahnulth (antes llamado Nootka), en el occidente de la isla de Vancouver, y se ha escogido concretamente la reserva A'haminaquus de los Mowachaht, a 17 Km. de la población moderna de Gold River. Allí viven actualmente los descendientes de los nativos del siglo XVIII sobre los que podemos encontrar una importante cantidad de información en los diarios de los viajeros españoles.

Los Mowachaht formaban una confederación de grupos locales, cuyo principal poblado veraniego se encontraba en Yuquot (llamado Friendly Cove por los ingleses, y ubicado en el extremo sur de la isla de Nootka) y su principal poblado invernal se ubicaba en Tahsis (en la cabe-

cera del Tahsis Inlet, al norte del Canal de Nootka), que fueron visitados repetidamente por navíos españoles desde 1774, y que incluso establecieron allí un fuerte permanente desde 1789 hasta 1795.

Actualmente la reserva de A'haminaqus se encuentra en una situación problemática, ya que sus habitantes están negociando su traslado debido a las condiciones de insalubridad del asentamiento, concretamente al lado de una gigantesca fábrica de pulpa de papel en la que tan sólo trabajan seis nativos de la reserva. Parte de ellos piensan en la posibilidad de instalarse cerca de la población de Gold River, pero otros sueñan con regresar a Yuquot y dedicarse a sus actividades tradicionales.

De todas maneras el trabajo de investigación no se centra solamente en los Mowachaht ya que uno de los objetivos, el estudio de los procesos de cambio y sus expectativas de desarrollo futuro, aparece más contrastado con la posibilidad de establecer comparaciones con otros grupos "más afortunados" en dicho proceso y que por diferentes circunstancias han podido conservar mejor su cultura. Entre éstos destacan los Kwakwaka'wakw (antes mal llamados genéricamente Kwakiutl) que ocupan el norte de la isla de Vancouver y territorios adyacentes en el continente. Y de ellos señalaremos particularmente a los Nimpkish de Alert Bay y a los propiamente Kwakiutl de Fort Rupert.

La desestructuración social, la casi total pérdida de la lengua nativa y de las tradiciones ceremoniales, la pobreza material de los Nuuchah-nulth y particularmente de los Mowachaht, contrastan espectacularmente con los Kwakwaka'wakw, que han conservado su lengua, de la que incluso han editado gramáticas y casetes y han mantenido hasta hoy, con las normales transformaciones, una gran parte de su cultura tradicional. Por ejemplo en Alert Bay y Fort Rupert se han construido sendas "Big Houses", las grandes casas de estilo tradicional utilizada para la celebración del **potlatch**, la aspiración de todo grupo nativo actual.

LOS MUSEOS DE ANTROPOLOGIA EN LA COLUMBIA BRITANICA

Una de las premisas de esta investigación suponía el estudio de los museos como parte esencial relacionado directamente con el arte. No obstante, ésta sólo fué una de las varias premisas que hubo que modificar en la primera campaña de trabajo de campo exploratorio, ya que desde el primer momento hubo de admitirse que los museos antropológicos de la Columbia Británica tenían poco que ver con lo que se esperaba, y en el caso específico de los museos nativos, resulta evidente que tienen tanto que ver con la organización social, y el resto de la cultura, como específicamente con el arte, suponiendo que éste pueda separarse de lo anterior sin desnaturalizar los fenómenos sociales.

Uno de los aspectos más llamativos para una persona interesada tradicionalmente en la museística antropológica, pero con experiencia prioritaria en los museos antropológicos europeos o incluso hispanoamericanos, son los problemas que se plantean actualmente en relación con la exhibición del patrimonio cultural de los nativos. En resumen, los nativos de la Columbia Británica, sumidos actualmente en un proceso de franca recuperación cultural enormemente reivindicativa, son muy sensi-

6. Como conservadores-antropólogos sensibilizados en este sentido habría que mencionar a Richard Inglis, director de la sección de etnología del Royal British Columbia Museum de Victoria. Como ejemplo de colaboración entre un museo occidental y nativos, hay que mencionar la exposición sobre el **Potlatch** organizada en 1992 por el mencionado museo con la colaboración de Aldona Jonaitis, directora de la sección de etnología del Museo de Historia Natural de Nueva York, y Gloria Cranmer Webster, nativa y directora, durante muchos años del U'mista Cultural Centre.
7. Este tema se encuentra plenamente desarrollado en Jonaitis e Inglis, 1992.
8. El rol más prestigioso, desempeñado exclusivamente por los jefes de más alto rango, y única actividad económicamente productiva que éstos realizaban.

bles a la exhibición pública de una serie de objetos que no son sencillamente obras de arte (en el sentido plástico, objetivador y occidental del término), sino que en la mayoría de los casos constituyen el patrimonio familiar más valioso, del que muchas veces se han visto despojados por la fuerza. Propiedades íntimas, privadas, emblemas familiares, elementos de rituales restringidos, están expuestos a los ojos de cualquier curioso que además puede hacer uso de su cámara fotográfica para "llevarse consigo" dicho objeto.

Algunos museos son especialmente sensibles a estas cuestiones, generalmente los regidos por antropólogos que llevan a cabo trabajo de campo entre los nativos (6), pero en otros casos los nativos se encuentran litigando con museos por la devolución de sus patrimonios familiares. Uno de los casos más interesantes y actualmente en litigio se refiere precisamente a los Mowachaht en relación con el Museo de Historia Natural de Nueva York (7).

En 1904 George Hunt, el informante mestizo de Franz Boas, compró a dos jefes Mowachaht un templete para la purificación secreta de los balleneros por 500 dólares y diez canciones de una sociedad secreta. Este tipo de estructura, la única que se ha conservado de tales características en toda la Costa Noroeste norteamericana, comprendía también ochenta y ocho figuras talladas, cuatro ballenas talladas, dieciséis calaveras humanas y la propia estructura del cobertizo. Al parecer, en la etapa aborigen, el templete tuvo también un carácter funerario para los balleneros (8), aunque posteriormente los restos humanos fueron substituidos por figuras talladas en madera.

A pesar del interés de Boas por tal ejemplar único y por reconstruirlo cuidadosamente en el museo para su exhibición, esto nunca se llevó a cabo, mostrándose solamente al público un modelo a escala reducida.

En diciembre de 1989 Aldona Jonaitis, directora de la sección de Antropología del Museo de Historia Natural de Nueva York y Richard Inglis, director de la sección de Antropología del Real Museo Provincial de la Columbia Británica, de Victoria, se entrevistaron con la banda Mowachaht con el fin de negociar el futuro del templete de los balleneros, aunque sólo se llegó al reconocimiento de que "aunque el templete pertenece técnicamente al Museo Americano de Historia Natural, culturalmente pertenece a los Mowachaht", y se habló de su posible exhibición (Jonaitis & Inglis, 1992: 195).

El plan de exhibición tuvo que ser abandonado ante la decisión de los Mowachaht de que la casa de purificación no debía mostrarse a un público occidental ajeno y profano. Posteriormente varios jefes de las dos bandas que conviven en Ahaminaqus, junto con Richard Inglis, se desplazaron hasta Nueva York para contemplar lo que queda del templete y purificarlo ritualmente. Pero hoy día dicho templete continúa siendo una de las más importantes reclamaciones de la banda Mowachaht, que sueña con convertirlo en la pieza central de un futuro centro cultural. El Museo de Historia Natural ofrece asesoramiento para la construcción de un nuevo templete basado en el existente en Nueva York (Jonaitis and Inglis, 1992: 195).

LA "COLECCION DEL POTLATCH"

Pero al margen de los problemas de los museos antropológicos occidentales que exhiben objetos pertenecientes a las culturas de los pueblos nativos, existen en la Columbia Británica museos contruidos, fundados, organizados y regidos por los propios nativos: el Kwagiulth Museum y del U'mista Cultural Centre, ambos unidos por su historia y por la función que desempeñan actualmente en el seno de las comunidades nativas que les dan vida.

Ambos "museos" se encuentran en reservas de la división Kwakwaka'wakw. El primero se encuentra en la reserva o poblado nativo de Cape Mudge, al Sur de la isla de Quadra, en el Noroeste de la isla de Vancouver y muy cerca de la ciudad de Campbell River, a la que está unida a través de un ferry que emplea escasos minutos en la travesía. El segundo se encuentra en el poblado de Alert Bay, en la isla Cormoran, cerca del extremo Noroeste de la isla de Vancouver. Otro ferry la comunica, en este caso, con Port MacNeil, en un trayecto de poco más de media hora. Ambos "museos" se encuentran abiertos a cualquier tipo de público y figuran en las guías de museos de la Columbia Británica, en las que se recomienda encarecidamente su visita.

La historia de ambos museos se encuentra estrechamente relacionada con la institución del "Potlatch" y más concretamente con la prohibición gubernamental de su celebración. De hecho, el grueso de las colecciones que albergan ambos museos se denominan la "Colección del Potlatch", pues proceden de una requisita del gobierno canadiense de la parafernalia utilizada en este tipo de fiesta.

La institución del **potlatch** es uno de esos temas que ha producido una ingente cantidad de bibliografía pero sobre la que se han vertido la mayor cantidad de tópicos y lugares comunes, que en muchos casos se han mantenido hasta hoy y son aceptados tranquilamente por los investigadores sociales y público en general.

El término "**potlatch**" (palabra procedente de la jerga Chinook, en uso en toda esta costa durante el siglo XIX), o más concretamente el "complejo de **potlatch**", designa a todo un conjunto de fiestas que los pueblos nativos de la Costa Noroeste celebraban en las ocasiones señaladas, como la imposición del nombre a los niños, la transmisión de privilegios, la construcción de una casa, el matrimonio, la conmemoración de la muerte. Es obvio señalar que la celebración y participación activa en la entrega y recepción de regalos, que era el aspecto central de la fiesta, estaba reservada a la nobleza, aunque la asistencia al **potlatch** fuera generalizada. Ningún acontecimiento significativo en la vida de un jefe podía prescindir del refrendo social que significaba el **potlatch**, en el cual además se presentaban públicamente los cantos y danzas propiedad exclusiva de dicho jefe.

La etapa colonial distorsionó en gran medida dicha fiesta, asisténdose a un gran aumento en cuanto al número de celebraciones y en cuanto al volumen de riquezas y bienes presentes en los mismos. Los famosos **potlatch** competitivos y destructivos, tan aireados por novelistas y aficionados sirvientes de intereses no confesados, en realidad pertenecen

a la etapa colonial, de la que constituyen sólo uno de sus tipos degenerativos, y además persiste siempre la duda de si los excesos recogidos en la bibliografía antropológica responden a la realidad o más bien al decidido propósito de justificar lo que a todas luces es injustificable: su prohibición y persecución.

En 1871 se lleva a cabo el primer intento legislativo de prohibición de celebración del **potlatch**. Tal práctica no solamente resultaba extraña y "bárbara" a los ojos de misioneros, maestros y agentes del gobierno, sino que era un claro exponente del escaso éxito obtenido en el intento de "civilizar" a los pueblos nativos. La práctica del **potlatch** continuó, de una manera encubierta, según las circunstancias de cada lugar, pero en 1884 la ley fué revisada, aclarándose las vaguedades que existían en la primera redacción.

En diciembre de 1921, Daniel Cranmer, un jefe Nimpkish, celebró un gran potlatch en Village Island, cuyas características en cuanto a dimensiones, alcance y complejidad lo señalan como un **potlatch** característico de los últimos años de dicha institución. Se escogió dicho lugar porque la esposa del jefe Cranmer, Emma, era de allí, pero también porque el sitio se encontraba fuera del radio de acción del "agente indio" (Codere 1989: 116).

El gran **potlatch** duró seis días, reuniendo entre trescientas o cuatrocientas personas -hombres, mujeres y niños- procedentes de todos los lugares desde Lewiltok a Smith Inlet, aunque asistieron pocos Nimpkish debido al temor que inspiraba el agente indio (Codere 1989: 116). Con todo, y a pesar del secretismo de los preparativos, la celebración de la ceremonia llegó a oídos del agente de asuntos indios William Halliday, que emprendió una investigación con ayuda de la policía y de informantes locales (Mauzé 1992: 27).

En Enero de 1922 se arrestó a ochenta y cuatro personas acusadas, por la sección 149 del Acta India, de haber violado la "ley del **potlatch**", bajo los cargos de danzar, cantar canciones, dar charlas, y preparar y dar regalos. Se les amenazó con la cárcel si no firmaban un papel comprometiéndose a no celebrar más **potlatch** y se les obligó a entregar todos los objetos usados en el potlatch, tanto si habían estado allí como si no. Se amenazó con el arresto y con la prisión a todos los que no entregasen sus máscaras familiares (Assu e Inglis 1989: 103). Además, en aplicación de sentencia judicial, veintidós Kwakwaka'wakw pasaron en la cárcel de Oakalla de dos a seis meses.

El jefe de los Lekwiltok, Harry Assu, nacido en Cape Mudge, recuerda el doloroso hecho de la confiscación de la parafernalia del **potlatch**: "Una chalana se presentó en el poblado [Cape Mudge] para recoger el gran montón de máscaras, tocados, collarines y cobres; todo lo que teníamos para hacer **potlatch**" [...] "Nuestros ancianos, que contemplaban la barcaza desde la costa, con todas sus máscaras, se decían: ahora ya no nos dejan nada. Solamente nos queda irnos a casa. (Cuando nosotros decimos "go home" queremos decir morir)" (Assu e Inglis 1989: 104).

En Alert Bay se reunieron los objetos confiscados, unos seiscientos, procedentes de Cape Mudge, Village Island y la propia Alert Bay. La

colección fué inmediatamente inventariada y embalada para ser enviada a Ottawa, pero antes se presentó en Alert Bay el coleccionista George Hays y adquirió unos treinta objetos que el agente Halliday le permitió escoger. Harry Assu recuerda que alguna de esas piezas pertenecía a su padre, otra a su abuelo, otra al tío de su mujer... (Assu e Inglis, 1989: 104).

En Ottawa la colección fué dividida entre el Victoria Memorial Museum, actualmente Museo Nacional del Hombre, civilización que se quedó con la mayor parte, y unas ciento treinta y cinco piezas fueron transferidas al Royal Ontario Museum de Toronto. Otra pequeña parte de la colección se la reservó para sí el entonces superintendente general de Asuntos Indios, Duncan Campbell Scott.

Cuando el cargamento llegó a Ottawa se acordó pagar 1.415 \$ como compensación a los Kwakwaka' wakw, "pero los que todavía viven no recibieron ningún pago ni conocen a nadie que lo hubiera recibido" (Assu e Inglis, 1989: 104).

Con el paso del tiempo se esperaba que la ley anti **potlatch** fuera derogada. Pero en 1951, cuando se revisó el Acta India, la sección 149 se dejó simplemente en suspenso, situación que continúa hasta la actualidad.

A comienzos de los años 60 los Kwakwaka' wakw comenzaron a presionar en serio para lograr la devolución de la ya llamada Colección del potlatch, pensando todavía en ese momento que los objetos serían devueltos a las familias propietarias.

Por fin, en 1973, el Consejo Fideicomisario de la Corporación de Museos Nacionales acordó la devolución de la Colección del potlatch, llegándose a un acuerdo entre el Museo Nacional del Hombre y el Kwakiutl District Council, que engloba a todas las reservas Kwakwaka' wakw. Por dicho acuerdo se especificaba que la colección no se devolvería a sus propietarios ni a sus descendientes, para evitar su dispersión, y que debía colocarse en un museo.

Aunque los habitantes de Cape Mudge votaron que dicho museo debía construirse allí, los Nimpkish de Alert Bay lo reclamaban también. Así se decidió levantar dos museos y "cada museo pudo mostrar lo que se había tomado de su propia área. Los habitantes de Village Island decidieron donde depositar sus cosas, ya que ellos ya no vivían allí" (Assu e Inglis, 1989: 106).

El Kwagiulth Museum de Cape Mudge, administrado por la Nuyumbalees Society se abrió en junio de 1979; el U'mista Cultural Centre, administrado por la U'mista Society, se inauguró en Alert Bay en noviembre de 1980. Finalmente, bajo la presión del Ministerio de Asuntos Indios, el Royal Ontario Museum acordó devolver su parte de la Colección del Potlatch en 1987, según los mismos principios (Cranmer Webster 1988 en Mauzé 1992: 27).

La colección del Museo del Indio Americano, de la Fundación Hays, no ha sido devuelta, aunque los nativos no cejan en su empeño.



9. Un interesante artículo sobre ambos museos puede encontrarse en Mauzé, 1992.

EL KWAGIULTH MUSEUM (9)

El Kwagiulth Museum, en Cape Mudge, fué el primero en abrir sus puertas. Para su puesta en marcha, organización y gestión, se fundó la Nuyumbalees Society. "Nuyumbalees" significa "el comienzo de todas las leyendas". El nombre es significativo y muestra una clara relación con la institución del **potlatch**. "Las leyendas son la historia de nuestras familias. Esto es por lo que los jefes muestran nuestras danzas en el **potlatch**, de este modo nuestras leyendas son transmitidas a la gente" (Assu e Inglis 1989: 106). El nombre de Kwagiulth fué también escogido intencionalmente, porque "queríamos que fuera para todo nuestro pueblo, no sólo para nuestra tribu Lekwiltok" (Assu e Inglis 1989: 106).

El museo está enclavado en un lugar bien visible, más o menos en medio del poblado de Cape Mudge, en las cercanías de la iglesia y de la sala de la comunidad (community hall). Visto el edificio desde el exterior, el lado derecho de su fachada evoca explícitamente una **Big-House** (casa grande) tradicional, mientras que el lado izquierdo es una pared desnuda circular. La forma general del museo está inspirada en la de un caracol marino (Mauzé, 1992: 28). Los materiales son de carácter tradicional, con troncos de abeto en el interior que soportan el peso de las vigas, y en el exterior los muros cubiertos con tablas de cedro.

El museo está compuesto por tres pisos unidos por una escalera de caracol en cuyo centro se encuentra un gran poste heráldico de casi 9 m. de altura y unos 770 Kg. de peso. El poste fué tallado por Sam Henderson y sus hijos, y fué encargado por el jefe Harry Assu y sus hijos en memoria de su padre Billy Assu. Está esculpido con los emblemas de la familia Assu y tuvo que ser colocado antes de poner el tejado del museo. Su colocación significó dar un gran **potlatch** aprovechando el momento

de la apertura del museo, cuando todas las tribus se reunieron en Cape Mudge (Assu e Inglis 1989: 107).

La planta principal del museo recoge la Colección del Potlatch. Los objetos se encuentran colocados en vitrinas de cristal, visibles desde diferentes ángulos, y se encuentran rotulados y clasificados según sus propietarios, identificándose cada pieza por su nombre en lengua kwakwala.

Destaca el sentido de propiedad familiar de los emblemas representados, propiedad que no se oculta en ningún momento, sino que significa un importante motivo de orgullo. "Esto es lo que las máscaras y las otras cosas significan para nosotros: propiedades familiares. ¡Estamos orgullosos de ello! cuentan nuestros derechos familiares a la gente" (Assu e Inglis, 1989: 106).

En las paredes se han colocado fotografías de archivo de poblados Kwakwaka'wakw tomadas a principios de siglo. El piso inferior destina una parte a exposiciones temporales organizadas por el propio museo o procedentes de los museos provinciales o nacionales canadienses. Pero también destaca en el mismo piso el espacio dedicado a acontecimientos relativos a la comunidad, reuniones, o enseñanzas de técnicas del trabajo artístico.

Es este aspecto de centro cultural el que quisiéramos destacar en este momento, aspecto íntimamente relacionado con el de la exhibición de unos materiales que forman parte de la propia tradición cultural de los nativos propietarios y organizadores del museo. Y esa función cultural es plenamente asumida por ellos. En palabras de Harry Assu: "El museo ha sido bueno para la gente Kwagiulth. Nuestro pueblo, cuando quiere aprender sobre nuestras costumbres nativas viene al museo. Cuando los ainu, hawaianos u otras gentes vienen de visita, los llevamos allí. Muchos de nuestros jóvenes han sido entrenados en el museo para dar clases en escuelas y al público. Aprenden la lengua Kwakwala, y hay talla, danza, confección de mantas de botones y trabajos con corteza de cedro. Aprenden sobre el **potlatch** y como usar todas las cosas. Los mayores enseñan a los jóvenes" (Assu e Inglis 1989: 108).

La apertura del museo, el 29 de junio de 1979, constituyó todo un acontecimiento en Cape Mudge. Nada mejor que las propias palabras del jefe Harry Assu para describirla:

"Mi hijo Don condujo su barca por la playa en frente del museo. Iban a bordo jefes de todos nuestros poblados Kwagiulth, tocando el tambor y cantando. Jim Sewid era nuestro portavoz. El dió la bienvenida a todo el mundo desde la playa. Llamó a los jefes de cada banda en nuestra lengua, dando la bienvenida a la gente desde este poblado.

Entonces arrojaron a "Klassila", el espíritu de la danza, desde la barca hacia la costa, donde fué recogido por un compañero que empezó a bailar. Entonces lo devolvió al museo.

Todo el mundo subió desde la playa y alrededor del talud exte-

rior a las puertas del museo. No teníamos que cortar una cinta. No es nuestra costumbre. Teníamos cortada una corteza de cedro. Los jefes estaban sujetando en forma de círculo un largo trozo de corteza de cedro teñida de rojo. Yo escogí a Colleen Dick de Cape Mudge para ser nuestra princesa y colocarse en medio del anillo. Es hija de dos familias que tienen muchas máscaras expuestas en el museo. Su padre fué un Dick y su madre una Assu.

Todas las personas importantes estaban agarradas muy juntas al anillo de corteza, de modo que nadié vió el cuchillo pasar de mano en mano. La corteza de cedro fué acuchillada y se levantó un gran griterío. Todos los jefes se emocionaron, y cada uno gritó con los sonidos de los animales que podían mostrar en el **potlatch**: las ballenas soplaron, los osos gruñeron, los hamatsas dieron voces. Sonaba como un gran rugido. Cuando se abrieron las puertas del museo, los jefes entraron primero, seguidos por los demás. Al entrar se le daba a todo el mundo un trozo del anillo de corteza, como se hacía en los días antiguos. Entonces nuestros jefes se reunieron en el espacio abierto que hay en medio del museo. ¡Después de cincuenta y siete años nos habían devuelto nuestras posesiones familiares! Se levantó un gran griterío. Era el sonido de Klassila, el espíritu de la danza, ahora de vuelta en el museo" (Assu e Inglis, 1989: 106-7).

EL U'MISTA CULTURAL CENTRE

El propio Centro U'mista explica el significado del término que fué escogido para darle nombre: "en los días antiguos, a veces se tomaban cautivos en las expediciones guerreras. Cuando volvían a sus casas, después de haber pagado un rescate o por una incursión de revancha, se decía que eran U'mista. Los objetivos de nuestra sociedad son el U'mista de nuestra historia, nuestra lengua y nuestra cultura".

El U'mista Cultural Centre se abrió el 1 de noviembre de 1980. La gran celebración que acompañó a la inauguración puede contemplarse en uno de los videos que el propio centro tiene para la vista y venta al público.

Situado sobre la playa, cerca de una antigua escuela misional, actualmente un edificio administrativo, tiene la forma de una "**Big House**" cuya fachada está pintada con un enorme diseño que representa al Pájaro del Trueno con una ballena entre sus garras. La pintura es obra de Douglas Cranmer, hijo de Daniel Cranmer.

La Colección del Potlatch se encuentra en el interior de esa "**Big House**", pero antes de acceder a ella se encuentran una serie de salas unidas por un corredor en cuyas paredes se han colgado fotografías antiguas de poblados Kwakwaka'wakw. Hay también vitrinas para exposiciones temporales y en las salas mencionadas puede verse un gran mapa del territorio Kwakwaka'wakw con las reservas existentes allí señaladas, diversos objetos encontrados y donados por los propios nativos y una sala de vídeo donde se pueden contemplar las películas producidas por el propio centro.

Entre ellas puede destacarse la historia de la "Colección del Potlatch".

La única exposición permanente del U'mista Cultural Centre se encuentra en la "Big-House" y es la Colección del Potlatch. Aquí se ha prescindido por completo de vitrinas. Los objetos pasaron demasiado tiempo encerrados en cajas en los museos nacionales y por fin han podido ser sacados a la luz, según declaran los carteles explicativos.

Los objetos se han colocado según el orden de aparición en un **potlatch**, organizados por grupos, y la exposición debe ser visitada entrando por la derecha, tal como lo hacen los danzantes en la ceremonia del **potlatch** (10). Una serie de textos que comprenden cartas, peticiones y reportajes, forman parte de la exposición y presentan la historia de la persecución de la cultura nativa bajo la ley del **potlatch**.

Todos los objetos están colocados sobre varas de hierro, dispuestos sobre la plataforma que discurre a lo largo de las paredes de la "casa", exactamente como en una casa tradicional, sensación que también se logra con la arquitectura interna.

El primer grupo de objetos lo constituyen los "cobres", y a continuación las máscaras, situadas por orden de importancia: hamatsas, aves míticas, criaturas naturales y sobrenaturales... sonajas, etc.

Aquí no aparecen los nombres de los propietarios, ni se mencionan los rituales en los que las piezas figuran. "Para entender la exhibición hay que ser Kwagu'l o conocedor de la cultura Kwagu'l" (Mauzé, 1992: 28).

El sentido de centro cultural es aquí aún mucho más patente que en el Kwagiulth Museum. El "museo" de Alert Bay está expresamente

10. De hecho, todos los movimientos giratorios y de translación en todas las danzas de estos pueblos son obligadamente en sentido de derecha a izquierda, sin que exista posibilidad de lo contrario.



construido por los nativos y diseñado para sí mismos, con una clara intención de reforzamiento del sentido de unidad tribal y de la identidad propia.

De hecho la “**Big-House**” no es solamente un lugar para la exhibición de una colección que recuerda a los nativos una parte de su historia que deben conocer y no olvidar para impedir que se repita. En ella los niños son adiestrados en los cantos y danzas tradicionales que, de mayores, tendrán que utilizar en el **potlatch**. Cada día, y agrupados por edades, niños y niñas, con los tocados y las tradicionales mantas de botones, son iniciados en esas canciones y esas danzas, bajo la vigilancia de una “maestra de baile” y un cantor que se acompaña con un tambor. Los niños también recuperan los antiguos juegos e incluso se invita a niños de escuelas “blancas” para que los acompañen y aprendan a jugar con ellos.

Los programas culturales de la U’mistá Society han recibido diversos premios y han obtenido ya importantes logros. Entre ellos y a parte de la apertura del propio centro cultural, puede mencionarse el “Kwak’wala Lenguaje Curriculum Project”, una serie de doce libros y casetes para el aprendizaje de la lengua, destinado fundamentalmente a maestros. O los trabajos arqueológicos realizados en los territorios tradicionales. O la realización de diferentes documentales sobre la cultura nativa, y que en formato de video pueden adquirirse en el propio centro.

De hecho los objetivos de la sociedad, recogidos en folletos editados por el propio centro, son bien explícitos en cuanto a sus objetivos:

- “1/ Coleccionar, conservar y exhibir utensilios nativos de valor cultural, artístico e histórico del pueblo Kwagu’l.
- 2/ Promover y sostener la escultura, ceremoniales y otras actividades culturales y artísticas realizadas por las gentes Kwagu’l.
- 3/ Coleccionar, registrar y hacer accesible la información y los archivos relativos a la lengua e historia de las gentes Kwagu’l para uso de las personas Kwagu’l.
- 4/ Promover, fundar y dar facilidades para llevar a cabo los propósitos y objetivos anteriores.
- 5/ Recuperar de otras instituciones e individuos utensilios y archivos de valor cultural, artístico e histórico para las gentes Kwagu’l.”

Marie Mauzé señala en su trabajo las semejanzas existentes en el planteamiento de ambos museos, a pesar de sus aparentes diferencias externas (Mauzé 1992: 29). En ambos se retiene el espíritu del **potlatch** como congelado en el tiempo, y, aunque en el museo Kwagiulth la atribución de las piezas a sus propietarios es clara, destacando las diferencias sociales, en el U’mistá Cultural Center, la figura del jefe Dan Cranmer, el protagonista del **potlatch** de Village Island y la de sus descendientes, adquieren un papel relevante.

Los nativos reivindican y se aferran a la institución del **potlatch** como elemento central de su cultura tradicional y es ese **potlatch** el que,

aunque de maneras diferentes, se convierte en protagonista en ambos museos, pero no como institución social aislada (como muchos científicos sociales se han empeñado erróneamente en considerarlo), sino ahora como símbolo de su identidad cultural perseguida anteriormente y emblema de su prometedora recuperación cultural presente y desarrollo futuro.

De este modo, lo que el gobierno canadiense pretendía que se constituyese como museo occidental, los nativos lo transformaron en museo, escuela, conservatorio de música, danza y canto, cinefórum, sala de juegos, sala de reunión, tienda de recuerdos, librería, taller de escultura, facultad de literatura, biblioteca, archivo de registros etnológicos y centro de investigación: todo ello a la vez e interrelacionado, sin compartimentos estancos o aislados, sino formando una peculiar unidad que da vida y expectativas de futuro a lo que en los museos occidentales tradicionales resulta inerte, sincrónico, aislado, frío y distante. Así, el centro cultural (rechazaron por esto mismo el término "museo") U'mista no lo constituyen unos objetos exóticos, extraños, curiosos, generalmente ajenos y descontextualizados, sino los nativos mismos, de cuya cultura viva forman parte esos objetos antiguos y otros muchos modernos, igualmente nativos.

BIBLIOGRAFIA

- ASSU, Harry & Joy INGLIS (1989) *Assu of Cape Mudge: Recollections of a Coastal Indian Chief*. Vancouver, BC. University of British Columbia Press.
- BOXBERGER, Daniel L (1990) «The Northwest Coast Culture Area». In *Native North Americans: An Ethnohistorical Approach*, D. L. Boxberger, ed., pp. 387-410. Dubuque, Iowa: Kendall-Hunt Publishing Co.
- CABELLO CARRO, Paz (1989) «Materiales etnográficos de la Costa Noroeste recogidos en el Siglo XVIII por viajeros españoles». En *Culturas de la Costa Noroeste de América*, J.L. Peset, comp., pp. 61-80. Madrid: Turner-Sociedad Estatal V Centenario.
- CARRETERO COLLADO, Leoncio (1990) «El sistema de estratificación social en la Costa Noroeste norteamericana a través del proceso de aculturación, 1774-1921». *Revista Española de Antropología Americana*, Nº 20 (:161-182). Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- CARRETERO COLLADO, Leoncio (1990) «Introducción». En *Diario y aventuras en Nootka*, J.R. Jewitt, pp. 7-29. Madrid: Historia 16, Crónicas de América: 60.
- CARRETERO COLLADO, Leoncio (1992) «Rethinking North West Coast Ethnography: The Nootka and Kwakiutl Are Gone». *European Review of Native American Studies*, Vol. 6, Nº 2, pp. 39-42. Wien, Austria: Museum für Völkerkunde.
- CODERE, Helen Frances (1989) «Fighting With Property» (1950). In *Indians of the North Pacific Coast*, Thomas R. McFeat, ed., pp. 92-101. Seattle & London: University of Washington Press.
- JONAITIS, Aldona C. & Richard I. INGLIS (1992) «Power, History, and Authenticity: The Mowachaht Whalers' Washing Shrine». *South Atlantic Quarterly*, Vol. 91, Nº 1 (:193-213). Duke University Press.
- MAUZÉ, Marie (1992) «Exhibiting One's Culture: Two Case Studies, The Kwagiulth Museum and the U'mista Cultural Centre». *European Review of Native American Studies*, Vol. 6, Nº 1 (:27-30). Wien, Austria: Museum für Völkerkunde.
- RUYLE, Eugene E. (1973) «Slavery, Surplus, and Stratification on the Northwest Coast: The Ethnoenergetics of an Incipient Stratification System». *Current Anthropology*, Vol. 14, Nº 5 (:603-631). Chicago: The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.
- SANCHEZ GARRIDO, Araceli (1991) *Indios de América del Norte. (Otras culturas de América)*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- SANCHEZ MONTAÑES, Emma (1991) «Arte indígena de la Costa Noroeste (British Columbia) en el Museo de América de Madrid». *Revista Española de Estudios Canadienses*, Vol. 1, Nº 2, pp. 229-250. Madrid: Asociación Española de Estudios Canadienses. 1991.
- SANCHEZ MONTAÑES, Emma (1993) «La importancia de las fuentes españolas para el estudio del arte nativo de la Costa Noroeste Norteamericana». En *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo*, Actas del V Congreso internacional de Historia de América. Granada, 26-29 de Mayo de 1992. (En prensa).

COLECCION N. SANCHEZ ALBORNOZ

José Luis Morón Ayala

Arqueólogo U.C.M.

INTRODUCCION.

La presente colección fue donada al Museo de América por N. Sánchez Albornoz en 1992. Está compuesta por 131 piezas catalogadas, procedentes de prospecciones y pequeñas excavaciones realizadas en la Patagonia argentina entre los años 50 y 60 del presente siglo por el mismo donante.

El objetivo de este artículo es dar a conocer la citada colección, en parte inédita y totalmente nueva en los fondos del Museo de América, así como identificar las piezas que la componen con las procedentes de excavaciones sistemáticas, con cronologías y estratigrafías bien determinadas, y con los estudios etnoarqueológicos realizados en los últimos años en la zona señalada.

Como paso preliminar se elaboraron fichas de inventario general y de catálogo sistemático que recogen la información, descripción y clasificación de cada una de las 131 piezas seleccionadas. Posteriormente se realizó el estudio de las mismas agrupadas según origen y empleando como método la analogía tipológica, anotando las salvedades al respecto dado que un alto porcentaje de útiles carecen de una adscripción geográfica clara.

En este punto es preciso suscribir la tesis de I. Hodder, cuando afirma que el uso adecuado de la analogía constituye la cuestión fundamental de la interpretación arqueológica, y que "la idea de semejanza y diferencia tipológica es fundamental para definir contextos temporales (periodos, fases) y contextos espaciales (culturas, estilos)." (Hodder, 1988: 159). Por otro lado hay que tener en cuenta la estructura morfológica de la fabricación de los útiles líticos, que se articula en tres aspectos: forma, función y efecto (Carbonell, 1993). En otras palabras, es necesario asimilar el proceso que surge desde la elección de la materia prima, su diseño y tallado, el transporte, el uso dado y el abandono final, para poder determinar la importancia del útil lítico creado ya que éste, en sí mismo, sólo ofrece una información sesgada. Teniendo en cuenta estas referencias parece obvio afirmar que con una colección de origen disperso, como la presente, las únicas inferencias que se pueden precisar han de fundamentarse en la búsqueda de analogías tipológicas que nos proporcionarán una aproximación a los contextos espaciales pero muy difícilmente a los temporales.

UTILES LITICOS.

Constituyen el grueso de la colección, con 109 piezas, y se incluyen útiles tallados y retocados, restos de talla, útiles de piedra pulimentada, boleadoras y una placa grabada.

Por el carácter mismo de la muestra y para una más fácil identificación opté por agrupar las piezas según la técnica empleada en su construcción y el lugar arqueológico de procedencia, siempre que fue posible.

Utiles tallados.

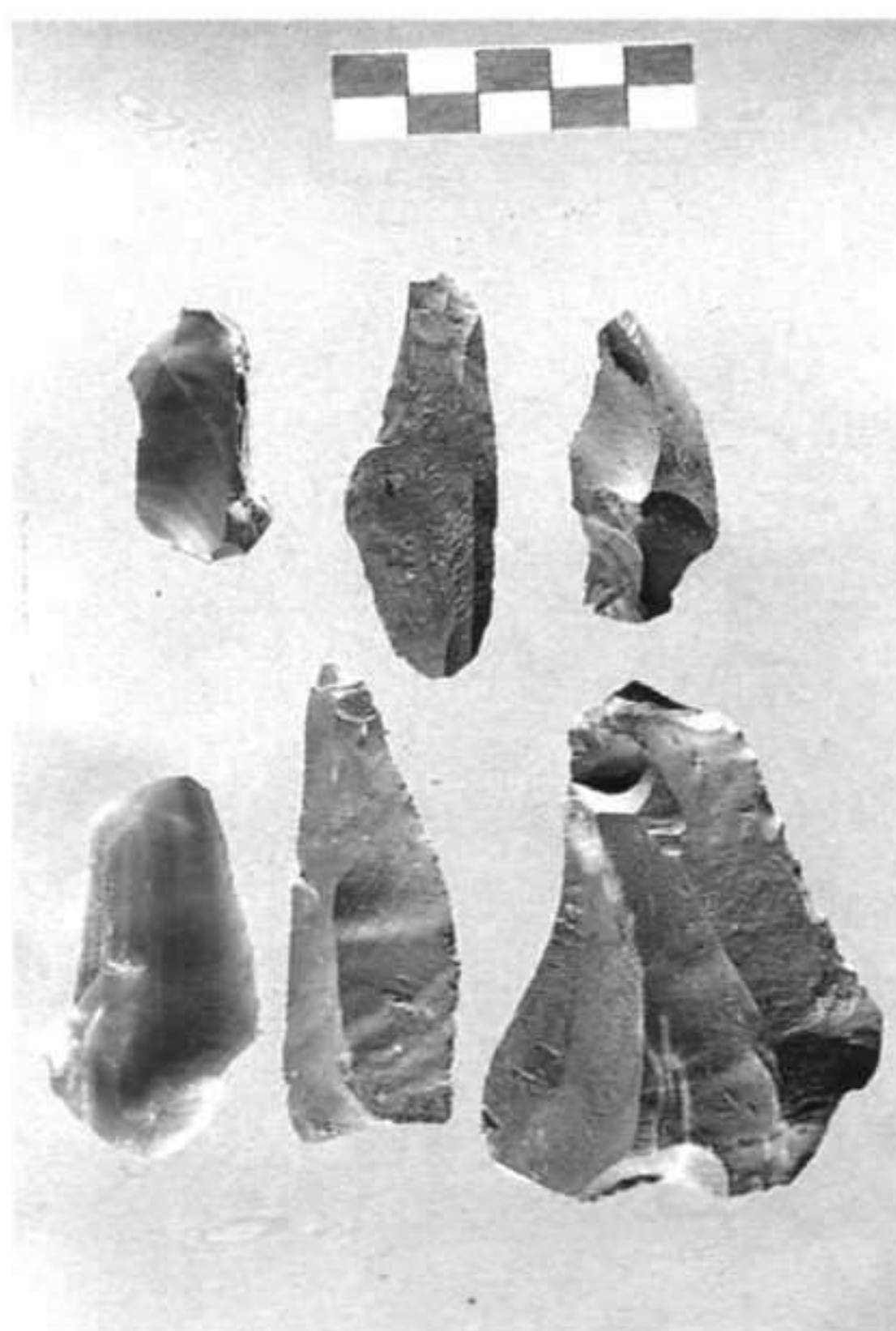
De la localidad de "Las Plumas", Chubut (Argentina) se han identificado 6 piezas talladas sobre lascas de sílex de color marrón y acaramelado. La muestra la componen tres buriles, un raspador, una raedera y un perforador que presentan retoques simples o abruptos que no afectan a toda la pieza y en general no destacan por su perfección técnica. (Fig.- 1). Proceden de prospección superficial y no hay información referente al contexto en que se hallaron.

Atendiendo al tipo de industria sobre lascas de sílex y a la técnica de retoque marginal empleado, así como a la situación geográfica, se puede establecer cierta analogía con la industria toldense, fechada en los yacimientos de Los Toldos y Bahía Solano ambos en la provincia de Sta. Cruz, y en Cuyín Manzano y Traful en la provincia de Río Negro, datados entre los 9000 - 10000 B.P. (Cardich, 1985: 19-31). Sin embargo no existe ningún yacimiento con cronología bien determinada en la región de Chubut.

De la zona argentina de Tierra del Fuego (Río Olivia, Ushuaia) proceden 6 piezas talladas; en concreto un canto trabajado, dos denticulados, un cuchillo y dos lascas. La técnica empleada es la percusión directa que produce grandes levantamientos en las piezas con varios planos de lascado que afectan generalmente a una de las caras. El material predominante es la cuarcita de color claro, existiendo además una pieza de sílex y otra de basalto. (Fig.- 2).

Estas piezas proceden de la excavación de un pequeño sondeo realizado en la terraza II del río Olivia, y una de ellas, el canto trabajado, ha sido relacionado por Bird, J. con los niveles más antiguos de los concheros de la zona Relocanvi-Chiloé (Chile) (Sánchez Albornoz, 1988-A, 3-19). El resto de las piezas de esta procedencia parecen similares a la industria lítica de los grupos humanos que habitaron los sitios de Marazzi y Tres Arroyos (hacia 10.000 B.P.), caracterizados por una tecnología lítica limitada con formas de raederas, raspadores y cuchillos (Massone, 1985: 133-139). Del resto de los útiles de piedra tallada, en concreto 85 piezas de la colección, desconocemos con exactitud su procedencia pero sabemos que fueron recogidas en el área de la Patagonia argentina. En cuanto a las técnicas empleadas y a los soportes materiales puede decirse que no desentonan respecto a las tradiciones toldense y casapedrense correspondientes a grupos cazadores y recolectores pampeanos y patagónicos. (Fig.- 3). Dentro de este grupo de origen desconocido se

Fig. -1: Útiles líticos de "Las Plumas", Chubut (Argentina).



incluyen 20 lascas, 11 láminas, 6 buriles, 8 raspadores, 8 raederas, 5 cuchillos, 2 perforadores, 2 denticulados, 1 bifaz, 4 cantos trabajados, 2 núcleos y 4 restos de talla. De las 20 lascas catalogadas sólo 7 aparecen retocadas siendo las más perfeccionadas las realizadas sobre sílex acaramelado. Las restantes están fabricadas sobre cuarcita, basalto y pizarra, y en general se caracterizan por un tallado tosco y su tamaño oscila entre los 5 y los 8,5 cm. Las piezas de sílex se asemejan en cuanto a técnica y color de la materia prima a las del sitio de Las Plumas, mientras que las realizadas en cuarcita y basalto muestran más relación con el utillaje lítico de la región fueguina.

Comenzando con la industria sobre lascas citaremos la existencia de 8 raederas realizadas sobre grandes lascas de cuarcita, pizarra, basalto y sílex. Suelen presentar restos de córtex y retoque simple, salvo las piezas fabricadas en pizarra y cuarcita en que el retoque no se aprecia por el desgaste del borde activo. No muestran en general una técnica muy elaborada y se puede señalar la existencia de dos raederas laterales y una doble como mejores muestras de esta industria.

Los raspadores están representados por 8 piezas elaboradas sobre sílex que muestran retoques continuos simples y planos tendentes a abruptos. Se observa en varios de ellos una técnica cuidada que posibilita la creación de raspadores dobles, carenados y unguiformes. La perfección técnica de estos raspadores ha de relacionarse necesariamente con el carácter cazador de los grupos patagónicos, haciendo referencia a la importancia que la caza del guanaco suponía para dichos grupos, ya que se aprovechaba tanto la carne como la piel para elaborar prendas de vestir y útiles domésticos.

También se incluyen en este apartado 6 buriles de técnica no muy depurada, entre los que destacan buriles diedros, de ángulo y un buril-punta. Los materiales son los típicos de todo el conjunto: cuarcita, basalto y sílex.

Relacionados con el trabajo de la piel aparecen dos perforadores, uno de sílex con la punta despejada por retoques bilaterales, y otro en cuarcita de peor factura. La existencia de perforadores ha sido mencionada por Schobinger, J., refiriéndose a los grupos "epipaleolíticos" de la Patagonia en los yacimientos del río Limay (Neuquén), emparentándolos con la industria toldense (Schobinger, 1988).

Igualmente existen cinco cuchillos elaborados sobre lascas de sílex, cuarcita y pizarra. Los de mejor factura son de dorso natural y filo sin retocar, mientras que los restantes, hechos de pizarra, son atípicos y de menor calidad debido a la naturaleza de la materia prima que, pese a facilitar la exfoliación y la creación de filos activos, es menos perdurable.

Completando la relación de útiles sobre lasca hay que citar la existencia de 2 denticulados, un bifaz (aunque escasos no son raros en la Pampa y la Puna argentinas), 4 cantos trabajados, 2 núcleos muy aprovechados y 4 restos de talla.

La industria laminar está representada por 10 piezas de sílex y una de cuarcita, de las cuales seis aparecen retocadas y dos presentan

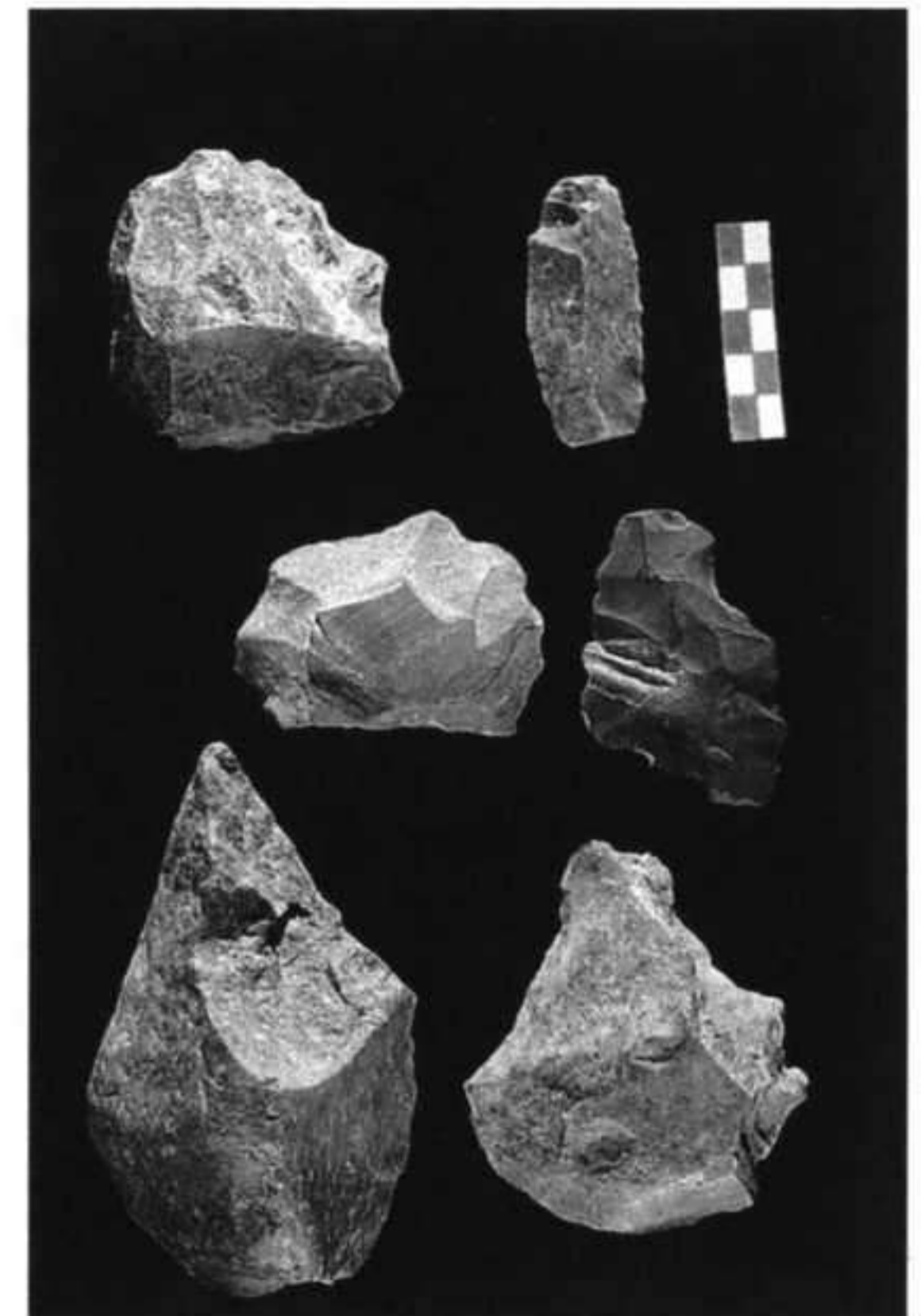


Fig. -2: Utiles líticos de Río Olivia, Ushuaia, Tierra del Fuego (Argentina).



Fig. -3: Industria lítica sobre lascas.

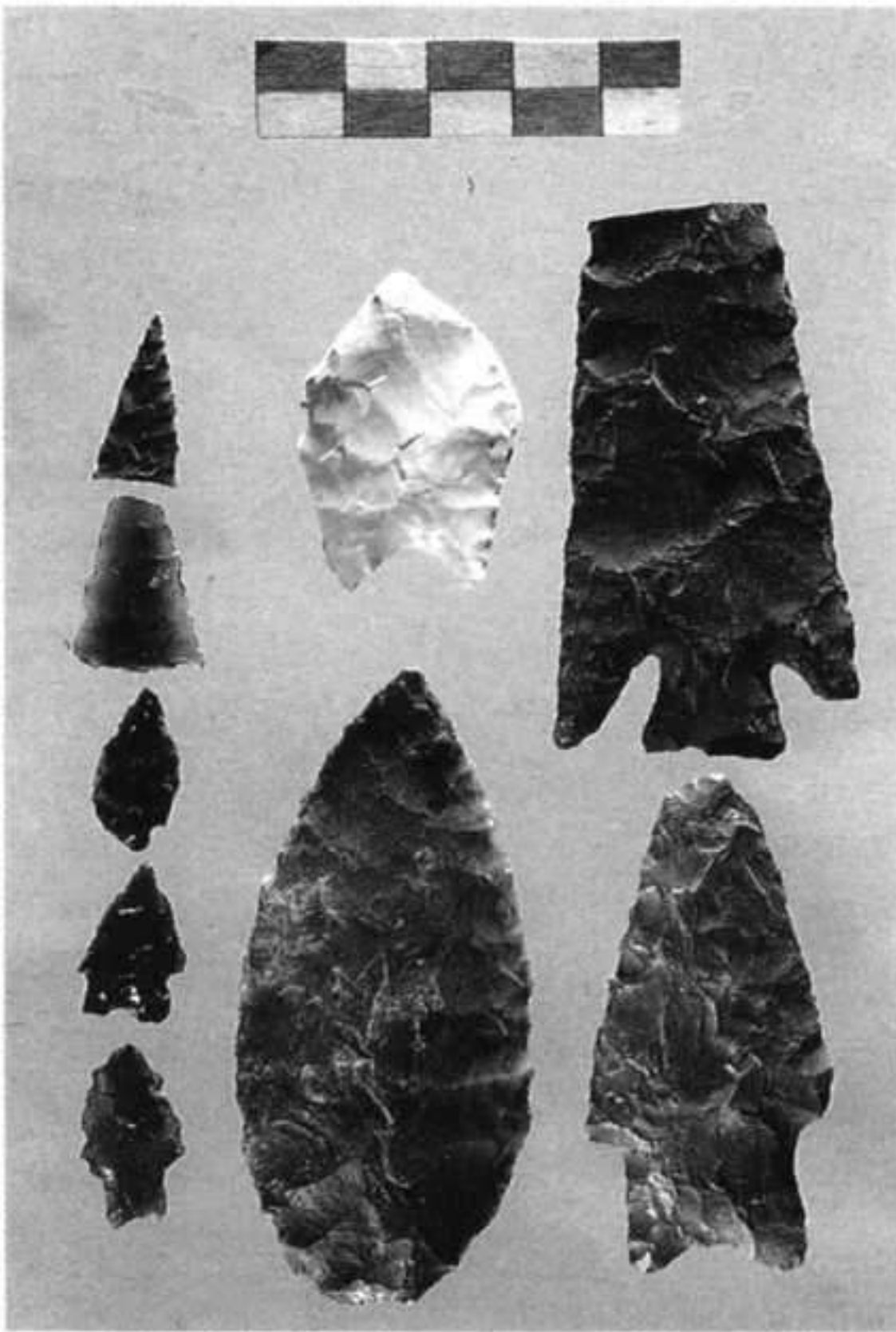


Fig. -4: Puntas de proyectil.

escotaduras laterales sin retoque. El retoque es casi siempre marginal y simple, salvo en una pieza que muestra un retoque plano y profundo. También pueden relacionarse con las piezas de Las Plumas, descritas más arriba, en cuanto a la técnica y al soporte. Del mismo modo se puede establecer una analogía con los útiles que aparecen en el nivel IX del yacimiento de Los Toldos (Sta. Cruz), donde aparecen láminas con muescas y retoque marginal parcial (Schobinger, 1988)

Para concluir con la relación de útiles de piedra tallada pertenecientes a la colección, abordaremos la descripción de las piezas pertenecientes a la industria de las puntas de proyectil. (Fig.- 4).

En total son 12 entre las que hay grandes puntas y puntas microlíticas. En las primeras la técnica de talla es bifacial y la sección simétrica, y las formas son triangulares, foliáceas y losángicas. El retoque es plano bifacial y afecta a toda la superficie de la pieza. Hay gran variedad de tipos: hoja de laurel, de base cóncava con pedúnculo (tipo Grote-Fell), de base cóncava sin pedúnculo (típica de los valles del río Negro) y con pedúnculo y aletas (típica del canal de Beagle). Los materiales empleados son sílex, basalto y cuarcita.

Las puntas de técnica microlítica son de talla bifacial con forma triangular o foliácea y retoque plano, que afecta a toda la pieza. En cuanto a los tipos destacan los siguientes: con hombros y pedúnculo (tipo Grote-Fell), con pedúnculo recto y base cóncava, con base convexa y con base recta. Los materiales empleados son sílex y obsidiana. A este respecto hay que señalar que útiles de obsidiana se han encontrado en yacimientos de Chile central, Puna argentina, Santa Cruz (Los Toldos), así como en Tierra del Fuego (Cuyín-Manzano, Bahía Solano y Englefield). Así mismo se conoce la localización exacta de un yacimiento de obsidiana en Tierra del Fuego, en concreto cerca de Punta Entrada en el fiordo Silva Palma, en el Estrecho de Magallanes, que sin duda sirvió de aprovisionamiento a los pobladores de esta región (Ortiz, 1985: 117-121)

Fig. -5: Boleadoras y amuleto.



Útiles pulimentados

En este apartado se reúnen 12 piezas entre las que hay boleadoras, hachas pulimentadas, piedras de moler, un amuleto y una placa grabada.

Las boleadoras son cinco en total, cuatro elaboradas en cuarcita pulimentada por piqueteado con unas dimensiones que oscilan entre los 5 y los 7 cm de diámetro. Tres de ellas tienen surco ecuatorial para facilitar el lanzamiento, y una es completamente lisa. La quinta boleadora mide 2,5 cm de diámetro, está realizada en otro tipo de piedra y presenta la superficie pulida por abrasión y un pequeño surco ecuatorial. Esta pieza es conocida en la zona del Golfo de San Matías, apareciendo con frecuencia en el yacimiento del Saco Viejo, San Antonio Oeste (Río Negro). (Sánchez Albornoz, 1967: 463-464). (Fig.- 5).

La aparición de las boleadoras en las zonas pampeanas en la Patagonia y Tierra del Fuego ha sido atestiguada en numerosos yacimientos prehistóricos como: Arroyo Seco, Río Gallegos, Los Toldos, Fell

y Palli Aike, en Argentina, y en el de Monte Verde en Chile, entre otros, relacionada con los grupos de cazadores superiores (Schobinger, 1988). Del mismo modo su uso y presencia ha sido señalada entre los pueblos indígenas de la Patagonia y Tierra del Fuego, hasta la desaparición de los mismos, por Chapman, (1986: 57-60) y Krickeberg (1982: 145-146).

También se recoge aquí la aparición de una esfera de piedra negra bruñida que apareció asociada a un enterramiento infantil en el yacimiento del Saco Viejo y que ha sido identificada como un amuleto (Sánchez Albornoz, 1967: 463-464).

Procedentes de un conchero localizado en la orilla derecha del río Grande de Ushuaia, Tierra del Fuego (Argentina), son tres hachas cónicas de piedra pulimentada. Dos están elaboradas en roca granítica y la tercera en cuarcita. Por las huellas de uso apreciables en todas ellas y por la decoración incisa que aparece en una, no se puede afirmar el uso de las mismas como tales hachas, y me inclino a pensar más su función de piedras de moler. N. Sánchez Albornoz las identifica como pertenecientes a los grupos yámana, cazadores-recolectores que progresivamente van adoptando técnicas agrícolas y que estarían próximos a un tipo de vida neolítico (Sánchez Albornoz, N. 1958-A, pp.3-19).

También se incluye en esta relación una mano de moler fabricada en una piedra de arenisca de sección circular y con la superficie pulimentada, así como un hacha de aletas elaborada en caliza rosada con la superficie pulida por abrasión, que fue hallada en Ushuaia, Tierra del Fuego, y que fue publicada por Sánchez Albornoz (1958 a.) (Fig.- 6).

La última pieza perteneciente a la industria lítica pulimentada tiene carácter excepcional por su rareza. Se trata de una placa de piedra arenisca grabada con incisiones paralelas en zigzag, que fue hallada en el valle del Bolsón, Río Negro (Argentina), y que también ha sido publicada por N. Sánchez Albornoz (1958-B). A este respecto "es muy significativo que se encuentren en la región de los ríos Negro y Chubut...láminas cuadradas con dibujos geométricos grabados (líneas en zigzag, triángulos, losanges, etc., entre líneas paralelas)" (Krickeberg, 1982: 145-156). Pese a ser un hecho poco común y no estar bien definido, cabe señalar la aparición de placas grabadas en otros puntos de la zona meridional de Sudamérica. Así en Argentina aparecen en las margenes del río Uruguay, en la región de Salto Grande (Femenias, 1985 y Austral, 1965), en Inti-Huasi, (San Luis), y en el golfo de San Matías; en Brasil aparecen en puntos de la zona meridional, asociadas a elementos de la "tradición Umbú" (Schobinger, 1988).

UTILES OSEOS

El segundo grupo de piezas de la colección está formado por 15 útiles elaborados sobre hueso y uno sobre marfil. Hay 6 punzones, un arpón de barbas múltiples, 3 arpones de una barba, 2 arpones de base cruciforme, un fragmento de arpón, un retocador, una lezna y un hueso largo pulido. (Fig.- 7).

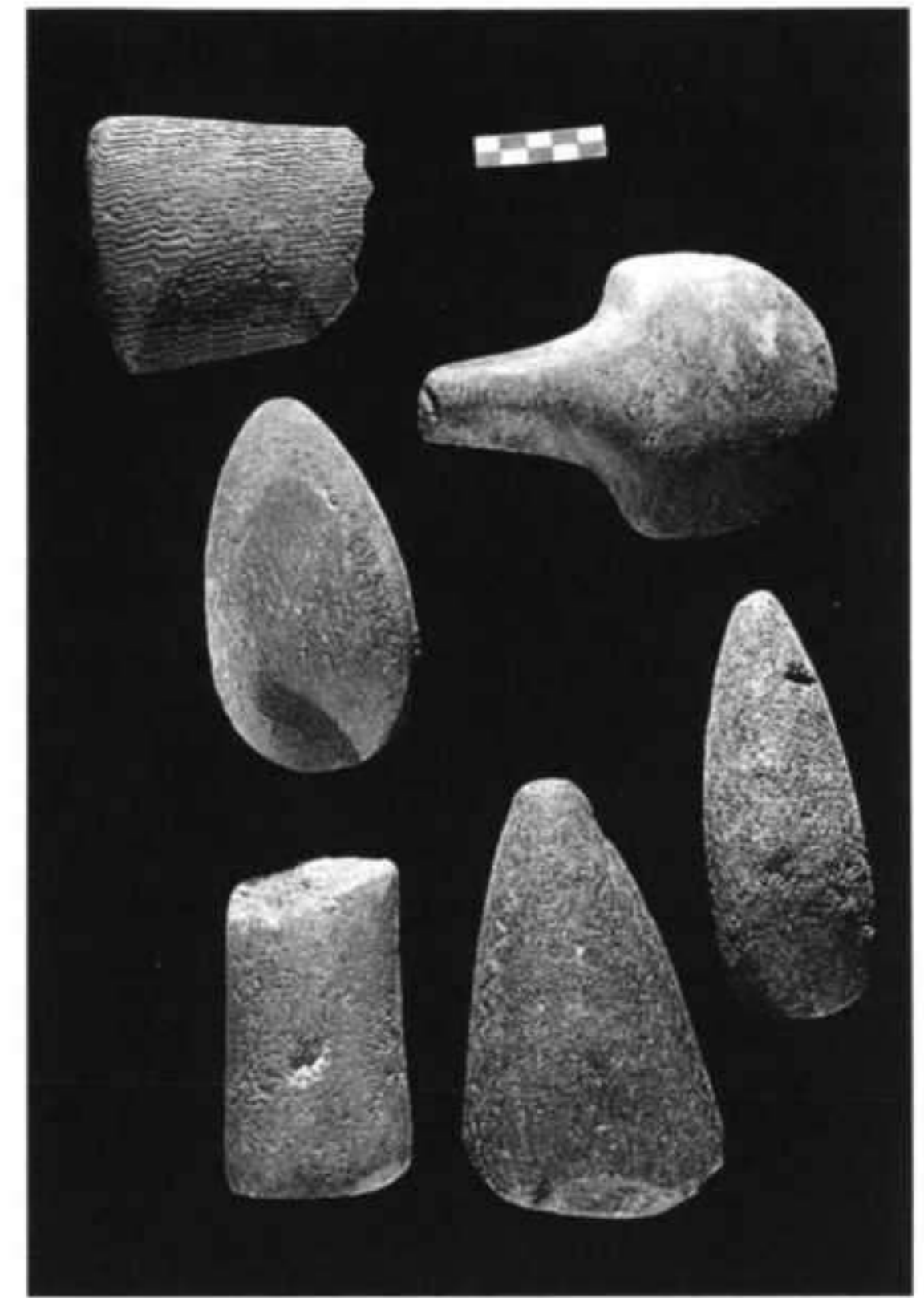


Fig. -6: Utiles de piedra pulimentada y placa grabada.

Fig. -7: Punzones y arpones.



Los punzones están elaborados sobre huesos largos, generalmente de ave o de guanaco, que presentan la superficie pulida por abrasión y el extremo distal apuntado. Se relacionan con el trabajo de la piel efectuado por grupos de cazadores-recolectores, y tienen gran dispersión por todo el planeta. En la zona meridional del continente sudamericano vemos que aparecen asociados a una industria lítica de características similares a la descrita en el anterior apartado. En concreto se observan en yacimientos de Chile central (Tagua-Tagua), Perú (Cueva del Guitarrero), Pampa argentina (Los Toldos), Puna argentina (Ayampitín), Patagonia (Fell, Palli Aike, Río Limay) y en Brasil (Serranópolis). También son observables entre la cultura material de los selknam de Tierra del Fuego (Chapman, 1986: 57-60).

De gran importancia es la existencia de la industria ósea de fabricación de arpones, que probablemente represente una raíz cultural distinta a la tradición de la industria lítica, y que sería de origen subártico según Menghin (1952). El arpón de barbas múltiples es característico de los grupos "epipaleolíticos" de los yacimientos de Englefield y Túnel (Tierra del Fuego), según constata Schobinger (1988). Además hay que señalar que este tipo de arpón aparece luego entre los canoeros yámana del canal de Beagle (Chapman, 1986 y Krickeberg, 1982). Este tipo de arpón solía elaborarse sobre huesos de guanaco, lobo marino y ballena. Del mismo material se realizaron los arpones de una barba, aunque también hay algunos hechos sobre marfil de morsa, como el recogido en esta colección, estos arpones son comunes entre los indios canoeros de Tierra del Fuego como los yámana.

Las piezas más notables, junto con el arpón de marfil, son dos fragmentos de arpón de doble tendón o base cruciforme y una barba lateral. Están realizados sobre hueso de ballena bien pulimentado y son característicos de los yacimientos fueguinos de Englefield y Túnel, donde se han recogido ejemplares de 5.000 años A.C. de antigüedad.

CONCLUSIONES

Las piezas descritas en este artículo conforman el grueso de la colección N. Sánchez Albornoz, quedando fuera del estudio tres fragmentos de cerámica común, un fragmento de terracota teotihuacana y dos bolas de hierro que parecen ser balas de cañón. Estas piezas han sido excluidas de esta relación al no aportar información válida al estudio de los grupos culturales patagónicos y fueguinos a los que se han adscrito las piezas referidas más arriba. Dicha adscripción se realizó atendiendo a las analogías tipológicas con los repertorios materiales de otros yacimientos, excavados y estudiados sistemáticamente por diversos autores en la citada zona.

En líneas generales la identificación de las piezas se realizó atendiendo a las formas, los soportes materiales y la funcionalidad de las mismas. La relación con los contextos culturales fue posible en algunos casos gracias a la identificación de las piezas características de determinados grupos culturales, lo que facilitó notablemente el estudio.

Respecto a la industria de la piedra tallada puede decirse que los hallazgos ms importantes, desde el punto de vista tipológico, coinciden en

el tiempo con el Paleolítico Superior tardío en Europa, y no deben datar de más de 12.000 años. (Merino, J. 1980, p.347). La mayoría de los instrumentos carecen de originalidad, siendo los más característicos las armas de propulsión, que se preparaban utilizando técnicas similares a las del solutrense europeo. Por este motivo las inferencias más concretas sólo se pueden referir a la industria de las puntas de proyectil, ya que la industria sobre lascas, dada la variedad de formas, presenta un carácter más complejo.

De cualquier forma, dada la magnitud del área donde se recogieron las piezas, se puede precisar que los útiles de piedra tallada, tanto los hechos sobre lasca como las puntas, pertenecen a un ámbito de cazadores-recolectores más o menos especializados que se adaptaron a un modo de vida cazador terrestre, en la zona patagónica, y cazador marítimo-terrestre en Tierra del Fuego.

Los útiles de piedra pulimentada se pueden dividir en dos grupos. Por un lado el grupo de las boleadoras viene a corroborar el modo de vida de los cazadores terrestres; por el otro, el grupo de las hachas y las piedras de moler hace referencia a un estadio cultural que hace pensar en un neolítico evolucionado (Sánchez Albornoz, 1958: 3-19), aunque sería más lógico pensar en un grupo de cazadores-recolectores de amplio espectro, como fueron los yámana.

En el grupo de los útiles óseos se observa también una clara distinción en cuanto a funcionalidad de los mismos. Los punzones indican claramente la existencia de una economía doméstica identificada en el trabajo de la piel procedente de los animales marinos y terrestres. En este punto tendrían una posición subordinada respecto a los instrumentos de caza, representados en esta muestra por los arpones, que fueron usados tanto por los cazadores prehistóricos como por los indígenas "históricos" de Tierra del Fuego.

Por todo esto concluyo destacando la importancia de esta colección que posibilita una visión de conjunto, en cuanto a utensilios domésticos y cinegéticos se refiere, de una tradición de cazadores-recolectores más o menos especializados según las zonas, pero que pertenecieron al mismo ámbito cultural.

Este estudio de la cultura material de las zonas patagónica y fueguina ha de completarse con visiones más globalizadoras que hacen referencia a la secuencia de poblamiento continuado, al modo de vida y la organización social, a las ideologías y a las creencias, etc., para lo que remito al lector a la bibliografía citada.

- AUSTRAL, A. (1965): «Investigaciones prehistóricas en el curso inferior del río Sauce Grande». *Trabajos de prehistoria*, XIX. Madrid.
- CARBONELL i ROURA, E. (1993). «Evolución tecnológica lítica en el Pleistoceno medio Europeo». Conferencia en el museo de Ciencias Naturales. Madrid.
- CHAPMAN, A. (1986). *Los selknam. La vida de los onas*. Emecé eds., Buenos Aires.
- FEMENIAS, J. (1985). «Las piedras grabadas de la región de Salto Grande (Uruguay y Argentina)». *Comunicaciones antropológicas del Museo de Historia Natural de Montevideo*, vol. II, nº 11. Montevideo.
- HODDER, I. (1988). *Interpretación en arqueología. Corrientes actuales*. Ed. Crítica. Barcelona.
- KRICKEBERG, W. (1946). *Etnología de América*. Ed. F.C.E., México.
- MASSONE, M. (1985). «El poblamiento humano aborígen de Tierra del Fuego». *Culturas Indígenas de la Patagonia*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid.
- MENGHIN, O. (1952). *Derrotero de los indios canoeros*. Archivos Ethnos, serie B, nº 2. Buenos Aires.
- MERINO, J.M. (1980). «Tipología lítica». *Munibe, sup*, nº 4. Sociedad de Ciencias Aranzadi. San Sebastián.
- ORTIZ TRONCOSO, O. (1985). «Arqueología del Estrecho de Magallanes y canales del sur de Chile». *Culturas Indígenas de la Patagonia*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid.
- SANCHEZ ALBORNOZ, N. (1958).(a) «Una penetración neolítica en Tierra del Fuego». *Cuadernos del Sur*. Universidad Nacional del Sur. Argentina
- SANCHEZ ALBORNOZ, N. (1958).(b) *Acta Prehistórica II*. Centro Argentino de Estudios Prehistóricos. Buenos Aires.
- SANCHEZ ALBORNOZ, N. (1967). «hachas y placas de San Antonio Este (Río Negro)». *Separata de Runa X*, 1960-1965. Buenos Aires..
- SCHOBINGER, J. (1988). *Prehistoria de Sudamérica. Culturas precerámicas*. Ed. Alianza. Madrid.

EL CODICE TUDELA: ANALISIS HISTORICO Y FORMAL DE SU PRIMERA SECCION (1)

Juan José Batalla Rosado

INTRODUCCION

Este artículo es el primero de una serie de trabajos que realizaremos sobre la primera sección del *Códice Tudela* (folios 1 a 10), en un intento de establecer tanto el aspecto formal como estilístico e iconográfico de la misma. Para ello incluiremos, en el presente estudio, un epígrafe sobre la historia del documento y sus "códices fraternos", para posteriormente centrarnos en el nivel material de esta primera parte y en la disposición de los folios que la componen. Todo ello será útil para poder desarrollar los distintos análisis que realizemos de esta parte del Códice.

Por norma general, obviaremos hacer referencia o establecer hipótesis sobre la segunda gran sección del Códice, puesto que ésta es objeto de nuestro estudio como trabajo de investigación para la obtención del grado de Doctor. No obstante, no dudaremos en mencionar aspectos de la misma que permitan aclarar ciertas ideas respecto de los diez primeros folios del *Códice Tudela*, primera sección, que tan controvertida resulta dentro del plan general que propició la realización de este documento.

DESCRIPCION MATERIAL Y DATAACION

El *Códice Tudela* o del *Museo de América* es un documento pictográfico mexicana de imagen-texto, pintado y comentado a mediados del siglo XVI. Su historia es desconocida hasta comienzos del siglo XX y su adquisición por el Museo de América en 1948 (2).

Realizado en cuarto y encuadernado originalmente en formato europeo con tapas de papelón forradas de pergamino, a lo largo del tiempo sufrió distintas reencuadernaciones (Boone 1983: 67; Alcina 1992: 94). Está confeccionado en papel verjurado de hilo, en el que se han detectado varios tipos de filigranas que lo sitúan a mediados del siglo XVI (Tudela 1980: 21 y 22; Boone 1983: 72). En la actualidad consta de 119 páginas, aunque la numeración original indica un mínimo de 125, y sus medidas aproximadas son de 210 x 155 mm.

Su fecha concreta de realización está situada en el año 1553 (Tudela 1948: 556) ó 1554 (Tudela 1980: 147-148), aunque, en nuestra opinión, debe considerarse como anterior a 1553 (Batalla 1993b).

Los avatares que siguieron a la confección del Códice son incier-

1. Deseo expresar mi agradecimiento a D. Félix Jiménez Villalba, Conservador Jefe del Departamento de Arqueología del Museo de América, por las facilidades prestadas para acceder al original del Códice Tudela y la disposición de todos los medios precisos para la realización de este trabajo. Por las mismas razones debo incluir al Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y en especial a D^{ra}. Carmen Hidalgo, restauradora del mismo, quien me prestó todo tipo de facilidades para obtener la información que conserva dicho Organismo. Finalmente quiero hacer extensivo mi reconocimiento al Dr. don José Luis de Rojas y a D. Félix Jiménez Villalba por la lectura del manuscrito y sus indicaciones al mismo.

2. Un estudio sobre la historia reciente del Códice y sus vicisitudes de compra puede encontrarse en Juan José Batalla (1993a).

tos y lo único que podemos suponer es en manos de quién estuvo por los restos de escritura que se conservan en el pergamino que forra la tapa de encuadernación y en la hoja situada en la actualidad como guarda.

Finalmente, el *Códice Tudela* fue comprado por Orden Ministerial de 25 de Mayo de 1948 por 55.250 pesetas, ingresando en el Museo de América el 1 de junio del mismo año. El documento comenzó entonces a denominarse *Códice del Museo de América*, por ser esta Institución su poseedora, o *Códice Tudela*, ya que don José Tudela de la Orden lo presentó en el XXVIII Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en París en 1947 (Tudela 1948).

CONTENIDO DEL CODICE TUDELA

En el catálogo de Códices Mesoamericanos del *Handbook of Middle American Indians*, el *Códice Tudela* se clasifica por su contenido como ritual-calendárico y etnográfico (Glass y Robertson 1975: 172-173), pues describe por un lado diversos aspectos de la religión azteca y su calendario y, por otro, elementos de su sistema social e incluso de otros grupos como los indios yope de Acapulco.

Tanto desde el punto de vista estilístico como temático, el *Códice Tudela* debe dividirse claramente en dos bloques diferenciados:

1º) Folios 1 a 10. Recogen las pinturas de la planta del maguey y retratos de indígenas pertenecientes a distintos grupos que ocupaban Mesoamérica antes de la Conquista. De acuerdo con la paginación del Códice y su encuadernación actual, faltarían seis folios, los números 5 a 10, ambos inclusive. Esta sección ha sido atribuida por los investigadores a un pintor europeo (Ballesteros-Gaibrois 1948: 5; Tudela 1948: 551 y 1980: 25; Wilkerson 1974: 33 y Boone 1983: 65). Las pinturas se sitúan tanto en el verso como en el reverso del folio.

2º) Folios 11 a 125. Pintados con tintas indígenas, que sólo permitían diseñar figuras planas. Pensamos que en ellos se encuentra la temática que motivó la realización del Códice, participando *tlacuiloque* indígenas que, en nuestra opinión, aún mantenían intactos la mayor parte de sus rasgos culturales, pues el diseño se ajusta en cuanto a estilo y perspectiva a los cánones precolombinos. En la mayor parte de esta sección la descripción pictórica se realiza en el recto del folio, utilizando únicamente ambas caras en la relación del ciclo de 52 años y el *tonalamatl* o calendario augural de 260 días.

Atendiendo a su amplia temática esta sección puede subdividirse a su vez en distintos apartados: **a-** fiestas mensuales (folios 11-r/28-v), **b-** figuras de dioses (folios 29-r/47-v), **c-** datos etnográficos (folios 48-r/77-r), **d-** ciclo de 52 años (folios 77-v/84-v), **e-** mantas rituales (folios 85-v/88-v), **f-** texto sin pinturas que describe el calendario de 260 días o *tonalpohualli* (folios 90-r/96-v), **g-** pinturas del *tonalpohualli* (folios 97-r/124-r), **h-** piel de ciervo extendida que describe la relación

de los veinte días con diversas partes del cuerpo del animal (folio 125-r).

CARACTERISTICAS HISTORICAS Y FORMALES DEL CODICE TUDELA

Previamente a realizar el examen de los folios 1 a 10 del *Códice Tudela* hemos de establecer una serie de premisas generales a todo el documento.

A) HISTORICAS

- 1ª) El *Códice Tudela* no debe considerarse como un libro aislado, sino que se enmarca dentro de un conjunto más amplio de "códices fraternos" denominado *Grupo Magliabechiano*.

Los documentos conocidos en la actualidad, incluyan o no pinturas, que conforman este grupo son: *Códice Tudela* (antes de 1553), *Códice Magliabechiano* (hacia 1566), *Crónica de la Nueva España de Cervantes de Salazar* (1558), *Costumbres, Fiestas, enterramientos y diversas Formas de proceder de los indios de Nueva España* (finales siglo XVI), "viñetas" de la *Historia General de los hechos de los Castellanos en las Islas i Tierra Firme del Mar Océano* de Antonio de Herrera (1598), *Códice Ixtlilxochitl* (hacia 1600), *Fiesta de los indios o el demonio en días determinados y a los fundados* (hacia 1737) y *Códice Veitia* (1755).

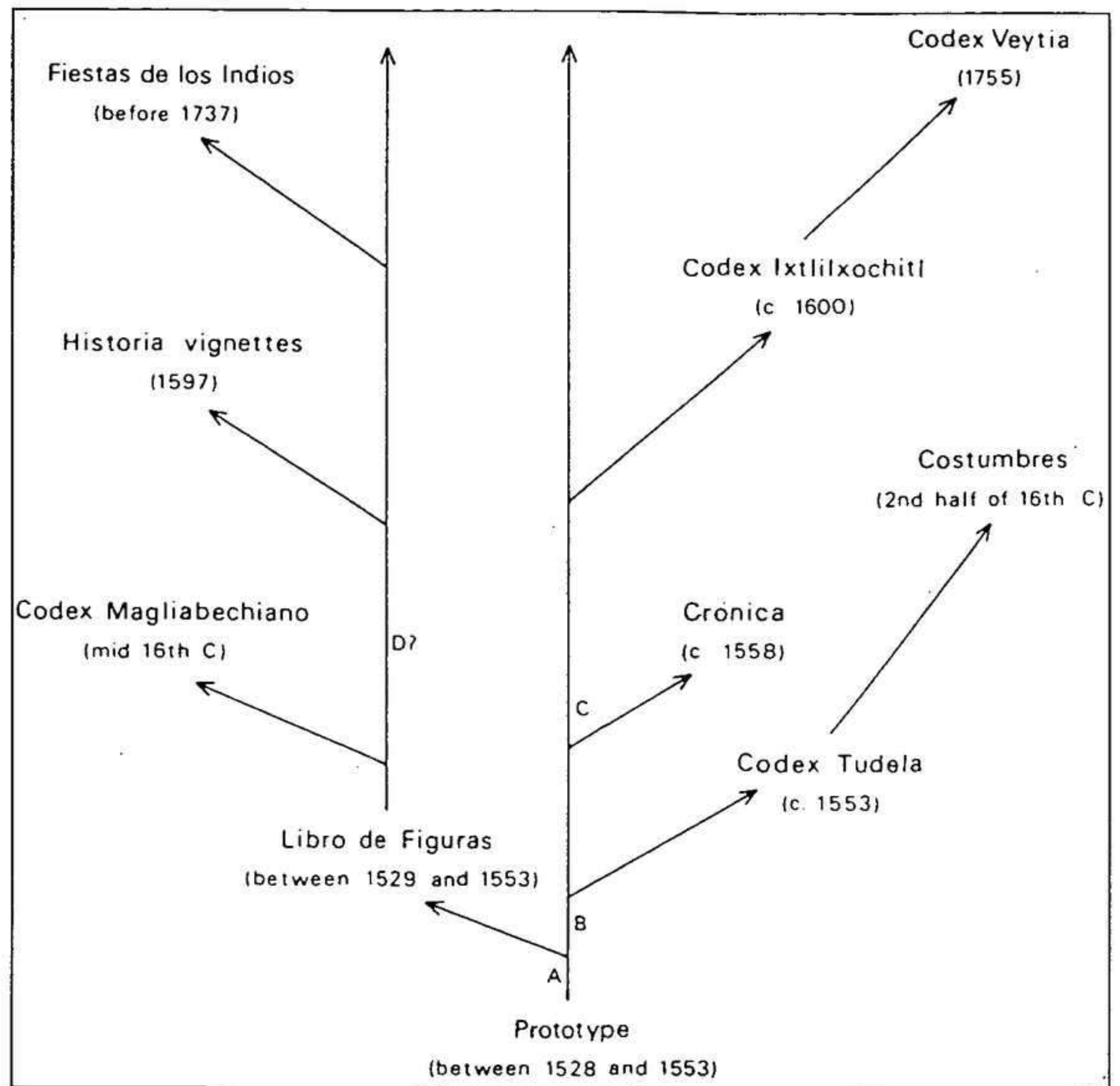
Los códices *Tudela* y *Magliabechiano* son entendidos como fruto de la producción de la segunda fase de la Escuela de Pintura fundada por los franciscanos, tras la Conquista, en México-Tenochtitlan (Robertson 1959: 125-133). Desde que el primero de ellos fue conocido por los investigadores (1947) se supuso que o bien las pinturas del *Magliabechiano* eran copia directa del *Tudela* o ambos habían sido pintados a partir de un mismo original prehispánico (Robertson 1959: 130). Actualmente, tras el estudio de este conjunto de códices realizado por Elizabeth H. Boone (1983), se habla de un prototipo realizado poco después de la conquista del cual partirían estos documentos (fig. -1).

De acuerdo con esta cronología, tanto el Prototipo como su primera copia, *Libro de Figuras*, se encuentran actualmente perdidos y nunca han llegado a conocerse.

El objetivo de este estudio no es analizar si el cuadro genealógico del *Grupo Magliabechiano* es como se ha establecido. No obstante, para trabajos posteriores, donde rastreamos la posible continuidad de las pinturas de la primera sección del *Códice*, nos interesa señalar que, en nuestra opinión, faltan por incluir dos documentos que encajarían en la "rama" del *Códice Tudela*, por la inclusión de figuras:

-*Relación de Tezcoco* de Juan Bautista de Pomar (1582). Nos

Fig. -1: Genealogía del Grupo Magliabechiano (Boone 1983: 5).



ha llegado la copia que de la misma hizo Fernando de Alva Ixtlilxochitl a principios del siglo XVII (Acuña 1986: 24-41).

-El volumen sexto del *Giro al Mondo* (1700) de Gemelli Careri, dedicado a la Nueva España (1983)(3).

A ellos, siguiendo a Wilkerson (1971), cabría añadir la posibilidad de que otro texto del siglo XVI, la *Historia de los Mexicanos por sus pinturas*, pudiese estar relacionado con dicho grupo.

2ª) Existe una copia manuscrita incompleta del *Códice Tudela* que se conserva en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, bajo la signatura K.III.8 -Códice de varios: folios 331 a 390-. Realizada en los últimos años del siglo XVI (Gutiérrez Cabezón 1910: 26, Boone 1983: 67, etc), se conoce bajo el nombre de *Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los Indios de Nueva España* o de una manera abreviada como *Códice Cabezón*.

Incluye literalmente parte del texto castellano y el espacio necesario para las figuras, aunque éstas, por razones que se ignoran, nunca llegaron a pintarse. Comparando ambos docu-

3. Un estudio detallado de las razones que nos llevan a incluir estas dos obras dentro del Grupo Magliabechiano, y en especial en la rama genealógica del Códice Tudela, puede encontrarse en Juan José Batalla 1993b.

mentos se aprecia que el *Códice Cabezón* alcanza hasta la descripción del *xiuhmolpilli*-ciclo de 52 años, recogiendo parte del texto explicativo del primer folio de esta sección del *Códice Tudela* (77-v).

Para el estudio que nos ocupa, el *Códice Cabezón* es un elemento fundamental, ya que gracias al mismo se pueden reconstruir la mayor parte de los folios perdidos de la primera parte del *Códice Tudela*.

B) FORMALES

1ª) El *Códice Tudela* está formado por cuadernillos de tres pliegos, seis hojas o doce folios, de los cuales se conservan en la actualidad nueve. De ellos, seis mantienen la disposición original y tres han sufrido intrusiones, debido posiblemente a las diversas reencuadernaciones que ha padecido a lo largo del tiempo (véase Boone 1983: 72).

Existen diversos folios sueltos, aunque inicialmente debían formar parte de un cuadernillo, entre los que cabe mencionar todos los que se conservan de la primera sección del documento (Fig. -2), aunque actualmente se han unido a la encuadernación.

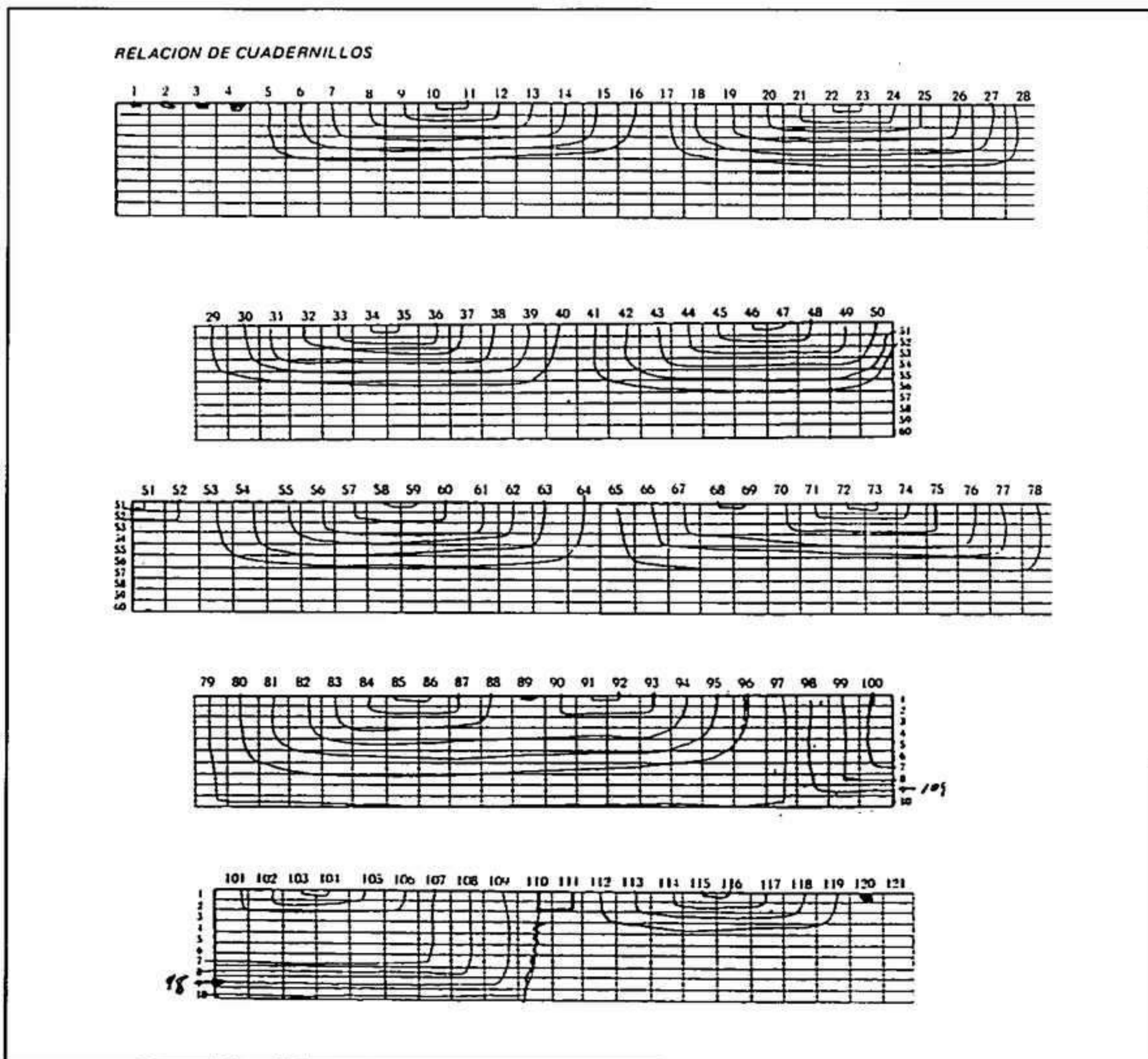
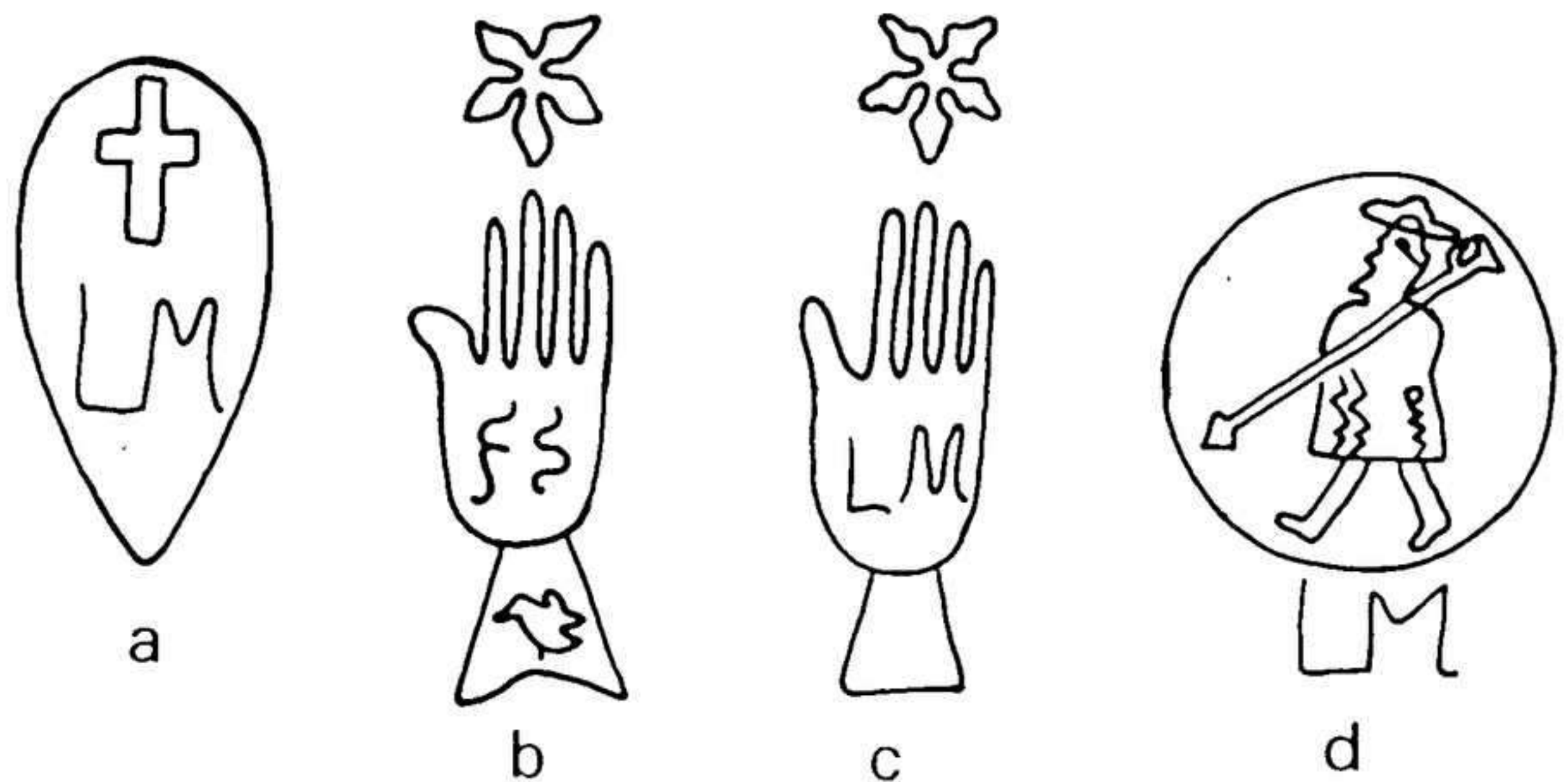


Fig. -2: Disposición de los cuadernillos del *Códice Tudela*. Teniendo presente que en esta relación no se incluyen los folios perdidos hemos de notar que el número 5, realmente se corresponde con el 11 del *Códice* y debemos continuar numerando de igual modo hasta finalizar con el 126. Vemos que había cinco folios desprendidos del conjunto del *Códice*, seis cuadernillos completos, dos con un mayor número de folios y uno, el último, al que le faltan dos hojas completas. El último de los folios es realmente una hoja de guarda y en el *Códice* no se encuentra numerado.

Fig. -3: Marcas de agua de los folios del Códice Tudela de acuerdo con su encuadernación actual, a) folios 2 y 3; b) 11, 13, 15, 18, 20, 22, 23, 34, 35, 38, 39, 42, 43, 46, 47, 50, 51, 54, 55, 58, 59, 61, 64, 65, 68, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 83, 116, 119, 121, 122 y 124; c) 91, 92 y 95; d) 1, 26, 27, 30, 31, 88, 96, 99, 100, 105, 107, 108, 111, 112, y 114. (tomadas de Boone 1983: 73-figura 16).



2ª) Las marcas de agua de los folios se corresponden con las utilizadas a mediados del siglo XVI (Tudela 1980: 21-22, Boone 1983: 72), reconociéndose cuatro tipos (Fig. -3), a las que cabe añadir la de la última hoja del Códice, de las cuales dos aparecen en la primera sección.

El corte de cada pliego y la doblez de las dos hojas resultantes dispone la marca de agua de forma que queda en el centro de una de ellas, repartiéndose la mitad de cada marca en los dos folios resultantes. De esta forma, en cada cuadernillo de tres pliegos, seis de los folios llevan marca de agua, situada siempre en el margen interior del mismo (Fig. -4).

3ª) De acuerdo con la opinión de E.H. Boone (1983: 75) el *Códice Tudela* fue paginado en dos ocasiones, la primera en tinta marrón y la segunda en grisácea. El primer paginador numeró los folios 4, 9 y del 11 al 40 y el segundo el resto, manteniendo doce folios ambos tipos de paginación (Boone 1983: tabla 5).

Actualmente el Códice tiene una tercera numeración, muy reciente, realizada con lápiz en el centro del margen izquierdo, que fue escrita por personal del Centro Nacional de Restauración cuando se procedió al desmontaje del Códice para su consolidación y reencuadernación.

4ª) No sabemos exactamente cual era el estado del Códice cuando se realizó la compra, pero en 1975 tenía una pobre conservación (Boone 1983: 67) y en 1981 presentaba suciedad general, desgarros, manchas de grasa, zonas perdidas y la encuadernación se encontraba prácticamente desprendida. Por ello, el día 27 de noviembre de 1981, fue entregado al Centro Nacional de Restauración de Libros y Documentos, hoy Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, para realizar su consolidación, saliendo de dicho Organismo, el 8 de junio de 1982.

El tratamiento comenzó con la numeración de sus folios y el desmontaje del mismo, realizándose una limpieza mecánica. Debido a la extrema solubilidad de las tintas se desistió de cualquier tipo de baño acuoso, reintegrándose el soporte de forma manual con papel de tonalidad y grosor igual al original. Encuadernado de nuevo sobre las cubiertas originales de pergamino, que también fueron restauradas, para proteger el conjunto, y especialmente las inscripciones que aparecen en la tapa, se fabricó un estuche adecuado para su conservación (Catálogo 1989: 228).

Desafortunadamente, antes de su entrega, tratamiento y restauración no se realizó una copia fotográfica o microfilmada completa de todos sus folios, para que se quedase en España, con el fin de que investigadores posteriores pudiesen comprobar el estado original del documento (4). Tampoco existe ningún informe que detalle con precisión los daños que el documento tenía y los medios utilizados para intentar corregir el deterioro del mismo. Únicamente se conserva información sobre la disposición de las páginas en los cuadernillos (véase Fig. - 2) y fotografías en blanco y negro del estado de algunos de sus folios, entre ellos los que conforman la primera sección del Códice.

A este problema podemos añadir que, en 1980 cuando aún no había sido restaurado, se editó el facsímil del *Códice Tudela*. La publicación presenta el documento encuadernado en su totalidad, cuando realmente tenía hojas sueltas (por ejemplo los 4 folios conservados de la primera sección), y se coloca como primera hoja del mismo la que recoge en su verso la pintura del maguey, que tras su restauración se mantuvo en esta posición.

El intento de reproducir un facsímil que reflejase el deterioro y envejecimiento del original llevó a que se tratasen químicamente los bordes de las hojas de cada reproducción. Los productos utilizados (posiblemente ácidos) penetraron en cada ejemplar de forma distinta, con lo cual cada uno de ellos es diferente, destruyendo los márgenes de los folios mucho más de lo que realmente estaban (Bustamante y Díaz 1981: 353). Así, en la edición facsímil del *Códice Tudela* (1980), no se reproducen muchas de las líneas de comentario iniciales y finales de cada folio (margen superior e inferior), su numeración, etc; lo que supone un grave problema para los investigadores, que sólo pueden estudiar estos aspectos directamente en el original.

4. Sí parece que ésta se conserva en el extranjero, más concretamente en E.E.U.U., pues Elizabeth H. Boone, en el Prefacio de la publicación de su obra sobre el Grupo Magliabechiano, destaca entre los agradecimientos al "Dr. Nicholson was also kind enough to forward me a copy of his microfilm version of Codex Tudela (...)". Esto indica que al menos existen dos copias microfilmadas.

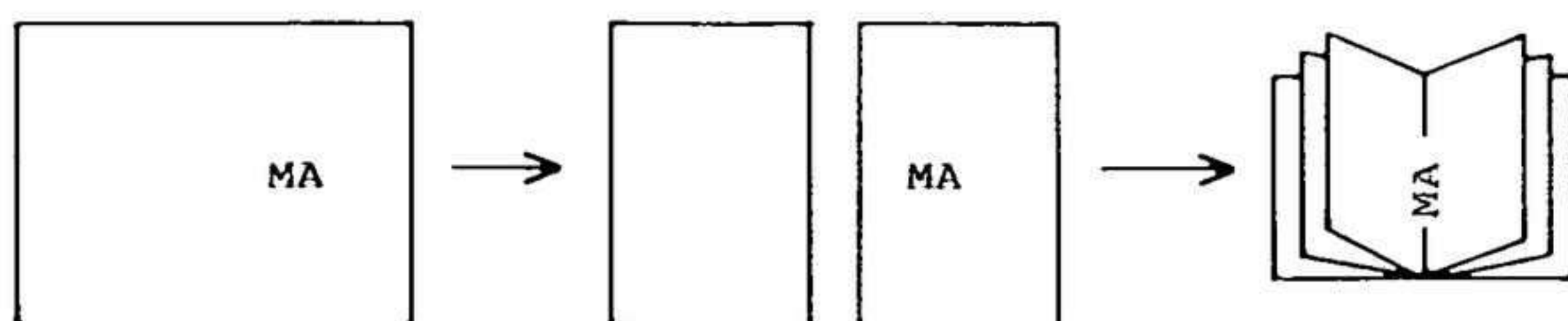


Fig. -4: Composición del Códice Tudela y disposición de las marcas de agua (tomada de Boone 1983: 19 - figura 5)

A esto cabe añadir que la reproducción realizada es aún más delicada en cuanto a encuadernación que el propio Códice, con lo cual causa "martirios a quien la quiere utilizar intensivamente" (Jansen 1984: 70).

En definitiva, la publicación facsímil del *Códice Tudela* fue pensada como una "edición sensacionalista, dirigida más al coleccionista que al investigador" (Bustamante y Díaz 1981: 354), con los impedimentos que esto supone para el último de ellos, ya que siempre tendrá que acudir al original para poder comprobar aspectos importantes del documento.

LA PRIMERA SECCION DEL CODICE TUDELA

Como ya hemos indicado sabemos que esta parte del *Códice Tudela* constaba de diez folios pues la segunda gran sección del documento se inicia con un folio numerado como 11.

La pregunta inicial que se plantea cuando se procede al estudio de los diez primeros folios es si se realizaron dentro del plan general de la obra o por el contrario fueron añadidos posteriormente tras la confección del Códice por *tlacuiloque*, encuadernándose bien de manera conjunta o bien como añadido en la primera reencuadernación que el documento tuvo, tal como parece ser que ocurrió con otros folios (véase Boone 1983: 72).

Existe, no obstante, una premisa clara: a finales del siglo XVI, cuando se realiza el *Códice Cabezón* como copia del documento, ambas partes ya estaban unidas. Esto puede dar, en nuestra opinión, un margen máximo de cincuenta años entre las dos secciones. Pero, teniendo presente que se utilizó el mismo tipo de papel, que el primer cuadernillo estaba formado también por doce folios (como posteriormente veremos), y que existe gran similitud en las marcas de agua, pensamos que de haber sido pintadas por separado y sin la idea de formar un conjunto la diferencia temporal no pudo ser tan amplia.

De esta sección del *Códice Tudela* se conservan 4 folios con pinturas, con lo cual considerando que el cuadernillo tenía un total de doce, faltarían realmente 8 páginas.

Un examen visual directo del documento original establece claramente que esta primera parte es diferente en cuanto a estilo, técnica pictórica, uso de tintas y contenido de la segunda parte del Códice.

Como ya hemos señalado se atribuyen estos primeros folios con las figuras de indígenas y del maguey a un pintor europeo, que sigue para su realización cánones renacentistas.

Las tintas y colores utilizados en las pinturas de ambas partes son totalmente distintas. En la sección europea los dibujos están hechos a pluma con tinta negra, violeta, rojo y con un poco de aguada verde (Tudela 1948: 551). Por el contrario en la segunda parte se utiliza un estilo de pintura indígena con colores verde apagado, gris ceniza, amarillo, azul,

rojo pálido y castaño (Ballesteros-Gaibrois 1948: 6), y con una técnica de color plano sin ningún tipo de sombreado (Catálogo 1989: 228).

Los cuatro folios conservados de esta primera sección se encontraban desprendidos de la encuadernación del Códice. Siguiendo el orden de encuadernación establecido por la edición facsímil (1980) y la efectuada tras su paso por el Instituto de Conservación (1982), las pinturas que se conservan tienen la siguiente disposición:

TABLA 1

- folio 1-r: anotaciones de distintas manos y épocas
- folio 1-v: planta del maguey
- folio 2-r: traje de indio de México
- folio 2-v: india mexicana
- folio 3-r: india mexicana
- folio 3-v: indio de la costa de la mar del sur y Guatemala
- folio 4-r: india tarasca o de Michoacán
- folio 4-v: indio yope de Acapulco en la mar del sur.

De estas páginas (Figs. -5, 6, 7 y 8) sólo mantiene su paginación inicial en el extremo superior derecho la número 4 (véase Fig. -7), aspecto que será de suma importancia para poder determinar el verdadero orden de las mismas.

Cuando se realizaron las fotografías de los folios, antes de su consolidación, el número 1 estaba colocado de forma que la pintura del maguey se correspondía con su verso y el folio 2 se encontraba volteado,

Fig. -5: Disposición y estado de los folios 1-v, 2 y 3-r del Códice Tudela en 1981-1982, cuando fue entregado para su restauración. El folio 2 se encuentra volteado.



presentando como recto la Figura de "india mexicana" y como verso el "traje de indio de México", posteriormente veremos que la colocación del folio donde está pintado el "maguey" como número 1, no es posible, con lo cual se encuadernó incorrectamente. Debemos añadir que el estudio de Tudela sobre esta sección incluye fotografías del original, en las cuales el segundo folio se encuentra colocado de forma que su recto es el "traje de indio de México" y su verso la "india mexicana" (Tudela 1960: foto 1, 2, 3 y 4). Destacamos este aspecto para comprender el "juego" que a lo largo del tiempo han podido dar estos folios sueltos del *Códice Tudela*.

Como ya han indicado distintos autores (Tudela 1960: 324-325, Boone 1983: 77-tabla 6), el *Códice Cabezón* permite reconstruir el contenido de la mayor parte de los folios perdidos de la primera parte del *Códice Tudela*. Siguiendo la transcripción paleográfica que del primero publicó Gómez de Orozco (1945), pero con grafía actual, las figuras que contenía el *Tudela* a finales del siglo XVI eran las siguientes:

TABLA 2

- folio 331-r: traje de indio de México (2-r Tudela -*-)
- folio 331-v: india mexicana (2-v Tudela)
- folio 332-r: india mexicana (3-r Tudela)
- folio 332-v: india de la costa y guatemalteca
- folio 333-r: indio de la costa de la mar del sur y Guatemala (3-v Tudela)
- folio 333-v: indio tarasco o de Michoacán
- folio 334-r: india tarasca o de Michoacán (4-r Tudela)
- folio 334-v: indio yope de Acapulco en la mar del sur (4-v Tudela)
- folio 335-r: india yope de Acapulco
- folio 335-v: indio de Veracruz en la costa del norte
- folio 336-r: india de Veracruz en la costa del norte
- folio 336-v: indio de Pánuco huasteco
- folio 337-r: india de Pánuco huasteca
- folio 337-v: indio chichimeca salvaje, están de guerra
- folio 338-r: india chichimeca
- folio 338-v: maguey, árbol así llamado (1-v Tudela).

(*) Para la numeración de los folios del *Códice Tudela* se ha considerado su encuadernación actual.

De esta relación y situación de figuras que recoge el *Códice Cabezón* podemos extraer distintas observaciones o conclusiones:

- 1^a) De acuerdo con la relación expuesta los folios 3-r y 3-v del *Códice Tudela* quedan separados en el *Códice Cabezón* por la inclusión en el folio 332-v de otra figura, situación imposible salvo que la persona que copió el *Códice Tudela* y realizó el nuevo documento se equivocase al transcribir en ese folio "india



Fig. -6: Disposición actual de los folios 1-v, 2 y 3-r tras su restauración.

de la costa y guatemalteca" y en el 333-r "indio de la costa del mar del sur y Guatemala", pues examinando el resto de figuras vemos que siempre aparece pintada en primer lugar la Figura masculina y a continuación la femenina. A ello hay que añadir una prueba real y clara de su error, ya que precisamente uno de los folios que conservamos del *Código Tudela*, el colocado en la posición 3, tiene en su recto la "india mexicana" y en su verso el "indio de la costa de la mar del sur y Guatemala" (véanse figuras 7 y 8). Por lo tanto no hay ninguna duda respecto de la confusión de la persona que escribió el *Código Cabezón*, pues no es posible ninguna disposición de los folios del *Tudela*, aunque estuvieran todos desprendidos cuando realizó la copia, que permita ese orden en la relación de las dos figuras.

2ª) En el *Código Cabezón* los textos de las figuras se sitúan en ocho folios, con lo cual y sin más estudios, se podría decir que en el *Código Tudela* deberían faltar cuatro páginas, después de reconstruir las que nos permite el primer documento, para completar el primer cuadernillo (12 folios). Ahora bien, el *Código Tudela* nos indica que la figura del "maguey" se encuentra en el verso de un folio que tiene su recto sin figura, con lo cual podemos suponer que el copista que escribe el *Código Cabezón* no tiene en cuenta las caras en blanco. Esto hace suponer que el verso del folio donde se encontraba la "india chichimeca" (última de la relación de personas) y el recto del "maguey" (no hay discusión posible) estaban en blanco. De esta forma, atendiendo a la información que nos proporcionan ambos manuscritos, y suponiendo que los cuadernillos del *Código Tudela* estaban formados por doce folios, encontramos que realmente son tres las páginas que nos faltan de este, permitiéndonos el *Código Cabezón* reconstruir los nueve restantes.

3ª) La relación de figuras recogida en el *Código Cabezón* sitúa la figura de "traje de indio de México" en primer lugar y la

planta del "maguey" en último. Sin embargo, tanto la edición facsímil del *Códice Tudela* (1980) como su encuadernación actual (1982) tienen como primer folio aquel donde está pintado el "maguey" (verso) y como segundo el "indio de México" (recto).

Si la disposición original del *Códice* fuese la que actualmente se ha realizado, tendríamos que encontrar solución a una cuestión inmediata que se plantea: ¿qué razones llevan al coprador del *Códice Tudela* a situar la figura del "maguey" al final de la relación? Creemos que no existe ningún motivo claro para ello salvo que, cuando escribe el *Códice Cabezón* (finales siglo XVI), esta página como primera del *Códice Tudela*, ya se hubiera desencuadernado y estuviese colocada al final de la relación. Inicialmente esta idea no parece tan descabellada si mantenemos, como hemos señalado con anterioridad, que del análisis comparativo de ambos documentos el resultado obtenido ha sido que nos faltan tres folios de este primer cuadernillo del *Códice Tudela*.

Pero la colocación del "maguey" en primer lugar, supondría que el único folio que conservamos de esta primera sección con su numeración, el 4, estaría mal paginado desde un principio, ya que la sucesión que establecen el facsímil y la actual encuadernación, señalado en la Tabla 1, sabemos que debe ser modificada tras su análisis comparativo con el ofrecido por el *Códice Cabezón*. Así, el orden real de los folios iniciales del *Códice Tudela*, quedaría de la siguiente manera:

TABLA 3

- folio 1-r: anotaciones de distintas manos y épocas
- folio 1-v: planta del maguey
- folio 2-r: traje de indio de México
- folio 2-v: india mexicana
- folio 3-r: india mexicana
- folio 3-v: indio de la costa de la mar del sur y Guatemala
- folio 4-r: india de la costa y guatemalteca (PERDIDO)
- Folio 4-v: indio tarasco o de Michoacán
- folio 5-r: india tarasca o de Michoacán (NUMERADO COMO 4)
- folio 5-v: indio yope de Acapulco en la mar del sur.

De esta disposición de los folios vemos que si colocamos el "maguey" como número 1, el folio paginado desde mediados del siglo XVI como 4, realmente habría sido mal numerado y le correspondería el 5, aspecto que consideramos poco probable.

Tampoco podemos pensar, para sostener la hipótesis del "maguey" como primer folio, que el que ostentaba el número 4 estuviese ya perdido cuando se paginó por primera vez el *Códice*, ya que entonces sólo tendríamos nueve folios de figuras, con lo cual la primera página de la segunda sección, claramente numerada como 11, debería tener el número 10.

Las apreciaciones indicadas sólo nos pueden llevar a una conclu-



Fig. -7: Estado y disposición de los folios 3-v y 4-r antes y después de su consolidación y restauración.

sión posible: el folio que recoge en el verso la planta del "maguey" era el número 9, pero tras desprenderse de la encuadernación en algún momento de la historia del *Códice Tudela*, se colocó al principio del documento, utilizando su recto, en blanco, para realizar distintas anotaciones, a lo largo del tiempo. Esto implica que a finales del siglo XVI, cuando se lleva a cabo la copia del *Códice*, el folio número 10 ya se había perdido, puesto que el *Códice Cabezón* sólo describe nueve páginas, y corta su relación en la planta del "maguey".

Existe además otra prueba que permite establecer la paginación del folio del "maguey" como 9. Nos referimos a que en 1975, antes de la restauración del *Códice Tudela*, Elizabeth H. Boone estudió en el Museo de América el original del documento y mantiene lo siguiente:

"Manuel Ballesteros-Gaibrois (1948: 65) and José Tudela (1948: 551; 1960: 321; 1980: 44) believed folio 9 to be the first folio of the codex, apparently not noticing the number 9 faintly visible in the upper right corner, (...). Most unfortunately, the 1980 facsimile of the codex also has folio 9 placed at the very front of the manuscript. (...) Additionally, when I studied the manuscript in 1975, the folio numbered 9 was much less worn and dirty than the now unnumbered folio 1, and it lacks the serious tear afflicting the other. (...). (Boone 1983: 75-76 nota 41).

[Manuel Ballesteros-Gaibrois (...) y José Tudela (...) creyeron que el folio 9 era el primero del código, aparentemente no vieron el número 9, débilmente visible en la esquina superior derecha, (...). Pero desafortunadamente, la edición facsímil del código de 1980 también tiene el folio 9 localizado al principio del manuscrito. (...). Además, cuando estudié el manuscrito en 1975 el folio numerado como 9 estaba menos estropeado y sucio que el ahora no numerado folio 1, y carecía de la rotura que afectó a los otros] (traducción propia).

En la actualidad no se puede aportar esta prueba porque no se aprecia ninguna numeración en el folio del "maguey", ni en el original ni en la edición facsímil. Tras el estudio directo del *Códice Tudela*, primero

5. En el momento de realizar el examen sobre el original del Códice Tudela, se hallaban presentes don Félix Jiménez Villalba, Conservador Jefe del Dpto. de Arqueología del Museo de América, el Dr. don José Luis de Rojas, director de la tesis doctoral que estamos realizando sobre el documento y don Alfonso Lacadena, especialista en epigrafía maya, quienes tampoco vieron el número del folio.

con una lente de aumento normal y posteriormente con una lupa binocular, podemos afirmar que, examinado con estos elementos, no aparece ningún número escrito en la esquina superior derecha del folio del "maguey". Tan sólo es apreciable una pequeña rotura y levantamiento del papel en forma curvilínea y un pequeño rasgo pintado, similar a una coma, debajo de la misma (5).

No obstante, nuestra opinión, es que el folio número 9 del *Códice Tudela* tenía el recto en blanco y en su verso la pintura del "maguey", pues en caso contrario, como ya hemos indicado, el folio 4 estaría mal paginado.

Teniendo presente todo lo que hemos señalado hasta el momento, creemos poder afirmar que, cuando fue pintada, el contenido de la primera sección del *Códice Tudela* era el siguiente:

TABLA 4

- folio 1-r: traje de indio de México
- folio 1-v: india mexicana
- folio 2-r: india mexicana
- folio 2-v: indio de la costa de la mar del sur y Guatemala
- folio 3-r: india de la costa y guatemalteca
- folio 3-v: indio tarasco o de Michoacán
- folio 4-r: india tarasca o de Michoacán
- folio 4-v: indio yope de Acapulco en la mar del sur
- folio 5-r: india yope de Acapulco
- folio 5-v: indio de Veracruz en la costa del norte
- folio 6-r: india de Veracruz en la costa del norte
- folio 6-v: indio de Pánuco huasteco
- folio 7-r: india de Pánuco huasteca
- folio 7-v: indio chichimeca salvaje, están en guerra
- folio 8-r: india chichimeca
- folio 8-v: en blanco
- folio 9-r: originalmente en blanco, anotaciones posteriores
- folio 9-v: planta del maguey
- folio 10: perdido antes de realizar el *Códice Cabezón*.

Desde el inicio del trabajo hemos sostenido que la primera sección del *Códice Tudela* también estaba compuesta por 3 pliegos, 6 hojas y 12 folios, con lo cual si estudiamos con detenimiento esta relación de folios y figuras surgen dos preguntas inmediatas:

- 1ª) ¿Por qué nunca hemos dudado de la existencia del folio número 10? ¿Qué contenía?
- 2ª) ¿Qué recogían los dos folios que faltan en la tabla 4 para completar el cuadernillo?

En cuanto a la primera cuestión nuestra respuesta lógicamente debe ser la siguiente: sí había un folio numerado con el número 10. Co-

mo pruebas de ello podemos aportar no sólo la paginación original del Códice que sitúa el número 11 en el primer folio de la segunda sección, sino que hay otro rasgo del *Códice Tudela*, únicamente observable en el original, concretamente en el propio folio 11, que delata su existencia.

E.H. Boone (1983: 74-Fig. -17) destaca que en distintos folios del *Códice Tudela* se pueden apreciar manchas de tinta debidas a que el documento se cerraba en algunas ocasiones sin estar totalmente seca la escritura o la pintura plasmada en una página. De esta forma logra deducir la existencia del folio 126, cuyos borrones de tinta se detectan en el 125-v (Boone 1983: 72).

Aunque Boone no recoge nada anormal en el folio 11-r, revisando el mismo es posible apreciar una manchas hacia la mitad del texto, parte manuscrita, cuyo color es rojo (Fig. -9). Hemos señalado donde aparecen estos restos de pintura roja, que si se examina con detenimiento el folio destacan por estar en una zona donde sólo hay escritura. El tono rojo de la mancha es muy similar, a simple vista, al utilizado en la primera sección del Códice, y bastante distinto del tono apagado usado en la segunda sección.

Según la disposición de folios que conforme a nuestra deducción presentaba la primera parte del documento, de no existir el folio 10, sería el 9-v:planta del maguey quien estaría enfrentado al 11-r, con lo cual de existir alguna mancha en el mismo tenía que haber sido de color verde. Esta apreciación nos lleva a creer que en el verso del folio 10 estaba pintada una figura que incluía color rojo.

En cuanto al contenido de este folio, aunque suponga adelantar conclusiones que desarrollaremos en otros trabajos, siguiendo los códices frateros del *Grupo Magliabechiano* que contienen o contenían figuras de indios -*Relación de Texcoco, Códice Cabezón, Códice Ixtlilxochitl, Viaje a la Nueva España de Gemelli Careri* y el *Códice Veitia*-, nuestra opinión es que en el folio 10-r podría estar recogida la figura del dios Tlaloc y en el 10-v el Templo Mayor, que aparece normalmente pinta-

Fig. -8: Estado y disposición de los folios 4-v y 11-r antes y después de su consolidación y restauración.



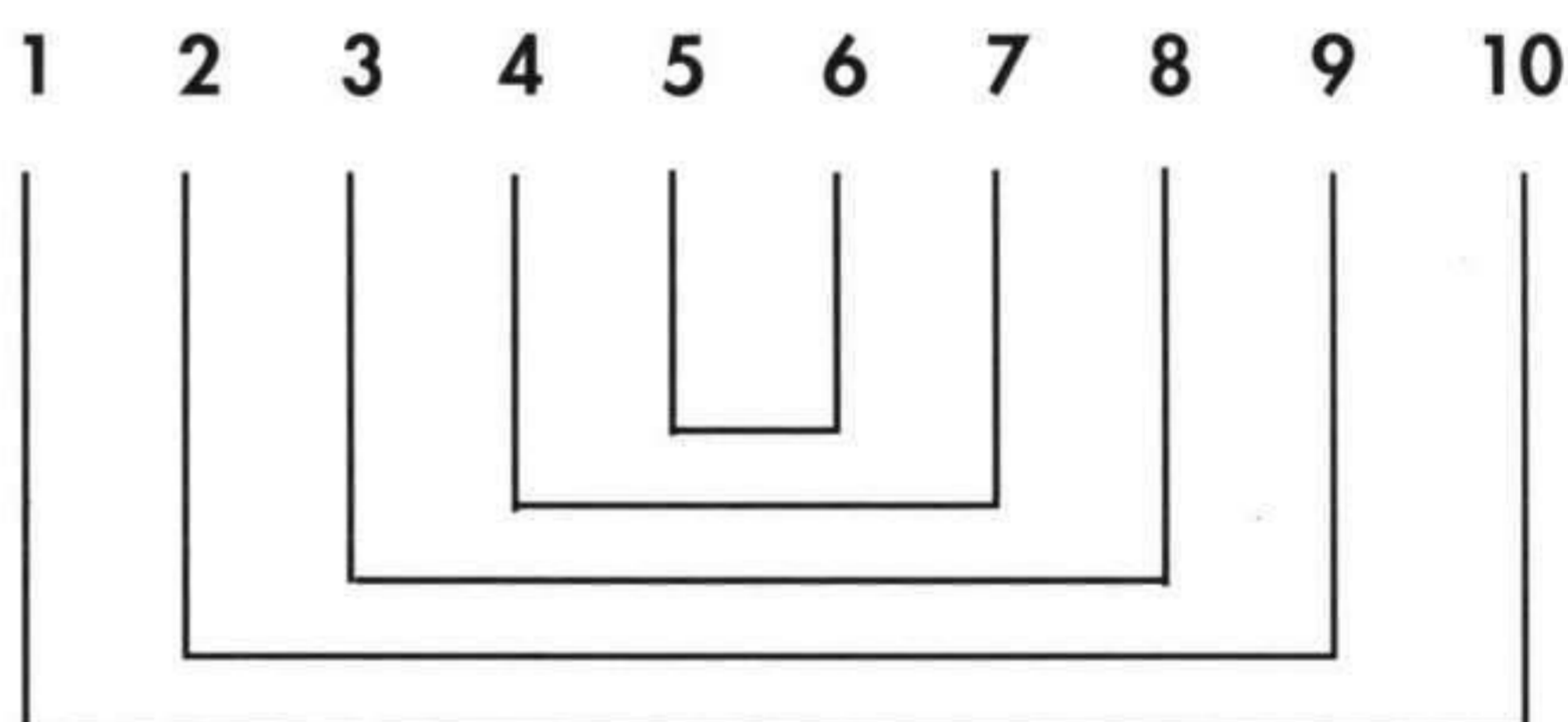


Fig. -9: Folio 11-r del Códice Tudela (1980). El aspecto que deseamos destacar ha sido resaltado con círculos. En la edición facsímil no puede ser apreciado puesto que han mantenido el color marrón para las manchas de color rojo.

do de rojo por presentar la mayor de su arquitectura bañada en sangre.

Antes de intentar contestar la segunda interrogante planteada, creemos preciso aclarar otra duda que puede surgir tras el análisis de la tabla 4: si nos encontramos con diez folios es posible pensar que realmente el cuadernillo estaba compuesto por 5 hojas ó 10 folios, y que por tanto no haya lugar a plantearse la existencia de dos folios más.

Si aceptamos la presencia de sólo diez folios, su disposición, teniendo presente que en total habría cinco hojas, sería la que a continuación exponemos:



Parece que estructuralmente esta unión de folios es válida. Ahora bien, hay un aspecto formal de los mismos que nos indica su imposibilidad: las marcas de agua.

Si retomamos la Fig. - 3 (teniendo presente la nueva numeración de los primeros folios), vemos que en el *Códice Tudela* aparecen cuatro marcas de agua. Tras el estudio directo del documento original sabemos que tres de los folios que se conservan de esta primera sección tienen dicho elemento:

- folio 1: marca a (actualmente nº 2)
- folio 2: marca a (" nº 3)
- folio 9: marca d (" nº 1)

La presencia de un máximo de 5 hojas o 10 folios, como hemos visto en el esquema anterior, une como pertenecientes a la misma hoja al folio 2 y al 9, con lo cual necesariamente su marca de agua debería de ser la misma. Como son distintas sólo podemos extraer una conclusión posible: el cuadernillo de la primera sección del *Códice Tudela* no podía estar formado por cinco hojas.

La única opción que nos queda es que esta parte del Códice fue realizada con 6 hojas, lo que implica un total de 12 folios y la pregunta que esto suscita.

Nuestra opinión, aceptando que la paginación inicial es contemporánea a la realización del Códice, y que por tanto se numeraron diez folios, es que los dos folios que faltan para completar el cuadernillo se hallaban en blanco, con lo cual nunca fueron numerados.

Tenemos así un total de diez folios con pinturas y dos en blanco. Los que contienen figuras pueden subdividirse a su vez en dos partes:

- a) figuras de tipos indígenas
- b) planta del maguey y ¿Tlaloc? + ¿Templo Mayor?.

Las posibilidades de situación de los dos folios blancos son múltiples ya que pudieron haber sido colocados en cualquier sitio del cuadernillo. Sólo podríamos desechar aquellas combinaciones en las cuales las marcas de agua nos indicasen su imposibilidad, es decir, la marca "d" y la "a" nunca podrían coincidir, pero las dos "a" tampoco puesto que pertenecen a dos folios consecutivos y por lo tanto pensamos que no pertenecían a la misma hoja, pues sería absurdo incluir en el cuadernillo, cuando este se compuso, una hoja doblada sin montar sobre el resto.

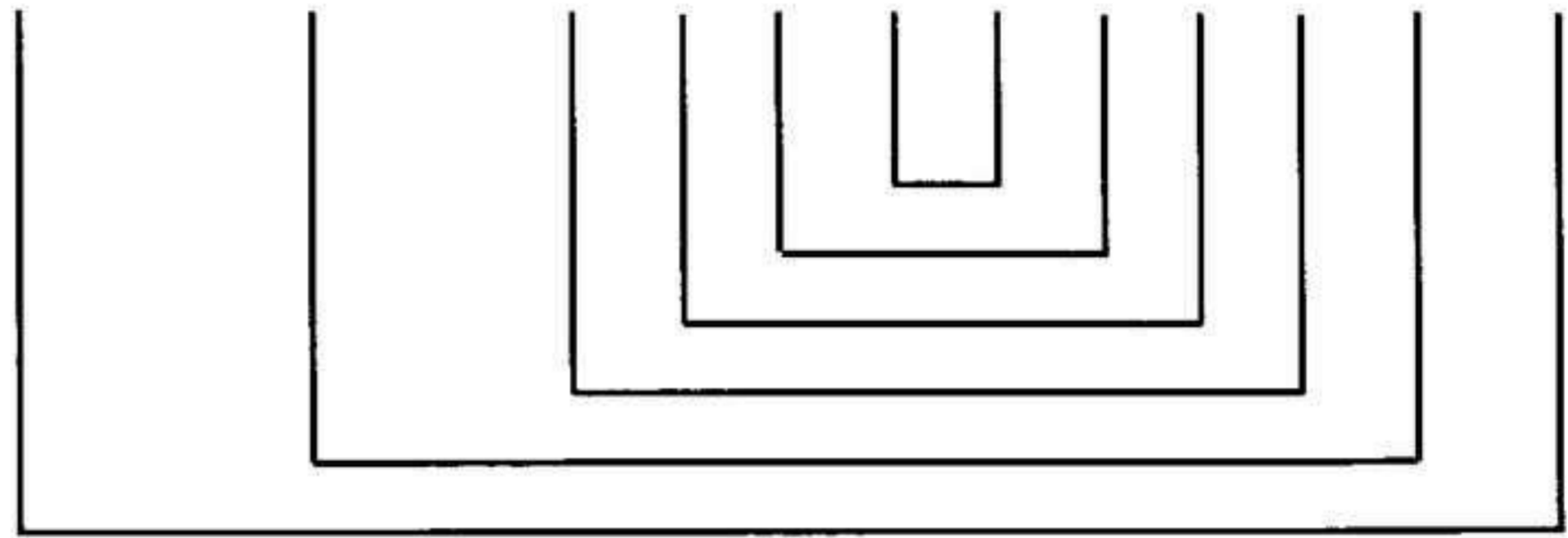
En nuestra opinión también podemos eliminar todas aquellas opciones que sitúen los folios en blanco en medio del resto de folios, ya que es más lógico pensar que las figuras se desarrollen de una manera corrida y no con interrupciones de páginas sin pintar. Sólo consideraríamos posible la intercalación de un folio blanco entre las figuras de indios y la planta de maguey + folio 10, para separar ambas secciones, pero si revisamos la tabla 4 vemos que ambas partes temáticas ya están claramente diferenciadas de una forma estructural con la presencia del folio 8-v y 9-r en blanco, de forma que al abrir el Códice por esta zona nos encontraríamos que no había nada pintado, con lo cual cabe suponer como innecesario separarlas aún más. Además, esta situación con toda probabilidad implicaría que un folio blanco intermedio posiblemente fuese numerado, como ocurre en la segunda paginación del Códice, de forma que entonces tendríamos once folios numerados para esta primera sección. A ello podemos añadir de forma definitiva que este tipo de colocación situaría como pertenecientes a la misma hoja a los folios 1 y 9, cuyas marcas de agua son distintas, con lo cual no puede darse.

En nuestra opinión, originalmente los dos folios en blanco del primer cuadernillo del *Códice Tudela*, primera sección, sólo tienen tres opciones posibles para ser colocados:

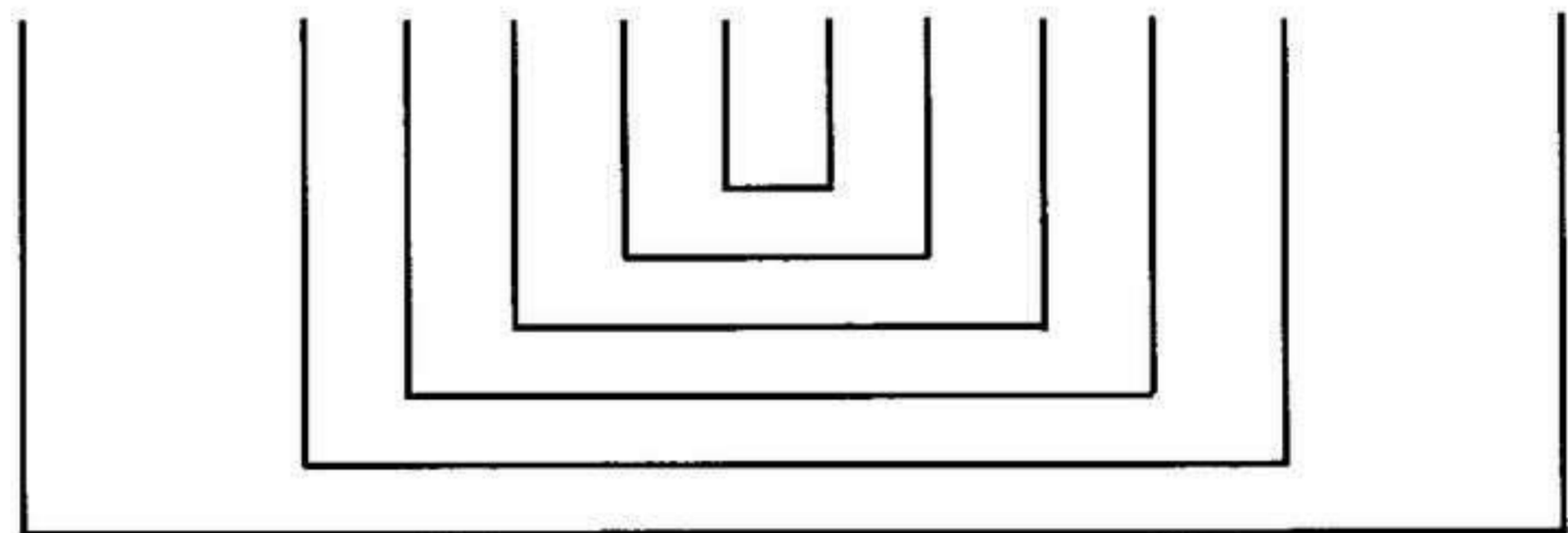
- a) al principio del cuadernillo, antes del folio 1
- b) uno al principio, antes del folio 1 y otro al final, tras el folio 10
- c) al final del cuadernillo, tras el folio 10.

La última posibilidad parece descabellada pero si nos atrevemos a pensar que se comenzaron a pintar las figuras sin un plan previo debemos admitirla como tal. Veamos como quedaría la situación de los folios en las tres disposiciones reseñadas:

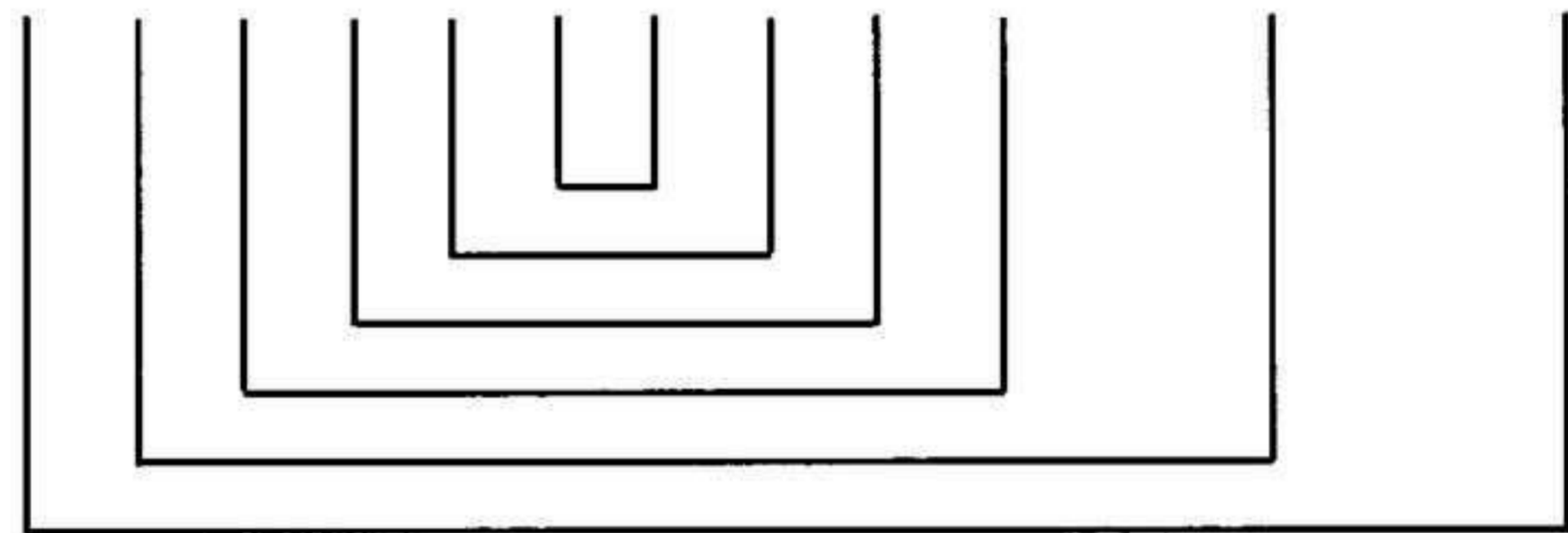
a) **blanco blanco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10**



b) **blanco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 blanco**



c) **1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 blanco blanco**



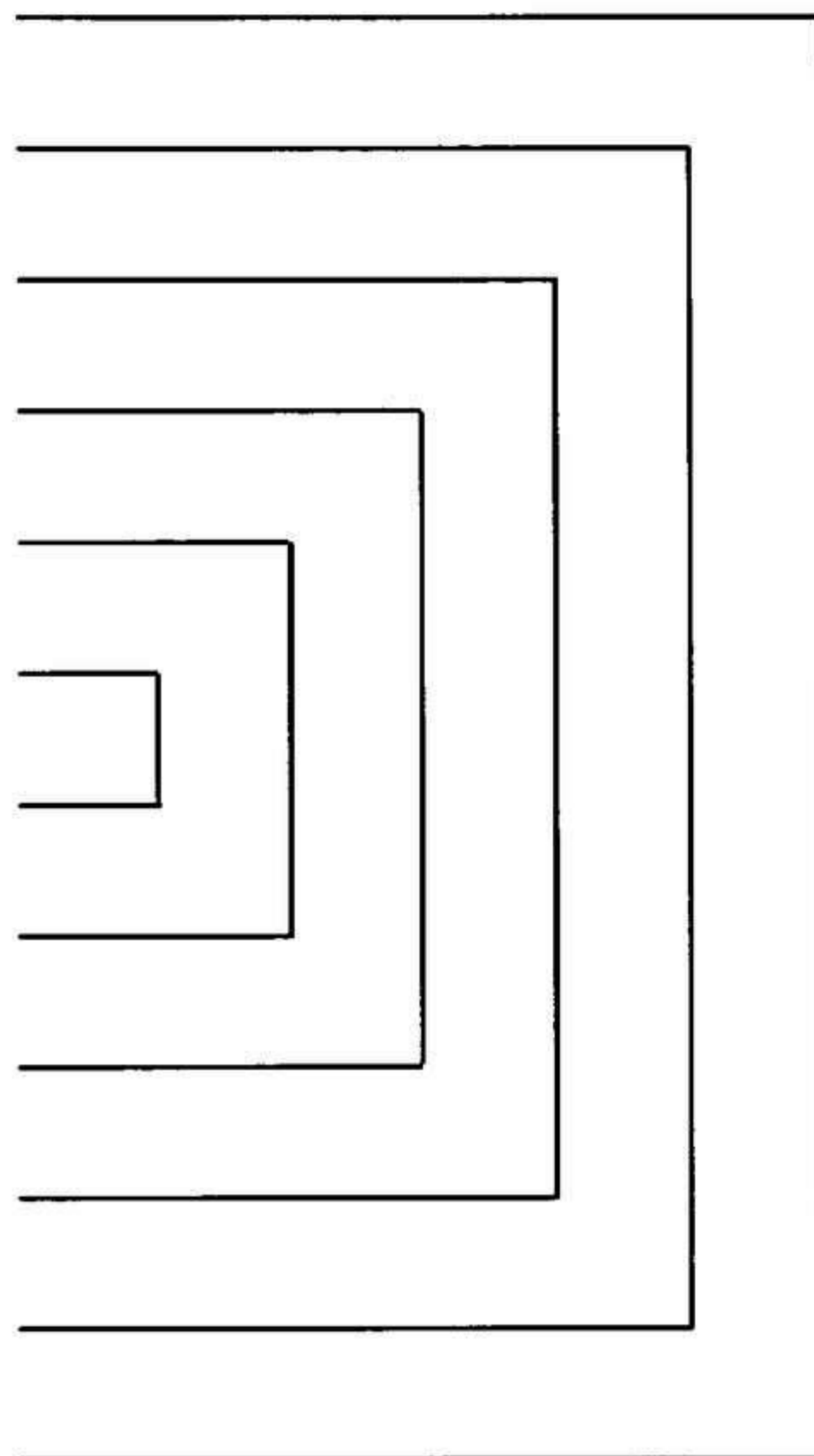
Si analizamos las tres sucesiones teniendo presente las marcas de agua vemos que sólo es válida la primera. La segunda disposición no puede darse porque uno de los folios 2 y 9, que tienen distinta marca. La tercera tampoco puede considerarse posible puesto que hace coincidir en la misma hoja a los folios 4 y 9 y el primero de ellos no tiene marca de agua, pero el segundo sí. Además ambas disposiciones habrían impedido las manchas de tinta de color rojo que, según pensamos, el folio 10-v produjo sobre el 11-r.

Recopilando todo lo expuesto hasta el momento podemos concluir

que el cuadernillo utilizado para la realización de la primera sección del *Códice Tudela* quedaría como sigue:

TABLA 5

- **blanco** (no numerado)
- **blanco** (no numerado)
- **folio 1:** indio México/india México (-marca "a"-)
- **folio 2:** india México/indio Guatemala (-marca "a"-)
- **folio 3:** india Guatemala/indio tarasco
- **folio 4:** india tarasca/indio yope
- **folio 5:** india yope/indio Veracruz
- **folio 6:** india Veracruz/indio pánuco
- **folio 7:** india pánuco/indio chichimeca
- **folio 8:** india chichimeca/blanco
- **folio 9:** blanco/maguey (-marca "d"-)
- **folio 10:** ¿Tlaloc?/¿Templo Mayor?



Resulta curioso, o posiblemente obvio, observar que los dos folios que coinciden con las páginas en blanco son los que más problemas han dado a lo largo del tiempo.

El número 10, unido al folio en blanco inicial, ya se había perdido a finales del siglo XVI. Es lógico pensar que la primera página de guarda fuese la más temprana en desprenderse y con ella, al quedar suelto, el folio que tenía unido. El folio número 9 formaba con la segunda página en blanco otra hoja, con lo cual posteriormente debió correr igual suerte y quedar suelto, aunque no llegó a extraviarse. De esta forma, una vez perdidas las dos páginas en blanco que servían de guarda al *Códice Tudela*, podemos deducir el paso del folio 9 (con su recto en blanco) al principio del documento para poder hacer en el mismo cuantas dedicatorias y anotaciones se considerasen oportunas.

Ante esta idea se puede argüir que también el folio 8 tenía su verso en blanco, con lo cual podía haber sido trasladado al inicio con la misma finalidad. Nos parece poco probable, puesto que si se cambiaba de sitio quedaría desparejada la última figura de indio. Creemos más lógico que se cambiase el folio del "maguey" puesto que si tenía alguna conexión con el número 10, está no importaba por encontrarse ya perdido.

Para dar por finalizado este estudio formal de la primera sección del *Códice Tudela*, resta tratar un aspecto referente a la disposición de las figuras que se infiere del análisis de la composición de los folios que la conforman.

Revisando la tabla 5 comprobamos que hay siete parejas de indios, pero el número de figuras es de siete masculinas y ocho femeninas, debido a que dentro de estas últimas se incluyen dos pinturas de "indias mexicanas". Cabe preguntarse qué razones llevaron a la inclusión de una figura de "india mexicana" repetida.

La respuesta pensamos que se encuentra en que, tal y como se disponen las figuras, al añadir desde el inicio (folio 2-r) la segunda pintura de "india mexicana", el resto de parejas indígenas queda dispuesto de tal modo que siempre encontramos pintado el elemento masculino en el verso del folio y su homónimo femenino en el recto del siguiente. De esta forma al abrir el Códice por cualquiera de los folios 2-v a 8-r, siempre vemos la pareja unida. De no haberse incluido la segunda figura, el elemento masculino quedaría en el recto del folio y el femenino en el verso, con lo cual al abrir el libro no podríamos ver juntas las parejas del mismo grupo.

Ahora bien, esto lleva a otra cuestión, ¿se trata de una idea preconcebida o tras pintar el "indio" y primera "india" de México, dándose cuenta del desparejamiento material, el pintor o el director de la obra decidió "repetir" la figura femenina mexicana para que el resto de figuras quedasen casadas al proceder a la apertura del documento?

Teniendo presente que en la segunda parte del *Códice Tudela*, existen subsecciones como el *xiuhpohualli*- "ciclo de 52 años", las mantas o la relación de los días del *tonalpohualli*- "calendario de 260 días", donde se deja el recto del folio inicial en blanco y se comienza a pintar en el verso, creemos que la decisión de incluir la segunda "india mexicana" fue tomada al percatarse de que si se continuaba de igual modo las parejas no coincidirían. Este aspecto, pensamos que refuerza nuestra opinión sobre la existencia de dos folios iniciales en blanco para salvaguardar la pintura del "traje de indio de México" del folio 1-r.

Continuando con este argumento es necesario referirse a la disposición del *Códice Tudela* antes de su restauración. Si retomamos la Fig. - 5 vemos que la planta del maguey se muestra unida a la figura de "india mexicana" y que el "traje de indio de México" está al lado de la segunda "india mexicana", esto es así porque al estar los folios desprendidos pueden colocarse como se quiera. Pero podemos pensar que inicialmente ésta era su disposición para que las parejas casaran desde el principio, incluidas las de México.

Esta posición nos llevaría a la conclusión de que el copista del *Códice Tudela*, al realizar el *Códice Cabezón*, también se equivocó al transcribir el orden de las figuras de México o bien este folio ya estaba desprendido y se había colocado de forma opuesta a la que recoge la fotografía, con lo cual transcribió lo que veía. Pero hay una prueba clara, indicativa de que el verdadero orden de este folio es el que siempre se ha mantenido: recto-"traje de indio de México" y verso-primera "india mexicana" (Tudela 1960: foto 1, 2, 3 y 4). Nos referimos a la marca de agua, ya que si colocamos el folio tal como apreciamos en la fotografía, esta queda en el margen exterior del mismo, y sabemos que de acuerdo a como se compuso el *Códice* (véase Fig. - 4) las marcas de agua quedan en el margen interior del folio partidas por la mitad.

Tras esta aclaración, nuestra opinión sobre la inclusión de la segunda "india mexicana" es que se trató de una corrección efectuada al darse cuenta del despajamiento de las figuras.

CONCLUSIONES

Tras el análisis formal de la primera sección del *Códice Tudela* nos interesa destacar como conclusión principal que la misma estaba formada por un cuadernillo compuesto de 3 pliegos, 6 hojas o 12 folios. Las pinturas se disponían en diez páginas, teniendo el documento las dos iniciales en blanco, que no fueron numeradas cuando se realizó la primera paginación del *Códice*.

La disposición inicial de las pinturas de esta parte no se corresponde con la que en la actualidad presenta el *Códice Tudela*, pues al realizarse la encuadernación de los cuatro folios de esta parte que se conservan, se ha mantenido como número 1 aquel que presenta su recto en blanco y en el verso la figura del maguey, siendo realmente el número 9.

Se puede suponer la existencia de dos apartados temáticos de las pinturas de la primera sección del documento:

- A) figuras de tipos indígenas (folios 2 a 8)
- B) pinturas de la planta del maguey, ¿Tlaloc? y ¿Templo Mayor? (folios 9 y 10).

Ambos grupos estaban separados por los folios 8-v y 9-r que estaban sin pintar, con lo cual al abrir el *Códice* por los mismos este se presentaba en blanco.

Parece que inicialmente no existía un plan general preconcebido para el orden de las pinturas de indígenas y que tras observar que al abrir el documento quedarían despajadas se subsanó el error añadiendo una segunda figura de "india mexicana".

Nuestra opinión es que una vez establecido el aspecto formal de la primera sección del *Códice Tudela* se puede comenzar a estudiar en profundidad las características iconográficas de la misma, sus antecedentes y las series de pinturas a que dió lugar.

- ACUÑA, René (1986). «Introducción a la Relación de la Ciudad y Provincia de Tezcoco». *Relaciones Geográficas del siglo XVI: México*, tomo tercero, volumen 8: 23-44, UNAM.
- ALCINA FRANCH, José (1992). *Códices mexicanos*. Editorial MAPFRE, Madrid.
- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel (1948). «Un manuscrito mexicano desconocido». *Saitabi (Revista de Historia, Arte y Arqueología)* 6 (27): 63-68, Valencia.
- BATALLA ROSADO, Juan José (1993). (a) «El Códice Tudela: Manuscrito Pictórico Azteca conservado en el Museo de América de Madrid». *Historia 16*, en prensa, Madrid.
- BATALLA ROSADO, Juan José (1993) (b) «Notas sobre la genealogía del Grupo Magliabechiano: el Códice Tudela y su primera sección». Manuscrito.
- BOONE, Elizabeth H. (1983). «The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group». *The Codex Magliabechiano* vol. 1. California.
- BUSTAMANTE GARCIA, Jesús y DIAZ RUBIO, Elena (1981). «Reseña crítica a la edición del Códice Tudela de 1980». *Revista Española de Antropología Americana* XI: 352-355, Madrid.
- CARERI, Gemelli 1986 *Viaje a la Nueva España*. UNAM, México.
- Catálogo de las Obras Restauradas de 1982-1986*. (1989). Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid.
- Costumbres, Fiestas, Enterramientos y Diversas Formas de Proceder de los Indios de Nueva España* (s.f.). Real Biblioteca del Escorial. K.III.8. Códice de varios: 331-390. Microfilm, Museo de América, Madrid.
- CODICE TUDELA (1980). ... edición facsímil. 2 vols. Editor José Tudela de la Orden. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
- GLASS, John B. y Donald ROBERTSON (1975). «A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts». *Handbook of Middle American Indians* 14: 81-252, Austin.
- GOMEZ de OROZCO, Federico (1945). «Costumbres, Fiestas, Enterramientos y Diversas Formas de Proceder de los Indios de Nueva España». *Tlalocan* 2 (1): 37-63, México.
- GUTIERREZ CABEZON, Mariano (1910). «Noticia de los Manuscritos Escorialenses relativos a la Historia y Costumbres de los Indios Americanos». Suplemento a *La Ciudad de Dios*: 1-72, Madrid.
- JANSEN, Maarten E.R.G.N. (1984). «El Códice Rios y fray Pedro de los Rios». *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 36: 69-82, Amsterdam.
- ROBERTSON, Donald (1959) *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan School*. Yale University Press, New Haven.
- TUDELA DE LA ORDEN, José (1948). «El Códice Mexicano Postcortesiano del Museo de América de Madrid». *Actes du XXVIII Congrès International des Americanistes (París 1947)*: 549-556, París.
- TUDELA DE LA ORDEN, José (1960). «Las Primeras Figuras de Indios Pintadas por Españoles». *Homenaje a Rafael García Granados*: 319-329, México.
- TUDELA DE LA ORDEN, José (1980). *Códice Tudela*. 2 vols., Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.
- WILKERSON, S. Jeffrey K. (1971). «El Códice Tudela: una fuente etnográfica del siglo XVI». *Tlalocan* vol. VI, nº 4: 289-304. México.
- WILKERSON, S. Jeffrey K. (1974). «The Ethnographic Works of Andrés De Olmos, Precursor and Contemporary of Sahagún». *Sixteenth-Century Mexico. The Work of Sahagún*: 27-77. Edited by Munro S. Edmonson. University of New Mexico Press, Albuquerque.

LA IGLESIA DE SUSUDEL AZUAY (ECUADOR) (1)

Jesús Paniagua Pérez

El presente trabajo pretende abordar el estudio de una de las capillas que se conservan en el Ecuador, y más concretamente en la provincia del Azuay, en los territorios al sur de la misma, en el cantón de Oña, cerca del río León y próxima a los límites con la provincia de Loja.

Después de construida la iglesia colonial, a mediados del siglo XVIII, como luego veremos, el pueblo de Oña era un anejo de Saraguro hasta que el obispo Juan Nieto Polo del Aguila, en 1759, tras haber visitado aquellos territorios unos años antes, separó estas tierras de la jurisdicción lojana para dárselas a la de Cuenca (2). Por aquellos tiempos era zona productora de maíz y de caña de azúcar, amén de disponer de una buena cabaña de ganado vacuno y mular (3).

La aparición de la iglesia que hoy vemos, coincide con la gran actividad del citado prelado Juan Nieto Polo del Aguila (1748-1759), que llegó a Quito acompañado de dos jesuitas y que en la ciudad del Pichincha buscó la ayuda de otros dos miembros de la Compañía de Jesús: el P. Bernardo Recio y el P. Juan Hospital. Esta vinculación de aquel obispo nacido en Popayán a los hijos de San Ignacio le venía desde su infancia, ya que había pasado por varios de sus colegios y por la Universidad de San Gregorio de Quito. En la visita que hizo de su diócesis a las comarcas de Cuenca y Loja se hacía preceder por los dos misioneros antes citados, que preparaban a los feligreses para recibir al prelado (4).

ARQUITECTURA

La iglesia de Susudel tiene unos gruesos muros de adobe que han conseguido resistir el paso del tiempo, ya que la anchura de los mismos supera en muchos casos el grosor de un metro y, cuando menos, se acerca a esa medida, lo mismo que muchas de las construcciones del austro ecuatoriano.

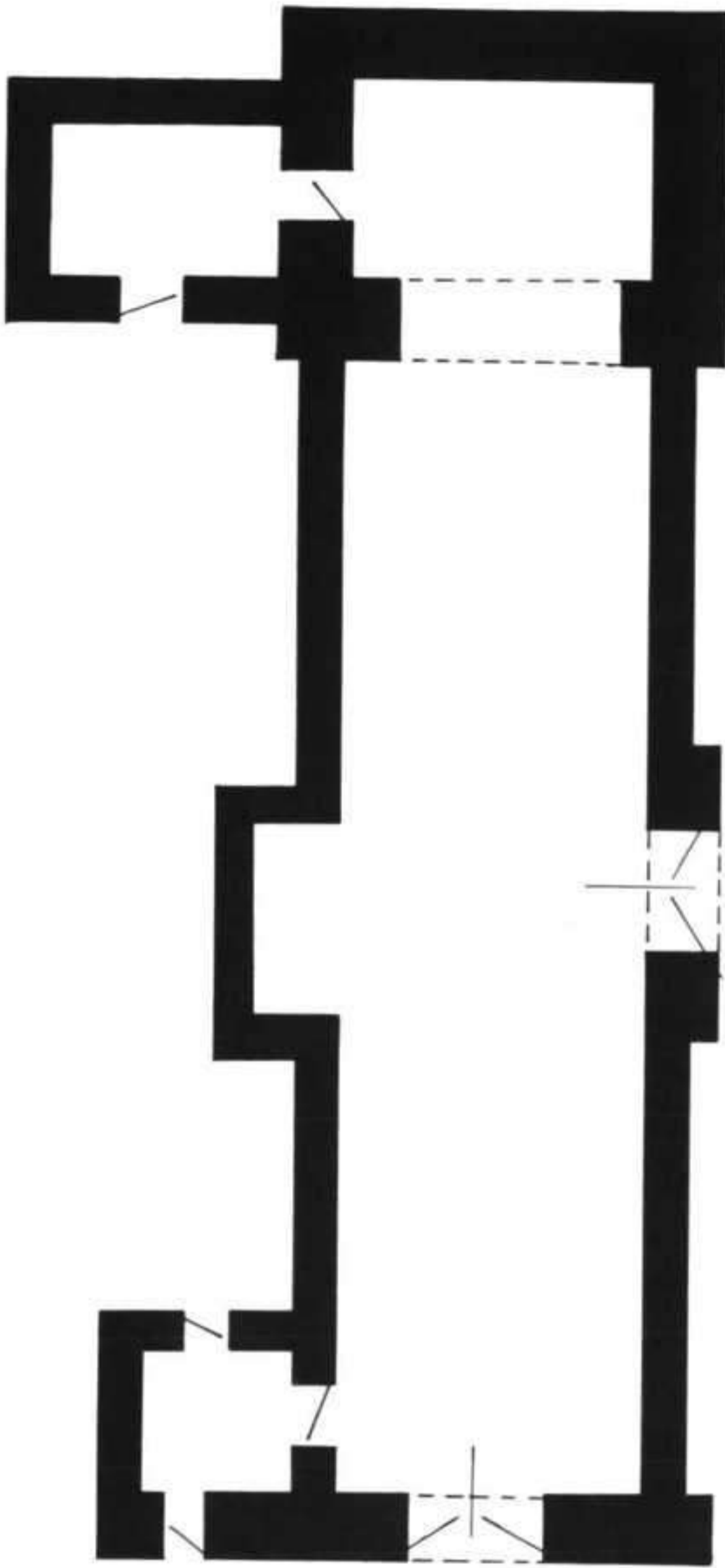
En el exterior (Fig. 1), la iglesia de Susudel, completamente blanqueada para disimular la pobreza del material, presenta una portada principal a los pies, con arco de medio punto rebajado sobre sencillas impostas molduradas. A los lados de esa puerta se ubican unas hornacinas de las mismas características y de diferentes tamaños, que disimulan de esta manera la pesadez del muro y nos permiten vincular este templo con muchas iglesias quiteñas del siglo XVII y con otras de la zona andina de Perú y Bolivia. Sobre la puerta, y también con las mismas características, se encuentra una ventana elevada que en el interior se halla a la altura

1. Quiero hacer patente mi agradecimiento por la ayuda prestada en este trabajo a J. MARTÍNEZ BORRERO, del Centro Interamericano de Artesanías Populares de Cuenca (Ecuador), por las sugerencias ofrecidas. También he de manifestar mi agradecimiento a P. VAZQUEZ ANDRADE, E. MORENO DE DAVILA y B. AGUILAR RAMIREZ. El primer autor citado es un destacado estudioso de la pintura mural azuaya, cuya obra *La Pintura popular del Carmen, Cuenca (Ecuador)*, 1983, es de imprescindible consulta.

2. J. de MERISALDE Y SANTISTEBAN, *Relación Histórica, Política y Moral de la ciudad de Cuenca*, Quito, 1957, p. 38.

3. *Ibidem*.

4. B. RECIO, *Compendiosa Relación de la Cristiandad de Quito*, Madrid, 1947, pp. 328-329.



Planta de la Iglesia de Susudel

del coro. El conjunto se remata con una espadaña de un solo vano. Esta portada se proyecta ligeramente fuera del cuerpo de la iglesia hasta la anchura del alero del tejado.

En la portada del lado del evangelio, flanqueada por los dos óculos que iluminan la nave, se encuentra otra portada de un solo arco que sobresale ligeramente en el plano y que presenta las mismas características de la puerta principal, aunque con mayor sencillez.

La cubierta de la iglesia es de teja a dos aguas, lo mismo que la del presbiterio, ligeramente más elevada. En el interior esta cubierta refleja perfectamente su aspecto exterior, aunque se han utilizado tirantes de madera. El alero es muy pronunciado, como es tradicional en las construcciones azuayas.

En el interior, al igual que casi todas las iglesias rurales de la época, no presenta una gran complejidad estructural. Se trata de un templo de una sola nave de 22,56 metros de larga por 6,40 de ancha. Se separa del presbiterio por un arco de triunfo de medio punto, que descansa sobre pilastras (Figura 2). Mide éste 5,17 metros de largo por 6,40 de ancho. Por tanto la anchura de la nave corresponde a la del presbiterio en esta sencilla planta, aunque el diferente grosor de los muros haga parecer más amplia la cabecera en el exterior, la cual se ilumina por una ventana a cada lado. Este mismo presbiterio dispone de un acceso a la sacristía en el lado de la epístola. Esta, tiene forma rectangular y mide 6 metros de larga por 3,40 de ancha. Se ilumina por sendas ventanas en los laterales y tiene acceso al exterior, según puede verse en el plano.

La nave central tiene puertas de acceso en el lado del evangelio y a los pies. En el lado de la epístola se rompe su continuidad con un arco rehundido que sirve de altar, frente a la portada lateral y, en el mismo lado, una puerta, casi a los pies del templo, da acceso al baptisterio. Este

Fig. -1: Vista exterior de la iglesia de Susudel.



tiene una planta casi cuadrada, pues mide 3,15 metros de largo por 2,95 de ancho. La nave del templo se ilumina por óculos equidistantes en cada lado y una gran ventana a los pies. El coro, también a los pies, es sencillo y realizado en madera.

La datación de esta capilla no presenta dudas, pues consta que se acabó en 1752, como veremos al hablar de la pinturas. Desgraciadamente, en la ciudad de Cuenca las iglesias han sido remodeladas casi todas en el presente siglo, por lo que no podemos establecer semejanzas, a no ser con la antigua cárcel, de la que se conservan algunas fotos (5), o con algunas partes de los conventos de la Concepción y del Carmen de la Asunción. La iglesia de Susudel también fue remodelada en el siglo XIX, pero no en sus estructuras, como prueban los restos pictóricos del siglo XVIII. El mayor cambio debió hacerse en el remate de su espadaña, que hay que vincular a la moda que a finales de la pasada centuria se impuso en Cuenca con las tendencias neogóticas y neorrománicas importadas por el Hermano Stiehle.

Fuera del ámbito cuencano, estos tipos de arcos rebajados con sencillas molduras clasicistas los vemos también en algunas construcciones de la actual capital del Estado, como en uno de los claustros de Santa Clara de Quito o en una de las casas del siglo XVIII de la misma ciudad, entre las calles Cuenca y Rocafuerte, por citar algunos de los muchos ejemplos que existen.

La colocación de una gran ventana sobre la puerta proliferó mucho en el barroco quiteño, como se puede ver en el Sagrario, en San Agustín, la Compañía o en el Carmen Bajo entre otros muchos templos. Fue aquel un buen recurso para reducir la pesadez de la fachada e iluminar el coro.

Evidentemente, al tratarse de una iglesia rural, alejada de los núcleos urbanos más próximos de Cuenca y Loja, las posibilidades de abordar

5. "Cárcel de Cuenca" Hemeroteca del Banco Central de Cuenca (Ecuador).



Fig. -2: Vista del interior de la iglesia de Susudel.

una gran construcción eran mínimas y por ello se recurre a los juegos de luces y sombras creados por hornacinas y ventanas y a una superposición de volúmenes que ofrecen a la fachada principal de la iglesia una silueta zigzagante dentro de una concepción barroca, que destaca por su pobreza.

Como dijimos, la datación de la capilla nos es posible hacerla gracias a la inscripción existente en el presbiterio, en el lado del evangelio, donde simulando un marco rectangular se encuadra la siguiente lectura "Acabose esta capilla el día 20 de Feb. de/ 1752 a^o por el Deposit^o gen^l/ Dⁿ Jph. Serr^o de Mora dueño de es/ ta haz^{da} de Susud^l a su costa. la es/ trenó el Il^{mo} Sr. Dr. Dⁿ. Joan Nieto/ Polo del Aguila Digni^{mo} Obis/ po de esta Diócesi, con su Mi/ sa, y Confirmaciones, día/ del glori^o Patri^o Sⁿ. Jph. a lo^s/ 19 de Mar^o de dicho año, y se/ pintó por mano de Joan de/ Orellana Oficial Pintor-" (Fig. 3).

LA PINTURA MURAL

Hace dos años publicamos un trabajo sobre la pintura mural del monasterio de la Concepción de Cuenca (6), con el que pretendimos completar y ampliar algunos aspectos sobre la pintura mural azuaya, ya tocados por el Dr. Juan Martínez Borrero (7). Entonces, desconociendo al autor de las pinturas murales que estudiábamos y que datábamos en las primeras décadas del siglo XVIII, le llamamos "El Maestro de la Concepción". El autor antes mencionado nos sugirió la probable autoría del mismo pintor que las de Susudel, en cuya iglesia pretendimos entrar en múltiples ocasiones desde 1981 sin éxito. Por fin, en noviembre de 1982 nos fue posible acceder al templo y pudimos comprobar que la probabilidad apuntada por Martínez Borrero estaba perfectamente fundada. Nos encontramos con la grata sorpresa de que las pinturas de Susudel se hallan perfectamente documentadas con una inscripción en la pared que reza lo que ya transcribimos al final del apartado precedente. Vistas pues las características que presentan las pinturas del refectorio de la Concepción de Cuenca, podemos atribuirles a la misma mano. Así, el "Maestro de la Concepción" no parece ser otro que Juan de Orellana, artista que trabajó en Susudel.

Las pinturas de esa capilla están concebidas, en buena medida, para disimular la pobreza de los materiales, tanto las realizadas a mediados del siglo XVIII, como las de finales del siglo XIX. A las primeras corresponden las que se hallan en la sacristía, en el presbiterio y las cenefas de la nave; mientras que las que encontramos por el resto de la iglesia corresponden ya al último cuarto del siglo XIX. Es muy probable que el conjunto pictórico original fuese mucho mayor que el conservado en la actualidad, el cual hemos de limitar a dos grandes momentos de la actividad muralista del Azuay.

Haremos primero una mención de aquella parte que no se halla ante la vista del espectador. Tras el actual retablo mayor se encuentran unas pinturas que simulan otro retablo y a las que es muy difícil el acceso, mucho menos como para obtener de ellas un discreto material gráfico. Se trata de un falso retablo con una escena pintada que corresponde a San Juan y La Magdalena nos hace pensar en que allí estuvo ubicado un crucificado de bulto.

6. J. PANIAGUA PEREZ, "Las pinturas murales del convento de la Concepción de Cuenca (Ecuador)", Cuadernos de Arte Colonial 7, 1991, pp. 109-128.

7. J. MARTINEZ BORRERO, op. cit.

Fig. -3: Inscripción en el presbiterio de la iglesia de Susudel.



Pero lo más interesante de esas pinturas ocultas son los temas, en los que se aprecia un gran anacronismo en cuanto a su utilización. La simulación de arquitecturas con veneras, pilastras y decoraciones de temas geométricos repetitivos nos hacen pensar de lleno en el siglo XVII y en los libros sobre tratados de arquitectura. Fue aquel un tema muy de gusto quiteño, como se puede apreciar en las yeserías de las iglesias de la capital e incluso en portadas como las de San Agustín y el Sagrario. Este tipo de temas geométricos lo vemos también en dibujos que a modo de greca adornan algunos libros de profesiones del convento máximo de San Agustín, realizados en torno a 1600 (8). Los temas florales, aunque más simples -por la prisa con la que debieron hacerse estas pinturas (9)-, nos llevan inmediatamente a pensar en los del refectorio de la Concepción de Cuenca e, incluso, en las telas orientales que llegaban a la Audiencia de Quito.

En la sacristía nos encontramos ante un Cristo yacente en muy mal estado, colocado en su sepulcro y que muy bien podemos relacionar con el existente en el refectorio del monasterio de la Concepción de Cuenca (10). Como aquél, es una obra en la que se aprecia la poca destreza del artista para captar el desnudo. También la representación del cadáver se hace, no de afuera hacia adentro de la cueva, sino al contrario, de modo que el cuerpo queda sobre un fondo paisajístico. A la representación de paisajes resulta muy aficionado este maestro, aunque tiene cierta tendencia al esquematismo.

Pero las más interesantes de todas estas pinturas son las que encontramos a la vista en el presbiterio del templo. Tanto las del arco total como las dos de los muros laterales son de un gran interés para comprender la pintura mural en la antigua Audiencia de Quito. Las laterales simulan cuadros tal y como encontramos en otras obras de este autor (11).

En primer lugar, sobre el muro de la epístola, aparece una representación del arcángel San Gabriel, aunque algún autor le cita como San Miguel (12) (Fig. 4). La representación parece bastante clara, ya que el arcángel aparece con el símbolo del palo anunciador en la mano izquierda y simulando un gesto de saludo con la derecha. Este arcángel presenta muy pocas diferencias respecto del que ya estudiamos en la Concepción de Cuenca (13). Quizá, el elemento que más le diferencia del anterior sea que en este caso lleva manto real y se sitúa sobre un paisaje y no con un fondo neutro. El San Gabriel de Susudel se diferencia mucho más, de aquél que encontramos representado en el convento del Carmen de Cuenca, cuyo trabajo indica una mayor calidad en el tratado, amén de habersele imprimido un gran movimiento en el ropaje, lo que nos hace dudar de que pertenezcan al mismo artífice (14). El de esta capilla, como decíamos, aparece claramente enmarcado en un paisaje y su cabeza y torso envueltos por un resplandor. El colorido utilizado parece el clásico de este pintor, con especial gusto por los verdes oscuros, el rojo y los dorados. La pintura aparece enmarcada en un cuadro, dentro de los que solía inscribir a sus imágenes, con una decoración de tornapuntas vegetales carnosas en torno a una flor central; este marco simulado que aquí vemos guarda gran semejanza con el de la Virgen de la Luz del refectorio concepcionista y con el de la Sagrada Cena del refectorio carmelitano (15).

8. J. PANIAGUA PEREZ, "Las profesiones de San Agustín de Quito. La criollización de una Orden", Archivo Agustiniario 1993, (en prensa).

9. Juan de Orellana es probable que fuese llamado para decorar la capilla cuando se anunció la llegada del obispo Polo del Aguila y, por tanto, habría de acelerar su trabajo para tener dispuesto el conjunto.

10. J. PANIAGUA PEREZ, "Las pinturas murales del convento de la Concepción de Cuenca", Cuadernos de Arte Colonial, 7, Madrid, 1991, p. 117.

11. J. MARTINEZ BORRERO, op. cit. y J. PANIAGUA PEREZ, op. cit.

12. J. MARTINEZ BORRERO, op. cit., p. 101

13. J. PANIAGUA PEREZ, op. cit., Figura 9, p. 115.

14. J. MARTINEZ BORRERO, op. cit., p. 127.

15. J. PANIAGUA PEREZ, op. cit., Figura 19, p. 123.

No queda desligado este arcángel del contexto general de la capilla de Susudel. El es el anunciador del nacimiento de Cristo y su culto, como el de los otros arcángeles Miguel y Rafael, va muy vinculado al espíritu contrarreformista y a los jesuitas como adalides de dicha contrarreforma. No en vano los miembros de la Compañía recurrieron, en parte, a los arcángeles para decorar la cúpula de su gran iglesia de Quito. Estas pinturas que se realizaron en vísperas de una visita episcopal pueden ser la clave para interpretar a este ser que simboliza el anuncio de la venida del Señor.

En el lado opuesto del presbiterio nos encontramos con una alegoría de San Ignacio (16) (Fig. 5). El santo en posición sedente sobre la bola del mundo se halla envuelto en resplandores y nubes; en una mano parece portar una antorcha y en la otra una bandera con el JHS en el centro. Una filacteria cruza en diagonal al santo y otra se ubica bajo sus pies con unas inscripciones que más adelante veremos. La bola del mundo es sostenida por cuatro reyes de las cuatro razas del momento, que probablemente tengan también una connotación continental, como ya apunta el Dr. Martínez Borrero (17). Al frente se encuentran Europa y Asia; la primera representada por un rey coronado (18), y la segunda por otro con turbante. En sendos laterales, Africa es representada por un hombre negro con un penacho que sostiene un corazón llameante sobre el centro del mundo -representación tradicional en San Ignacio, que normalmente lo lleva sobre su pecho-. Por último, a la izquierda del espectador, se puede ver a América representada por un indio con corona de plumas. Mezclados con estos reyes se hallan varios animales que creemos quieren representar algo semejante; junto al indio un pájaro, junto al asiático un oso; junto al europeo un caballo y junto al africano un herbívoro difícil de identificar. Es precisamente este último animal el que nos incita a pensar en una asociación entre los animales y las personas, puesto que aparece con el mismo penacho que el rey africano. Esta representación de los continentes no es lejana a la iconografía ignaciana, que gustó de este tema para hacer alusión a la expansión universal de los jesuitas.

Nos interesa hacer especial hincapié en las dos filacterias en contacto con el Santo y cuyo texto no procede del mismo pasaje bíblico que la otra que veremos más adelante y que se asienta en la base de la composición. La que cruza en diagonal la pintura dice UNIRE INTERAM MEAM VENERI; en la otra filacteria bajo los pies del Santo se lee ET QUID VOLO MISI UD ACSEADATOR. Ambas frases, correspondientes al mismo texto del evangelio de San Lucas, presentan muchos errores de transcripción y hemos de suponer que el pintor copia algo que recuerda de memoria o que le han escrito sin que él lea bien el texto, pues la frase evangélica es como sigue: IGNEM VENI MITTERE IN TERRAM ET QUID VOLO NISI UT ACCENDATUR? (19).

Todo este conjunto se eleva sobre una peana de borde mixtilíneo que en su parte frontal lleva una filacteria en la que se lee ACCENDETUR BELUD YGNIS ZELUS TUUS (20). Resulta de gran interés el que caídos sobre la peana se encuentren una tiara pontificia, una mitra, un báculo y una corona con su cetro. Esto hace clara alusión a la promesa de los jesuitas de renuncia a las dignidades eclesiásticas y, por supuesto, a las hu-

16. Queremos agradecer la ayuda prestada para la recomposición de las frases latinas que luego se comentarán al P. E. Martino S.J., a H.B. Riesco y a M.P. Alvarez.

17. J. MARTINEZ BORRERO, op. cit., p. 101.

18. Frente al autor anterior pensamos que es un varón por la propia manera de calzar y la ausencia de joyas en sus orejas.

19. La traducción de este texto sería: "HE VENIDO A TRAER FUEGO A LA TIERRA Y ¿QUE QUIERO SI NO QUE ARDA?. Esta frase no tiene nada de nuevo en la iconografía ignaciana; en España la encontramos en la iglesia jesuítica de Manresa; S. SEBASTIAN, Contrarreforma y Barroco, Madrid, 1981, p. 276.

20. Esta frase corresponde a Vulg., Psalm. 78, 5. Hay errores en su ortografía, ya que correctamente debiera decir ACCENDETUR VELUT IGNIS ZELUS TUUS?, que se traduciría por ¿ARDE-RA COMO FUEGO TU CELO?.

manas. Ese mandato fue recomendado por San Ignacio a sus frailes, como queda patente en la carta que Bartolomé Ferrão escribió en nombre suyo al P. Miguel de Torres (21).

Las frases bíblicas, por tanto, hacen todas referencia al fuego, símbolo inequívoco de la iconografía ignaciana.

El conjunto se inscribe en un paisaje y en un marco semejante al de San Miguel. El colorido repite el mismo esquema con un predominio de los colores rojo, verde y dorado, que vemos en otras pinturas de este autor.

Pocas órdenes como los jesuitas se dedicaron a la exaltación de su santo patrono (22). La Audiencia de Quito es uno de los lugares donde la Compañía de Jesús hizo mayor hincapié en esto, y como ejemplo baste su magnífica iglesia quiteña. El autor de estas pinturas, que era un seglar, debía mantener una buena relación con los hijos de San Ignacio o tenía órdenes expresas de ellos y no dudó en utilizar la iconografía jesuítica en sus obras. Vimos en su día la aportación que hizo al convento de la Concepción, en el que aparecían las representaciones de San Francisco Javier, la Virgen de la Luz, San Ignacio de Loyola y los Sagrados Corazones (23). Entonces aludimos a la posibilidad de un pintor jesuita, lo que hoy se nos demuestra que no era cierto, aunque sí podemos hablar de un artista que trabaja de la mano de los miembros de la Compañía de Jesús. La exaltación de la Orden estaba fuera de toda duda en las dependencias Concepcionistas. Lo mismo sucedería en el Carmen, de aceptarse la misma autoría para algunas de sus pinturas; allí nos volvemos a encontrar de nuevo a San Francisco Javier, San Francisco de Borja, San Ignacio de Loyola, San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka (24).

Por otro lado, la iglesia de Susudel es inaugurada en la visita del obispo de Quito Juan Nieto Polo del Aguila, abiertamente simpatizante de la Orden y de manera muy particular de San Ignacio de Loyola, cuyos ejercicios recomendaba en toda su diócesis (25). Además se hacía acompañar este prelado por el P. Bernardino Recio y por el P. Juan Hospital, ambos jesuitas. Probablemente sea el obispo quien incite a los monasterios femeninos de Cuenca a realizar los ejercicios espirituales de San Ignacio, que trató de propagar en todos los ámbitos de su obispado mientras realizaba sus visitas pastorales. A Susudel llegó en la primera campaña episcopal por el sur, realizada entre 1751-1753.

Por otro lado, el autor parece tener unos recursos muy limitados de representaciones, ya que repite a menudo los temas, y el caso más evidente está en dos de las pinturas de este presbiterio: San Gabriel y San Ignacio. Ahora bien, es un tanto extraño encontrar en aquellos territorios una representación tan cargada de sentido barroco como la de esta capilla (26). El triunfalismo de la representación ignaciana, parece perfectamente sacado de un grabado o estampa, que muy bien podía ser del siglo anterior, cuando abundaron las representaciones de personajes colocados en/o sobre la bola del mundo. Buen ejemplo de todo ello nos lo ofrecen grabadores como Matías Arteaga, Pedro de Villafranca o Ioan de Courbes (27).

21. SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Obras completas*, Madrid, 1982, pp. 715-716.

22. La única que se les puede comparar en este sentido es la de San Agustín, como puede verse en J. PANIAGUA PEREZ, "El proceso constructivo de San Agustín de Quito", *Archivo Agustiniario* LXXVI-194, Valladolid, 1992; y del mismo autor y revista "Las profesiones de San Agustín de Quito..." (en prensa).

23. J. PANIAGUA PEREZ, "Las pinturas murales del convento de la Concepción de Cuenca", *Cuadernos de Arte Colonial*, 7, Madrid, 1991, pp. 116-117 y 123.

24. J. MARTINEZ BORRERO, *op. cit.*, pp. 161-186

25. B. RECIO, *op. cit.*, p. 333.

26. Sobre el arte de los jesuitas en Quito es interesante el folleto *La Compañía de Jesús en el V Centenario de San Ignacio de Loyola*, Quito, 1991. Ninguna de las obras que aquí se muestran presentan parecido alguno con la del mural de Susudel.

27. Matías de Arteaga graba en 1671 un San Fernando para la obra de F. DE LA TORRE FARFAN, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Sevilla 1671, en donde recurre a las filacterias con frases en latín para el ornato; Pedro de Villafranca grabó para la obra de P. GONZALEZ DE SALCEDO, *De Lege Política*, Madrid, 1678 a Juan José de Austria sosteniendo una bola del mundo en la que se insertaba la figura de Carlos II. I de COURBES grabó a San Basilio sobre la bola del mundo sostenida por los emperadores Valente y Juliano el Apóstata.



Fig. -6: San Lucas. Arco toral de la iglesia de Susudel.

Otro resto pictórico que nos queda del siglo XVIII está en el arco toral, cuyo intradós se decora con las figuras de los cuatro evangelistas en el siguiente orden: San Lucas, San Juan, San Marcos y San Mateo. Son figuras hieráticas, colocadas también con un paisaje al fondo, enmarcadas todas ellas en una cartela y a las que acompaña su símbolo respectivo (Fig. 6), que en el caso de San Lucas es el de un pequeño ángel entre sus brazos. En estas pinturas resulta de más calidad el enmarque que la propia figura y siguen predominando los colores cálidos, aunque el fondo blanquecino de los cielos se nos presenta como una novedad, si es que corresponde a la composición original. En el trasdós una línea de acantos completa la decoración.

Este grupo de evangelistas no se halla completo, pues en el centro del arco falta una escena, que correspondería a la clave y que por su deterioro se ha enyesado, perdiéndose la representación original, que muy bien podía haber sido un tema mariano. Por otro lado, introducir las figuras en cartelas no tenía nada de novedoso, ya que el mismo pintor Orellana utilizó ese recurso en sus pinturas de la *sala de prundis* del monasterio de la Concepción de Cuenca, como se puede apreciar en el águila bicéfala que preside tal recinto (28) y en muchos de los grabados de los siglos XVII y XVIII.

La nave de la iglesia se decoró ahora con dos cenefas que la recorren en la parte superior y en el cuarto inferior. La de la parte inferior se halla muy deteriorada y la componen dos sencillas líneas ocre entre las que se ubican repetitivamente una especie de hojas verdes. Más interesante resulta la banda superior, cuya conservación es mucho mejor (Fig. 7). Se compone de una línea de pabellones textiles colgantes, engarzados entre sí y pintados con tonos rojos y verdes. El tema, tremendamente respetuoso con el colorido del conjunto - rojo y verde oscuro alternando - puede llevarnos a pensar en algo semejante a lo que veíamos en la Concepción de Cuenca, donde el espacio se concebía como un palio, haciendo referencia a la sacralidad del lugar (29). No sería descabellado pensar que el techo de la iglesia de Susudel presentó un aspecto semejante al del Carmen ó al de la Concepción, pero que se deterioró ó fue eliminado en el pasado siglo por un peligro de desprendimiento.

En el siglo XIX una nueva refacción de la iglesia da lugar a la aparición de nuevas pinturas murales y, creemos, que algunas de las antiguas desaparecieron entonces. Ahora nos falta el dato del artista, aunque por esta época comienza a haber un nuevo resurgimiento de la pintura mural, sobre todo de carácter civil, para decorar muchas de las casas que se hacen en Cuenca y que permitirían una gran actividad a los muralistas de la región. El nuevo pintor, que nos data el año de refacción, y nos da los nombres del benefactor y el obispo que dirigía entonces los destinos de la cristiandad de Cuenca, el obispo Toral, no quiso dejar inscrito su nombre para la posteridad en la imitación del cuadro ovalado que ubicó bajo la vieja inscripción dieciochesca. En él dice: "SE MANDO RE/ CONSTRUIR ESTA CA/ PILLA, BAJO LA ANTI/ GUA DEDICACION, POR EL/ SOR DON JOSE MIGUEL VAL/ DIVIESO Y RADA; Y SE BENDI/ JO HOI 17 DE MAYOR DE 1880, / PR. EL R. P. F. MANUEL VALDES/ PREBIA LICENSIA DEL IMO/ SOR REMIGIO ESTEVES DE TORAL." (Fig. 8).

28. J. PANIAGUA PEREZ, op. cit., pp. 112-113.

29. .Ibidem, pp. 110-114.

Fig. -7: Detalle del púlpito y pinturas de la nave de la iglesia de Susudel.



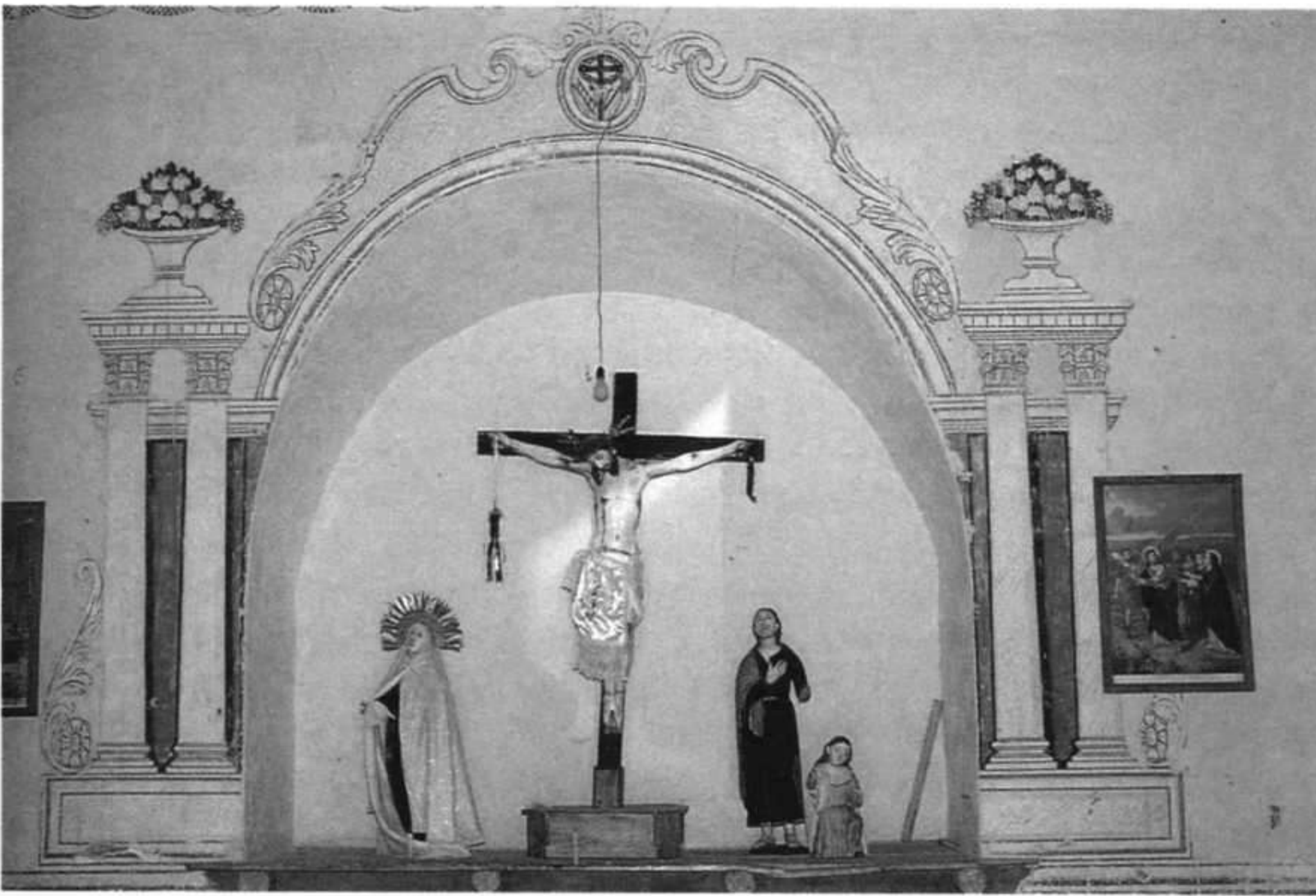


Fig. 9: Calvario y hornacina de la nave de la iglesia de Susudel.



Fig. 8: Inscripción de la refacción decimonónica de la iglesia de Susudel.

Como era de esperar, las cosas habían cambiado mucho a finales del siglo XIX. El nuevo pintor, aunque respetuoso en buena medida con las pinturas anteriores, recurrió en la decoración a algo que por entonces estaba de moda en la ciudad azuaya. No sabemos hasta que punto pudo retocar las pinturas originales. Lo que sí es cierto es que añadió algunas cosas. Las pilastras sobre las que descansa el arco total fueron decoradas con columnas pintadas, de fuste liso y capitel corintio, que recuerdan el neorrománico cuencano introducido por el Hermano Stiehle y que tendrán una gran aceptación en la arquitectura religiosa y civil de Cuenca (Fig. 10).

Pero de las pinturas decimonónicas, la más interesante es la que encontramos en la hornacina frente a la puerta lateral de acceso a la capilla (Fig. 9). Lo mismo que en el presbiterio había ocurrido con anterioridad, se trata de crear un retablo arquitectónico donde no existía y ello se va a ejecutar con un sabor neoclásico típico de lo que podemos denominar "neoclasicismo azuayo". Las pervivencias barrocas en el "nuevo estilo" son a veces más importantes que los aportes clasicistas. Sobre un pequeño plinto se elevan a cada lado dos columnas corintias que sostienen una cornisa donde se ubica un jarrón con flores. Formando el arco se aprecia una forma de borde mixtilíneo con una sencilla decoración vegetal en los laterales; en el centro se ubica un óvalo con los signos de la pasión de Cristo. En el conjunto dominan los rojos y dorados, aunque con una tonalidad diferente a la de las pinturas coloniales. Esta obra, por tanto, nos pone en contacto con la retablística cuencana del momento y ningún ejemplo mejor ni más cercano que el propio retablo de esta iglesia (Fig. 10).

30. A.N.H./C (ARCHIVO NACIONAL DE HISTORIA. CUENCA) Legajo 576, ff. 106 y 112.
31. *Ibidem*, f. 493v.
32. A.H.M.C/C., (ARCHIVO HISTORICO DEL MONASTERIO DE LA CONCEPCION. CUENCA) Libro de Cuentas de 1865 a 1868, leg. 171 (clasificación provisional del año 1991).
33. F. HOLZMANN y E. BALDAS, Hermano Juan B. Stiehle C. Ss. R. Arquitecto y testigo de la fe. Su vida y sus obras en Europa y en Sudamérica, Dächingen (Alemania) y Cuenca (Ecuador). 1992, p. 42.
34. José Miguel Véale (1829-1892). Seguidor de la tradición de Sangurima tuvo entre sus discípulos a grandes tallistas del siglo XIX y XX como Daniel Alvarado, Ángel María Figueroa y Juan Velasco, entre otros muchos.
35. B. RECIO, *op. cit.*, pp. 357-358.
36. Buen ejemplo de todo esto lo tenemos en F. MUTHMANN, *L'argenterie Hispano Sud Américaine à l'époque coloniale*, Ginebra, 1950, láms. 153 y 154; en *Silberschätze aus Südamerika. 1700-1900*, Munich, 1981, láms. 206, 207, 208 y 216; En Ecuador existe un buen número de esas jarritas en la reserva del Museo del Banco Central, en Quito. Ejemplos de las mismas en el Azuay van a ser publicados en una obra promovida por el Banco Central del Ecuador, J. PANIAGUA PEREZ, *La platería neoclásica del Azuay*.

LOS TRABAJOS EN MADERA Y METAL

En el presbiterio se ubica el único retablo del que dispone el templo. Se trata de una obra del siglo XIX cuencano, dentro de lo que podríamos denominar como "neoclasicismo", aunque en una concepción europea esto sería exagerado, pues lo que en realidad tenemos es un retablo barroco del que se ha eliminado una buena parte de la decoración. Esta pieza puede pertenecer a la época en torno a la cual se hace la segunda restauración de la iglesia, es decir, hacia 1880. Precisamente unos años antes Manuel Quito hace un concierto con el convento del Carmen de Cuenca, el 5 de septiembre de 1868, según el cual se comprometía a hacer el tabernáculo de dicho templo, obra que al igual que la parte central del retablo de las Concepcionistas guarda gran semejanza con ésta de Susudel (30). Por otro lado, sabemos que las mismas carmelitas encargaron la pintura de dicho tabernáculo el 30 de junio de 1869 a Manuel de Paredes (31), al que también las Concepcionistas le habían encargado el dorado de su sagrario (32). Por lo tanto, no nos parece aventurado suponer que el de Susudel también fue elaborado y pintado por los maestros Quito y Paredes.

El retablo de dos cuerpos y remate se compone de tres calles separadas por columnas corintias de fuste liso; si bien la central se enmarca por pilastras. Se halla pintado en tono gris salvo los elementos decorativos vegetales, los capiteles y los bordes de las arquitecturas que se han dorado. La decoración vegetal en el cuerpo central y el borde ondulado y movido de la parte superior dicen muy poco en favor del neoclasicismo, incluso ya se aprecian atisbos de los "neos" en los arquillos lombardos del cuerpo bajo de las calles laterales. Esto último no debe extrañar, pues desde 1875 el Hermano Redentorista Juan Bautista Stiehle, al que ya hemos mencionado, estaba trabajando en Cuenca y había introducido en la ciudad el gusto por los "neos" (33).



Fig. -10: Vista de la nave y el retablo de la iglesia de Susudel.

Dentro del retablo mayor se conservan dos imágenes del siglo XVIII correspondientes a una Virgen y a un San José de discreta factura y de 80 cm. de altura. Ambas tallas son de madera policromada aunque se utilizan para vestir y responden a una tipología muy propia de los territorios del sur de la antigua Audiencia de Quito.

Más interesante resulta el crucificado de una cruz de altar de la Sacristía (Fig. 11). Figura agonizante policromada y encarnada que mide 45 por 32 cm. La pieza responde por sus características a una imagen de los famosos talleres de la imaginería cuencana del siglo XIX, que siguen recreando los cristos barrocos de la colonia, aunque llevándolos a una mayor perfección en su ejecución. A juzgar por el movimiento del paño de pureza y la encarnación blanquecina del cuerpo, la pieza no estaría muy lejos de lo que se ejecutaba en los talleres del escultor Véale (34).

En el arco rehundido de la nave de la epístola existe un conjunto escultórico de la pasión, obra que se inscribe también en la tradición cuencana de los calvarios del siglo XIX y del XX (Fig. 9). Curiosamente este conjunto presenta un tamaño claramente jerárquico. El crucificado mide 1,21 m. de altura, la Virgen y San Juan O, 95 m. y la Magdalena 0,47 m. La calidad de las piezas no resulta excesiva, a pesar de su discreta ejecución. Sólo el crucificado goza de cierta calidad. San Juan y la Virgen están dentro de una tónica muy propia de los calvarios del citado Véale. La Magdalena, por otro lado, bien puede ser una obra colonial del siglo XVIII, de factura pobre. El crucificado, muerto, puede llevarnos a pensar en una mayor antigüedad, en las fechas en torno a la construcción del templo, cuando el mismo obispo Polo y los jesuitas promovían por aquellas tierras la devoción al Cristo de la Buena Muerte (35).

El púlpito es una de las piezas más interesantes de la iglesia. Siempre estos elementos gozaron de una especial relevancia en el arte azuayo. La predicación y su importantísima función en la iglesia colonial crearon toda una tradición en cuanto a calidad de los púlpitos de las iglesias de la antigua Audiencia de Quito. El siglo XIX los despojó de la decoración barroca de los siglos XVII y XVIII, pero los mantuvo como elementos esenciales en la ornamentación eclesial. El de Susudel es un pieza que debió ser elaborada al mismo tiempo que el retablo, por tanto, podemos suponer por él los mismos autores (Figs. 7 y 12). Esto que en un principio puede parecer arriesgado, no lo es tanto, si como sabemos el artista había trabajado en el monasterio de las Conceptas, donde encontramos una pieza que guarda grandes similitudes con ésta cuyo cuerpo cilíndrico presenta unos claros resabios neoclásicos en los sencillos pabellones vegetales colgantes, únicos elementos dorados del conjunto. En la parte inferior el citado cuerpo adquiere forma cónica invertida que sostienen dos serpientes espaldadas, dentro de una tradición que tuvo mucho éxito en el siglo XIX sudamericano en la platería civil. Se utilizó este tipo de representaciones para las asas de muchas jarritas y vasos de plata de la época (36).

La última pieza de interés que encontramos en este templo de Susudel es un cáliz manierista, sobredorado, del siglo XVII que mide 23 cm. de altura por 13 de diámetro de la base (lám 13). La pieza, como sus semejantes, y dentro de la uniformidad que estas obras tuvieron, dispone de un pie poco elevado con las tres zonas tradicionales. El astil dispone



Fig. -11: Crucificado de la sacristía de la iglesia de Susudel. Obra probable de Vélez.

Fig. -12: Detalle del púlpito de la iglesia de Susudel.





Fig. -13: Cáliz de la iglesia de Susudel. Siglo XVII.

de un gollete entre platos, un nudo de jarrón con toro y un cuello tronco-cónico de perfil de convexo. La copa, que tiende a abrirse hacia el borde, se divide en su tercio inferior por una arandela saliente. Como se puede apreciar, la pieza apenas presenta diferencias respecto de otras semejantes ya publicadas para la Audiencia de Quito (37) y es la única obra de plata digna de mención que se conserva.

VALORACION DEL CONJUNTO

La capilla de Susudel es uno de los pocos restos que se conservan en la provincia ecuatoriana del Azuay -al menos de una forma tan completa- con una feligresía eminentemente indígena y que no debemos desligar de los antiguos templos que se construían para las haciendas.

Estamos ante uno de los pocos casos en la Historia del Arte Ecuatoriano, en lo que al mundo rural se refiere, en el que conocemos los autores de algunas de las piezas de obras de arte, bien por las características que nos ofrecen las mismas, bien porque los autores dejaron sus nombres en ellas, ya que la documentación existente nada nos dice. Importante es que conozcamos al muralista Juan de Orellana, autor de otras muchas obras que hasta ahora teníamos como anónimas y al que habíamos llamado en otros trabajos "Maestro de la Concepción", que ejerció su actividad en Cuenca en las décadas centrales del siglo XVIII. Por otro lado, podemos saber que los maestros Quito y Paredes ejecutaron y pintaron el retablo y púlpito de la iglesia. Otras piezas, como algunas del calvario podemos atribuir las a un discípulo cercano al decimonónico Véale. Pero también son muchos los autores de obras en este templo que nos siguen siendo desconocidos y de manera muy especial el pintor que ejecutó algunas obras murales en los años finales del siglo XIX. Realizando este trabajo, hemos podido encontrar el nombre de otro pintor cuencano que desarrollaba su actividad al mismo tiempo que Orellana, aunque no participe en la obra de Susudel, pero al que sabemos que se encargó una Virgen para las misiones del obispo Nieto; se trataba del maestro Vela (38).

Esta capilla es un hito más en la expansión del cristianismo por tierras americanas. Se eleva precisamente en un momento en que las creencias impuestas por los españoles han arraigado y cuando la masa indígena está causando graves problemas en algunos puntos del Azuay, Cañar y Loja.

Si hay algo que veamos como esencial es el gran intento de los constructores y artistas por disimular la pobreza de los materiales con los que se hace la obra. Todo en aras de ocultar una realidad que se consideraba indigna de un templo de Dios. Tanto en el siglo XVIII como el XIX se recurrió esencialmente a la pintura mural, sobre todo por la falta de artistas en el Azuay y lo difícil de transportar los materiales hasta un lugar tan alejado como el de nuestra capilla. Pensemos que la movilidad de artífices podía resultar demasiado cara, como ya hemos estudiado en otras ocasiones (39). Un muralista podía solucionar problemas de pintura, retablos y otros tipos de ornamentación, lo que abarataba la decoración.

37. Los estudios de piezas semejantes a este cáliz pueden verse J. PANIAGUA PEREZ, "Hacia una tipología de los cálices quiteños. Los cálices de la Merced de Quito", Cuadernos de Arte Colonial 4, Madrid, 1988, pp. 107-111; del mismo autor La plata labrada en la Audiencia de Quito. (La provincia del Azuay). Siglos XVI-XIX, pp. 185-190 y 310-311, y "Evolución de la platería Sudamericana a través de las piezas de los conventos concepcionistas de Ecuador". La Orden Concepcionista. I Congreso Internacional, León, 1990, pp. 174 y 194.

38. B. RECIO, op. cit., p. 346.

39. J. PANIAGUA PEREZ, "Escultores y doradores itinerantes del siglo XVIII: los retablos de Girón del Azuay (Ecuador)", Los Caminos y el Arte, Santiago de Compostela, 1986, pp. 285-296. Del mismo autor "El Cristo de Girón en el siglo XVIII", Revista del Archivo Nacional de Historia. Sección del Azuay 6, Cuenca (Ecuador), 1986, pp. 93-97.

Lo anteriormente expuesto no podemos separarlo del espíritu catequético que dominó durante el período colonial y se prolongó a lo largo del siglo XIX. Precisamente esta iglesia se hace y se decora en dos momentos donde la actividad misionera adquiere especial relevancia; pero en ese sentido nos interesa sobre todo la primera etapa, en que jesuitas y obispo de Quito quieren dar una nueva vida a la actividad cristianizadora recurriendo "a las series pictóricas de carácter didáctico" (40).

El viaje del obispo Nieto Polo del Aguila fue seguido de acondicionamientos de iglesias, como dice Recio (41) y la de Susudel fue una de ellas. Con ese obispo se abría en la diócesis de Quito un nuevo paréntesis de actividad misional en la que participaron muy activamente los hijos de San Ignacio. Durante todo el período colonial y republicano religiosos y propietarios tenían conciencia de la necesidad de desarrollar las manifestaciones artísticas en el medio rural como medio de dominio con un sentido más o menos cristiano y con una función docente conseguida a través de la imagen, el rito y la sacralización del espacio. La construcción y la reconstrucción de la iglesia se hace por cuenta de los hacendados del lugar, como lo eran José Serrano Mora y José Miguel Valdivieso, terrateniente este último nieto del famoso Fernando Valdivieso y Carrera, cuya familia extendió sus poderes por casi todos los lugares del Azuay.

Hasta el momento no podemos precisar si esta capilla se elevó sobre un antiguo lugar sagrado, pero no es demasiado aventurado pensar que así sucedió; pues el edificio del siglo XVIII es muy probable que se elevara sobre otro anterior que a su vez sustituyó a algún lugar de culto prehispánico. Y en ese sentido debemos comprender la existencia de la capilla de Susudel. No vamos a retrasarnos tanto en el tiempo y sólo apuntar esa posibilidad en función del cáliz del siglo XVII que nos encontramos en el templo; sin embargo, esto no es un motivo suficiente porque una pieza litúrgica como ésta es muy fácil de trasladar y puede proceder de cualquier otra iglesia. Lo cierto es, a juzgar por otros casos, que muchos templos se construyeron sobre antiguos lugares sagrados prehispánicos. Se producía así una superposición de lugares sacralizados que ayudaban en la conversión de los indígenas y a establecer el nuevo orden colonial.

Una vez superpuestos los cultos había que incidir en la importancia del nuevo centro, y para ello, en el siglo XVIII, en Susudel, se recurre a elementos textiles que, a modo de palio, rodean el templo. De todos modos en toda la pintura mural andina parece una característica bastante generalizada la imitación de elementos textiles durante el barroco (42). Como lugar sagrado la iglesia debía contar con toda la riqueza y suntuosidad posible. El mantenimiento, construcción y dotación de estos templos corría a cargo del gran hacendado de la comarca, que de esta forma fortalecía a través de la religión su sentido de dominio sobre los habitantes de aquella zona, los cuales se vinculaban a él de una forma más o menos directa. Esos "benefactores" vivían por lo general lejos del lugar, en las ciudades de Loja o de Cuenca, pero sabían que con sus dádivas de carácter religioso podían ayudar a controlar una población que, por lo demás, era sumisa ante el Dios impuesto en su día por conquistadores y evangelizadores.

Después de todo lo dicho, no parece sino que la erección y ornato de un templo rural cristiano era idea y obra de religiosos y hacenda-

40. R. GUTIERREZ (y otros), *Arquitectura del altiplano peruano*, Buenos Aires, 1986, p. 52.

41. B. RECIO, *op. cit.*, pp. 254-255.

42. T. GISBERT, "La pintura mural andina", *Colonial Latin American Review* 1-1/2, Nueva York, 1992, p. 121.

dos del grupo dominante. Nada más lejos de la realidad. Los fondos salían con creces de la masa indígena y lo mismo podemos decir de la fuerza de trabajo. Los dirigentes eran simplemente quienes los administraban más o menos en su favor, según les dictase su conciencia. Ajenos al medio, los españoles y criollos solían imponer estéticamente unas formas occidentalizadas más o menos conseguidas, según la destreza del maestro que las realizara. Todo ello lo debemos ampliar a los dos momentos históricos en que se construye la capilla de Susudel: el período colonial y el período republicano. De modo que lo que Teresa Gisbert dice de la pintura colonial, se puede generalizar a todo el arte, como forma de consolidar el pensamiento de una nueva sociedad (43).

43. *Ibidem*, p. 109.

Hablar de una presencia indigenista en esta capilla de las cercanías de Oña es, cuando menos, demasiado arriesgado. Debemos pensar, por lo tanto, en un arte criollo, ni siquiera mestizo. Ni la arquitectura, ni los trabajos en madera o metal de la misma, ni siquiera las pinturas, nos evocan el mundo indio o la imposición ideológica del mismo. La capilla de Susudel es indígena en cuanto que se hace en su medio, pero nada más. La presencia de un sol en las pinturas tras el retablo no permite arriesgar demasiados juicios. Relacionarlo con el mundo prehispánico nos parece exagerado, puesto que el sol en las representaciones relacionadas con Cristo lo encontramos en multitud de pinturas europeas y como tal astro siempre ha simbolizado la divinidad y la inmortalidad. Además, en un programa iconográfico vigilado directamente por dos jesuitas, de los que uno era español, es muy difícil sospechar de la intromisión de elementos heterodoxos.

La pobreza iconográfica de esta iglesia no es nada nuevo en el Azuay y no se puede achacar tampoco a la destrucción que puede haber. Las representaciones escultóricas se limitan a San José, la Virgen y otras escenas pasionales, lo que parece indicar que al indígena se le trataba de complicar la vida lo menos posible en los asuntos religiosos con el fin de vigilar de la ortodoxia. De esas representaciones escultóricas dos corresponden a crucificados, como manifestación de una religión pasiva que exalta el sacrificio y la resignación, como se aprecia en otros lugares de Ecuador de marcado carácter rural (44).

44. Buen ejemplo de esto lo representa el Cristo de Girón, ya estudiado por J. PANIAGUA PEREZ. *Ut supra* nota 39, pp. 71-100.

En el aspecto pictórico la iconografía ha podido complicarse algo más en el siglo XVIII, pero comprendiéndolo todo dentro de un orden. La presencia de los jesuitas permitió la exaltación de dos temas ligados a la Compañía: El arcángel San Gabriel y San Ignacio. No fue este último muy común en la iconografía religiosa del medio rural. Frente al sentido popular que pudieron adquirir determinados santos dominicos y franciscanos, incluidos los propios fundadores de esas órdenes, los jesuitas y los agustinos tuvieron muy difícil la exaltación de los suyos. Ni San Agustín ni San Ignacio estaban cerca de lo que podía aceptar la mentalidad popular indígena y la exaltación de estas órdenes se dio, sobre todo, en el mundo urbano. De hecho, en Quito, tanto agustinos como jesuitas construyeron iglesias cuyas fachadas son verdaderas exaltaciones iconográficas de sus patronos fundadores, cosa que no ocurre, u ocurre en menor medida, con otras órdenes. Los agustinos, al margen de la imagen del Santo de Hipona coronando la fachada del siglo XVII repiten el corazón agustiniano hasta la saciedad; y los jesuitas no sólo se conforman con colocar a San Ignacio, sino que escriben la frase *DIVO PARENTI IGNATIO*

SACRUM, resaltando en tamaño el nombre IGNATIO.

Susudel en este sentido es una excepción -no la única, ni mucho menos- del intento de hacer llegar a las comunidades indígenas todo un simbolismo ignaciano, que debió agradar más a quien pagó la capilla que a la población, ajena sin duda a un santo de los que podemos llamar "intelectualizados". Mucho menos supondrían para aquellas gentes las filacterias en latín que rodeaban al de Loyola.

Lo mismo que las pinturas, los demás objetos que encontramos en esta capilla nos inducen a pensar en una comunión ideológica entre la institución eclesial y la mentalidad peninsular y criolla. El retablo llega al extremo de introducir elementos neorrománicos, mucho más ajenos a la mentalidad e historia indígena, pues por expreso deseo del benefactor o del propio artista se tiende a finales del siglo XIX a aceptar lo europeo como de una categoría superior. Ese desarrollo estético europeísta había sido introducido en el Azuay por un emigrante religioso alemán, el ya citado hermano Stiehle.

LOS PERIODOS DE LA ARQUITECTURA VIRREINAL PERUANA

Antonio San Cristóbal

ORDENACION POR PERIODOS O POR ESTILOS

Los historiadores de la arquitectura virreinal peruana no han formulado hasta ahora una clasificación orgánica que abarque en un sistema todas sus manifestaciones regionales. Es cierto que algunos historiadores diferenciaron escuelas y que han trabajado dentro de ciertas limitaciones para determinar la cronología de los monumentos más importantes; pero no se ha avanzado hasta señalar la prioridad de unas escuelas con otras, y tampoco hasta involucrarlas en una correlación de conjunto para toda la arquitectura virreinal peruana; acaso hubiera sido prematuro en cierto modo presentar una ordenación general, porque todavía hasta fechas muy recientes se han venido investigando nuevas zonas arquitectónicas no muy conocidas o simplemente no analizadas anteriormente, como las de Apurímac, Chumbivilcas y el valle del Colca.

Es fácil constatar cómo los estudios analíticos, y en menor número los históricos, han prevalecido sobre los estudios cronológicos y de clasificación y articulación de los períodos.

La arquitectura virreinal de Lima aparece ordenada en períodos desde el conocido estudio de J. Bernal Ballesteros; en ese plan inicialmente formulado se han introducido rectificaciones posteriores que todavía no han sido objeto de revisión ulterior. Al margen de las apreciaciones de detalle sobre la escuela regional de Lima, debemos señalar que aún falta integrarla dentro de un estudio general de la periodicidad de las restantes manifestaciones regionales del Perú. Esta tarea presupone obviamente que se haya determinado también la periodicidad de las restantes expresiones regionales, al menos de un modo suficientemente confiable.

Organizó Angulo Iñiguez su obra clásica en base a la división de la historia de la arquitectura virreinal por siglos completos. Se trata de un criterio didáctico útil para fines editoriales; no de un criterio de sistematización académica. Resulta supérfluo insistir en que no todas las arquitecturas de la vasta región hispanoamericana marcharon al mismo ritmo cronológico; y aún dentro del Virreinato del Perú tampoco coincidió por siglos cronológicos el desarrollo de todas las escuelas regionales: algunas cabalgan entre el término de un siglo y el comienzo del siguiente; y todavía dentro del mismo siglo acontecieron escuelas diferenciadas entre sí. Ni la novedad de un siglo con relación al precedente fue síntoma de heterogeneidad estilística; ni la continuidad dentro del mismo siglo implicaba la homogeneidad de toda la arquitectura en él realizada. La referencia

de las obras arquitectónicas virreinales a un siglo determinado denota su adscripción a grandes lineamientos estilísticos que no coinciden con los de la arquitectura europea según un paralelismo estricto, dado el desarrollo asincrónico de las virreinales con relación a las europeas. Esta referencia corresponde, pues, a una delimitación macroestilística; mientras que para conocer la especificidad de la arquitectura virreinal peruana interesa una referencia microestilística, en la que resalten las peculiaridades de cada escuela, aún dentro de límites cronológicos homologables.

La obra también clásica de Wethey, centrada sólo en la arquitectura virreinal del Perú, representó el primer intento de organizar los conocimientos hasta entonces acumulados en una sistematización secuencial de toda la arquitectura peruana. Se trataba de correlacionar ciertos monumentos en base a sus semejanzas, y de diferenciar unos grupos dotados de homogeneidad estilística respecto de otros que muestran características heterogéneas respecto de los primeros. Resultaba decisivo para esta tarea el precisar los criterios seguidos para la agrupación y diferenciación de los monumentos. Aparecen entremezclados en la obra de Wethey dos criterios interpretativos diferentes. Por un lado, cualquier observador puede constatar que los monumentos virreinales peruanos están concentrados en algunos núcleos geográficos muy definidos: Lima, Cuzco, Collao, Arequipa, Norte del Perú, etc., a manera de grandes regiones geográficas. También se constata que dentro de la proximidad geográfica interceden diferencias insoslayables entre los monumentos homólogos de épocas antiguas y los también homólogos de otras épocas posteriores; y esto acaece marcadamente al menos en algunas regiones geográficas, como la de Lima, Cuzco y el Collao.

Puesto a elegir entre un criterio geográfico y otro criterio cronológico, Wethey se decidió por el primero, ya que consideraba que la cronología en la arquitectura virreinal sigue patrones geográficos; y además le parecía entonces tan abundante el material de estudio que los cortes cronológicos transversales introducirían la confusión (1). Lo que sucede es que Wethey dispersaba la cronología por cada iglesia particular; lo cual no deja de ser cierto, ya que cada iglesia fue construida o reconstruida en una fecha determinada; a pesar de ello tampoco se puede olvidar que también las escuelas regionales y los grupos homogéneos de iglesias acaecieron en períodos cronológicos definidos, cosa en la que no ha insistido Wethey. La multiplicidad de las iglesias virreinales peruanas individuales, ordenadas según su cronología haría ciertamente imposible la comprensión del proceso evolutivo de toda la arquitectura virreinal peruana, que no es una secuencia de monumentos particulares, sino una complementación de esquemas, diseños, y arquetipos estructurales y volumétricos; teniendo además en cuenta que existen diferencias estilísticas entre ellos. El mero orden cronológico no aclara nada, si no se establece sobre la base de una coincidencia estilística de los monumentos.

No ha deducido Wethey todas las consecuencias de sus propios planteamientos. Reconoció la existencia de escuelas regionales dentro de la arquitectura virreinal peruana, como la cajamarquina, la cuzqueña, y la del llamado "estilo mestizo". Pues bien, éstas y otras escuelas y grupos regionales menores de monumentos, tuvieron existencia dentro de límites cronológicos muy precisos; y el ordenamiento cronológico de estos centros arquitectónicos regionales, que no son muchos en número ofrece fun-

1. H. E. WETHEY, *Colonial architecture and sculpture in Peru*, Harvard Univ. Press, Massachusetts, 1949, pág. 10.

damento para organizar una sistematización general de toda la arquitectura virreinal peruana, porque permite comprender cómo han evolucionado las modalidades comunes del diseño, del espacio y de la volumetría, además de otros aspectos estructurales como las plantas.

El contraste entre la concentración geográfica y la diversidad arquitectónica de los diversos estratos cronológicos reclama un segundo criterio interpretativo, al que Wethey recurre reiteradamente: el de los estilos arquitectónicos. Siguiéron los estilos en la arquitectura europea un cierto ordenamiento sucesivo; por ello ha pensado Wethey que esta misma secuencia estilística podría establecer una ordenación de las iglesias virreinales dentro de cada región geográfica. Lo que Wethey pretendió hacer consistía en estudiar los monumentos localizados en cada región geográfica del Perú, pero siguiendo el orden secuencial de los estilos arquitectónicos europeos. Comenzó por trazar a grandes rasgos el devenir histórico de los estilos en la arquitectura europea: el gótico tardío español de Salamanca y Segovia, el mudéjar, el renacimiento y sus versiones españolas del plateresco y el herreriano, el barroco y su especificación española del churrigueresco, y el rococó; pero concentra la calificación estilística que aplica a los monumentos peruanos en los estilos fundamentales: el renacimiento y el barroco, considerados por Wethey como períodos estilísticos de la historia del arte, y como tales asumidos en su propia obra. Sobre este dualismo estilístico de base: el renacimiento extendido desde 1.500 hasta 1.610, y el barroco extendido desde 1.610 hasta 1.750, ha esmaltado las necesarias referencias a los aspectos peculiares del gótico y a las reapariciones frecuentes de elementos mudéjares en la arquitectura virreinal peruana.

El problema consiste en precisar hasta qué punto este marco estilístico de referencia puede hacer transparente la heterogeneidad vigente entre las regiones arquitectónicas virreinales. Por lo pronto, sería menester lograr demostrar que rigió el más estricto paralelismo entre el desarrollo de la arquitectura española y el de la virreinal peruana; pero resulta que contra esta presuposición se alzan hechos incontrastables. Por ejemplo, calificaba Wethey como española la arquitectura de Cajamarca de mediados del siglo XVIII; sin embargo, no se conoce ninguna manifestación arquitectónica española de esas mismas fechas a la que pueda ser asimilada la arquitectura de las grandes portadas-retablo cajamarquinas.

Un primer hecho que desarticula la secuencia estricta de los estilos europeos en la arquitectura virreinal peruana es el de la asincronía con que ellos se entreveraron en el Perú. Investigadores posteriores a Wethey han señalado la coexistencia asincrónica de estilos desfasados en los mismos edificios virreinales. Durante la primera mitad del siglo XVII comenzaron a reconvertirse en plantas basilicales de traza barroca las viejas iglesias peruanas de estilo gótico-isabelino pero las cubiertas continuaron siendo bóvedas vaídas de crucería del gótico tardío español ya abandonado en España, o también armaduras mudéjares. Y a la inversa, las antiguas iglesias limeñas de una nave con planta gótico-isabelina se cubrieron después del terremoto de 1687 con bóvedas de medio cañón con lunetos de estilo barroco. Debemos advertir que esta sincronía de estilos heterogéneos no se redujo sólo a la región geográfica de Lima; pues la iglesia cuzqueña de La Compañía, construída en la segunda mitad del siglo XVII, también admitió bóvedas góticas de crucería.

No hay que olvidar la complementariedad de la división de la arquitectura virreinal en grandes zonas geográficas con la secuencia de los estilos europeos en cada zona, que es la metodología empleada por Wethey. Pues bien, la combinación de un estilo con una zona geográfica no produjo necesariamente homogeneidad de manifestaciones estilísticas, de tal modo que el estilo invocado por Wethey requiere de otras precisiones complementarias para llegar a definir la arquitectura de una región. Durante la prolongada vigencia del barroco, la diócesis de Cuzco abarcaba amplias zonas rurales de Apurímac, Chumbivilcas y Puno; sabemos además que en la ciudad de Cuzco se desarrolló el gran barroco de la segunda mitad del siglo XVII, mientras que en las zonas rurales de esa misma diócesis prevalecieron modalidades estilísticas de diseño y de volumetría distintas de las empleadas en las grandes portadas barrocas de la ciudad de Cuzco, pero tan auténticamente barrocas como estas últimas. Las iglesias rurales del Sur de Lima difieren igualmente de las portadas limeñas labradas durante la misma etapa del barroco del siglo XVIII, tanto que conforman una pequeña escuela independiente.

Desde distintas perspectivas reaparece siempre la imprecisión y vaguedad genérica de los estilos clásicos: el renacimiento y el barroco para definir con precisión las diversas modalidades de las arquitecturas en los centros regionales del Perú. No ayuda en nada a caracterizar la especificidad de las portadas de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII en Trujillo, Guadalupe y Saña en el Norte del Perú, las de Ayacucho en la Sierra Central, las de Cuzco, y las del Collao, el decir de todas ellas en común que son de estilo renacentista por la sencilla razón de que nos encontramos con que el diseño y la ornamentación difieren de las portadas de cada una de estas zonas con las de las otras zonas igualmente renacentistas. Las portadas de Guadalupe, Paucarcolla, San Francisco en Ayacucho y la lateral de Santo Domingo en el Cuzco expresan ciertos modelos regionales distintos dentro de la misma etapa renacentista virreinal.

Las diferencias se acentuaron con no menor intensidad y extensión entre los grupos regionales de portadas durante la etapa de la larga vigencia del barroco virreinal. El estilo barroco resultó, pues, carente de contenido expresable en lineamientos concretos para poder aplicarse a portadas del siglo XVIII tan irreductibles entre sí como la limeñas, las cajamarquinas, y las del núcleo huancavelicano de La Catedral, Santa Bárbara y Julcamarca, todas ellas diferentes en cuanto al diseño y la forma de su expansión volumétrica.

Podemos presuponer dos modelos de interpretación aplicables a la escuelas regionales: uno el tratamiento horizontal en el que las escuelas estuvieran situadas en el mismo horizonte dentro de cada estilo; otro el tratamiento vertical en el que las escuelas siguen un encadenamiento aún dentro del mismo estilo. Vistas las cosas en un primer plano, parecería que el problema de la pluralidad de las escuelas regionales dentro de cada uno de los grandes períodos: el renacimiento y el barroco, se reduce a la diferenciación horizontal de los modelos propios de cada escuela. El tratamiento metodológico seguido por Wethey parece cercano al modelo horizontal. Pero vistas las cosas en profundidad histórica, la diferenciación de las escuelas regionales peruanas surgió progresivamente en una secuencia de procesos con sentido en la que cada escuela se formó

en el momento apropiado con relación a las restantes. La diversidad de las escuelas regionales peruanas es importante en cuanto que cada escuela, lejos de constituir un proceso autárquico y consistente desde sí mismo, está concatenada con las restantes escuelas en un momento adecuado dentro del proceso global del desarrollo de la arquitectura virreinal peruana. La arquitectura del valle del Colca durante la segunda mitad del siglo XVIII afirmó su especificidad sobre el presupuesto del esquema de la fachada a los pies propuesto por la arquitectura rural de las tierras altas cuzqueñas y puneñas del mismo siglo; y esta última modalidad a su vez presupone el gran barroco cuzqueño de la segunda mitad del siglo XVII. El encadenamiento secuencial de los procesos es condición esencial para afirmar la especificidad de cada uno. El estilo barroco ambienta todos los procesos regionales; pero no define la especificidad y diferenciación de cada uno en particular dentro del largo período que en el Perú virreinal prosiguió hasta el siglo XIX, al menos en algunas escuelas.

CRITERIOS BASICOS DE LA SISTEMATIZACION

La sistematización de los períodos, cualquiera que sea su distinción y secuencia, no ha sido formulada sobre la arquitectura virreinal tal cual ella es en cuanto realidad objetiva; sino sobre la arquitectura virreinal peruana en cuanto interpretada por los historiógrafos. Lo cual implica que intercede una mediación interpretativa, y que ella es condición para cualquier análisis del desarrollo histórico de la arquitectura virreinal objetiva. No pretendemos formular con esta premisa una relativización o subjetivización de los sistemas de períodos, como si cada interpretación sólo fuese válida para cada historiógrafo. Se trata de algo más simple y previo a cualquier subjetivismo epistemológico. Sea de un modo explícito o implícito, cada historiografía ha destacado en la arquitectura virreinal algún factor que considera predominante sobre los restantes factores dados en la misma arquitectura; y en función de él formula la interpretación de las modalidades históricas de la arquitectura virreinal. No todas las versiones historiográficas inciden igualmente sobre la composición de la arquitectura en períodos; otras atañen al conjunto general de la misma, y otras a la complejidad de su desarrollo evolutivo.

La teoría imperial de la arquitectura hispanoamericana establecía una estrecha correlación entre la geografía política y la geografía arquitectónica. En virtud de este paralelismo, así como los virreinos constituyeron las demarcaciones de los dominios españoles en América, así también las arquitecturas virreinales constituyen provincias dentro de la arquitectura española. No está muy definida la clase de correlación que la teoría imperial establecía entre la arquitectura metropolitana y las provinciales en Hispanoamérica. La historia clásica de Angulo Iniguez-Marco Dorta y la teoría de los invariantes de Chueca Goitia ofrecen dos modalidades de teoría imperial, centrada la primera sobre la constante referencia desde los monumentos virreinales hacia los modelos españoles en que presuntamente se inspiraron, descritas según la epistemología empirista de sus autores; mientras que la segunda teoría imperial se basa en la presuposición de unas categorías o arquetipos normativos presentes y operantes en toda la amplia y diferenciada arquitectura del imperio español; en cierto modo los invariantes constituirían a modo de categorías a priori, ya que todas las provincias arquitectónicas, por el simple hecho de ser parte de la arquitectura hispánica, estarían regidas por esos invariantes.

Lo importante en ambos casos es que el centro del desarrollo y de la evolución histórica se ha transferido primordialmente a la arquitectura metropolitana; lo que en definitiva significa que las arquitecturas hispano-americanas virreinales sufrieron la alienación de haber sido promotoras y creadoras de su propio desarrollo histórico.

Las correcciones propuestas por algunos críticos a la teoría imperial (Kubler, Palm, Gasparini) atañen más bien a rectificar y ampliar las fronteras de la geografía arquitectónica europea, que a revisar en profundidad la prevalencia de otras arquitecturas sobre las hispanoamericanas. En definitiva, da lo mismo que el centro de la creación de modelos radique sólo en la arquitectura española, o que se disperse también por las arquitecturas europeas no ibéricas; mientras que las arquitecturas virreinales hispanoamericanas permanezcan alienadas de la capacidad creadora para decidir su propio desarrollo, y se vean constreñidas a tener que aceptar los modelos y esquemas que le sean transmitidos desde los centros primarios europeos.

La evasión más segregacionista de la teoría imperial ha sido acaso la versión historiográfica del llamado "estilo mestizo"; en cuanto que independizaba la amplia zona arequipeño-collavina-potosina de la influencia determinante de las arquitecturas europeas: la hispánica y las no ibéricas; pues hacía prevalecer en su lugar la creatividad determinante de los artesanos indígenas. El intento de secesión promovido tenazmente por Teresa Gisbert suscitó la contrapartida de Ilmar Luks, empeñado en reintegrar de nuevo la tipología de la escultura decorativa en la arquitectura andina surperuana al ámbito imperial de los modelos europeos; a la vez que desvalorizaba sin atenuantes de ninguna clase la técnica del tallado planiforme aportada por los talladores indígenas al rango de práctica artesanal imperita e incapaz de comprender el volumen tridimensional europeo barroco.

Venimos defendiendo reiteradamente nuestra creencia de que el problema primordial no se limita a revisar el ámbito más o menos amplio de las fronteras arquitectónicas europeas proveedoras de los modelos, o a delimitar regiones andinas del estilo mestizo liberadas más o menos del influjo europeo. Consiste primordialmente en reconocer sin reservas que al menos la arquitectura virreinal peruana a partir del segundo tercio del siglo XVII estuvo en condiciones de ser protagonista primario, privilegiado y autónomo de su propio desarrollo. Este criterio básico no explica por sí solo la trayectoria del proceso histórico evolutivo seguido por la arquitectura virreinal peruana; pero nos orienta hacia el análisis de la propia arquitectura peruana para investigar en ella misma la secuencia de sus diferenciaciones y de la dispersión en escuelas autónomas, que no se reducen sólo a la planiforme surperuana, sino que comprenden igualmente a todas las andinas y a las costeñas. Desde el momento en que se disipe la lineación de su creatividad arquitectónica, se desvanecen las pretensiones de transferir e imponer los modelos creados por las arquitecturas europeas a la arquitectura virreinal peruana. Deseamos dejar en claro que lo que ahora se afirma de la arquitectura virreinal peruana no vale necesariamente ni en la misma medida para otras arquitecturas hispanoamericanas virreinales, como pueda ser la de Quito y la de Bogotá.

A partir de las exposiciones de Palm y Gasparini acerca de las ciudades virreinales como centro de irradiación de las escuelas arquitectónicas y pictóricas, se habría podido configurar una concentración urbana de las arquitecturas virreinales. Las áreas rurales circundantes de las ciudades quedarían reducidas a la condición de zonas receptoras de los modelos establecidos en las ciudades virreinales como centros emisores; y además, por residir en las áreas rurales los artesanos de menor calificación profesional, esos modelos pasarían por un proceso de deformación que los haría degenerar en arte popular. Consideramos que este esquema interpretativo ha sido formulado a priori, sin haberlo constatado previamente mediante análisis existenciales acerca de las relaciones concretas e históricas entre la arquitectura de la ciudad y la del campo circundante. En el mejor de los casos, cabría suponer que esa tesis fue propuesta como simple hipótesis de trabajo para ser verificada; pero de hecho ni Palm ni Gasparini la sometieron a constataciones objetivas y experimentales; sino que la metamorfosearon en una especie de categoría a priori válida para todo análisis experimental de las arquitecturas hispano-americanas en cualquiera de sus regiones geográficas.

Cuenta la arquitectura virreinal del Perú con expresiones rurales muy caracterizadas, para cuya interpretación resultaría decisiva la presunta validez del esquema ciudad centro emisor-campo zona receptora, formulado por Palm y Gasparini, si es que se acepta como categoría historiográfica confiable. Algunas arquitecturas rurales peruanas eran conocidas cuando se propuso el esquema exegético a la consideración de Palm y Gasparini, como la arquitectura collavina y la del Sur de Lima; otras zonas rurales han sido investigadas posteriormente, como la de las tierras altas de Apurímac y Chumbivilcas, la del valle del Colca y la puneña en la zona no collavina. La subordinación de las arquitecturas rurales a la de las ciudades virreinales como zonas dependientes y receptoras de los modelos creados en las ciudades daría lugar a una simplificación de los períodos evolutivos en la arquitectura virreinal peruana, en cuanto que sólo habrían sido las escuelas radicadas en las ciudades las que habrían marcado el ritmo de la historia en la arquitectura virreinal peruana. De hecho la arquitectura planiforme de la ribera peruana del lago Titicaca ha sido interpretada como la confluencia de las irradiaciones estilísticas promovidas desde las ciudades de Arequipa y Potosí, y por consiguiente, carente de personalidad específica propia. También el área rural de Ayaviri, Lampa y Asillo ha sido vinculado como derivación del núcleo urbano de Cuzco.

Surge, sin embargo, una mayor complejidad de procesos arquitectónicos independientes si es que esas arquitecturas rurales peruanas, en lugar de haber surgido bajo la influencia irradiadora de las ciudades virreinales, constituyeron procesos autónomos en sí mismos, en cuanto centros creadores de sus propios modelos. El análisis más ponderado de estas arquitecturas rurales nos ha conducido a revalorizar sus modelos y esquemas como sustentadores de escuelas arquitectónicas no vinculadas a las de las ciudades ni derivadas de éstas. Por ejemplo, no hay modo de derivar a partir de centros urbanos el diseño de los dobles arcos cobijos tan característico del valle del Colca, ni sus iglesias corpulentas en forma de grandes cajones rectangulares con capillas bajas adosadas a manera de planta de falso crucero. La desegregación de estos procesos arquitectónicos rurales respecto de los urbanos conlleva la reinterpretación del

proceso evolutivo seguido por la arquitectura virreinal peruana como un conjunto global.

Desde las primeras interpretaciones de la arquitectura planiforme surperuana se introdujo una disociación entre las formas estructurales de las plantas y los diseños de las portadas, que se suponían anclados arcaicamente en los modelos renacentistas, y la decoración profusa en que se hacía consistir el aporte específico de esta arquitectura virreinal. De esta concepción disociadora no hay más que un paso hasta llegar a universalizar para toda la arquitectura virreinal peruana en conjunto la disociación entre arquitectura consistente en los aspectos estructurales y volumétricos, y la superficie ornamentada que se concentra en las portadas y los retablos de madera; mientras que la arquitectura virreinal habría reiterado de modo pasivo y repetitivo las formas arquitectónicas ortogonales presuntamente mantenidas invariables a lo largo de todo su desarrollo histórico; creó en cambio una exuberante decoración que la convertiría en un barroco ornamental pero no en un barroco estructural y arquitectónico. Según esta versión historiográfica propagada por Gasparini, los aportes decorativos, no ciertamente los conceptos estructurales y arquitectónicos, habrían constituido el aporte característico de la arquitectura virreinal. Téngase presente que no se aplica esta disociación entre arquitectura y decoración solamente a las escuelas regionales más ornamentadas, como pudieran ser la arequipeño-collavina y la cajamarquina; sino a toda la arquitectura virreinal en su conjunto, por el mero hecho de ser tal clase de arquitectura.

Los conceptos básicos antes analizados hacían referencia a la posible delimitación transversal de los períodos históricos que componen la secuencia de la arquitectura virreinal; mientras que este último criterio de la disociación introduce un corte longitudinal que empobrece todo el proceso de la arquitectura virreinal peruana, pues desgaja de él en todas sus etapas los aspectos estructurales y volumétricos constitutivos de lo arquitectónico, y sólo mantiene los aspectos decorativos. Esto significaría que la diferenciación de los períodos quedaría reducida a la secuencia de las fases ornamentales expresada en la decoración de los retablos y las portadas.

Venimos propugnando también insistentemente que es necesario reintegrar por distintos caminos los contenidos arquitectónicos estructurales y volumétricos a la especificidad diferenciadora de la arquitectura virreinal peruana. Por lo pronto, no se trata solamente de revalorizar la variedad tipológica de las plantas de las iglesias, que desbordan esa monótona reiteración de la planta de cruz latina achacada por Gasparini a la arquitectura virreinal sin haber realizado previamente una investigación objetiva de sus modelos; sino especialmente del proceso peruanísimo de la reconversión de las plantas gótico-isabelinas introducidas en la época renacentista, para convertirlas en planta basilical de tres naves abiertas con crucero interno; y también de las otras tipologías de la planta de cruz latina de brazos largos, de la planta de falso crucero y de la planta de cruz latina de brazos cortos, vigentes en diferentes escuelas regionales. Es esta reconversión de la planta inicial, llevada a cabo conservando gran parte del perímetro murario externo de la iglesia, uno de los aspectos donde resalta más la originalidad creadora de los alarifes virreinales peruanos; además de que se trata de un proceso estrictamente arquitectónico, no decorativo. Se ha de reconocer también que la decoración acre-

cienta la magnificencia de las portadas virreinales peruanas; pero que ella está sustentada por un diseño de portada organizado estructuralmente, y que este diseño lleva aparejada una forma específica de expansión volumétrica: el diseño y el volumen de las portadas virreinales peruanas constituyen aspectos netamente arquitectónicos, y no simples decoraciones ornamentales.

La reintegración de estos aspectos estructurales y arquitectónicos al campo del saber científico acerca de la arquitectura virreinal peruana, ya que nunca han estado disociados de ella en el plano de las realidades objetivas a pesar de lo que piense Gasparini, aporta nuevos criterios para diferenciar los períodos de esta arquitectura virreinal. La reconversión de las plantas de una nave en forma de cruz latina de brazos largos realizada en las iglesias del Collao, constituye un proceso diferente de la reconversión de las iglesias renacentistas del valle del Colca a la planta de falso crucero; y ambos difieren de la simple introducción de la planta de cruz latina realizada en las iglesias de las tierras altas puneñas y cuzqueñas del obispado del Cuzco en tiempos del obispo don Manuel de Mollinedo y Angulo, con anterioridad a estos dos procesos de reconversión.

No analizamos ahora el problema de las transmisiones internas de modelos arquitectónicos como factor originante de las escuelas regionales.

El tema fue planteado por Kubler y muy pronto encontró resonancia y amplificación en Gasparini. Se incide en una concepción apriorista cuando se supone que las escuelas han sido derivadas mediante la aplicación del esquema formal de las transmisiones internas, sin haber constatado cual haya sido su verdadera originación. Pensamos que las opiniones preestablecidas en general no salvaguardan la objetividad de los conocimientos; antes bien, imponen distorsiones a la realidad que ha de ser conocida. Por nuestra parte, preferimos atenernos a un orden epistemológico inverso. Por eso consideramos que las escuelas han de ser determinadas y caracterizadas en base a la constatación experimental y objetiva de la existencia de algunos caracteres arquitectónicos comunes para un grupo de monumentos. Sólo después de definidas las escuelas por sus características específicas, cabe investigar cual haya sido el factor originante de la homologación estilística entre los monumentos representantes de la escuela. Desde luego, creemos que hay que evitar en todo caso que el mecanismo de las transmisiones internas de modelos como generador de las escuelas regionales sea utilizado para marginar el factor real y objetivo, aunque no perceptible en sí mismo, de la libertad creadora de los alarifes virreinales peruanos; un factor incontrastable que algunos historiadores de la arquitectura virreinal se han empeñado en desconocer por sistema.

Los historiadores de la arquitectura virreinal mexicana han utilizado como criterio básico para la diferenciación de sus etapas o períodos los diversos tipos de soportes empleados en las portadas y retablos.

No impugnamos la validez de este criterio para la arquitectura mexicana; sólo anotamos ahora que no es aplicable este mismo criterio de diferenciación a la arquitectura virreinal peruana, tanto porque en ella no se utilizaron los estípites, como porque las columnas salomónicas coe-

xistieron con las columnas de fuste liso o estriado y con las pilastras desde el último tercio del siglo XVII en portadas de estilos y diseños muy diversos; así, por ejemplo, las columnas salomónicas de La Merced y de San Agustín en Lima son contemporáneas con poca diferencia de años con las columnas lisas de las portadas catedralicias posteriores. Aparecieron las cariátides en los retablos tardíos de la segunda mitad del siglo XVIII; pero este tipo de soportes no hizo acto de presencia en las portadas virreinales peruanas; y por consiguiente no pueden servir para diferenciar etapas en la arquitectura de obra firme.

PROBLEMAS ACERCA DE ALGUNAS ESCUELAS REGIONALES

Es de suyo obvio que la sistematización de todos los períodos del decurso histórico de la arquitectura virreinal peruana presupone que estén precisados los límites temporales de cada escuela en particular y sobre todo, que haya sido reconocida la especificidad autónoma de todos los períodos que han de ser sistematizados. Desde luego, ni el orden secuencial de los estilos arquitectónicos, ni la parcelación regional de la arquitectura virreinal, sea en base a las ciudades virreinales generadoras hipotéticamente de los modelos, sea sobre las grandes regiones geográficas del Virreinato peruano, garantizan la delimitación de los períodos del desarrollo arquitectónico con sentido estricto.

Resulta problemática la vigencia de un período de estilo manierista intercalado entre el renacimiento inicial de finales del siglo XVI y la aparición primera del barroco. El lugar cronológico de este presunto período manierista hubiera sido el primer tercio del siglo XVII; y ello, no para toda la arquitectura virreinal peruana en general, sino tan sólo para la limeña, a no ser que también se considere como manierista el estilo aplicado en Trujillo por el alarife Alonso de las Nieves en la portada de La Compañía. La primera clasificación de los períodos de la arquitectura virreinal limeña propuesta por Bernales Ballesteros no incluía la etapa manierista; y sólo después de la tesis doctoral de Chichizola (2), el mismo Bernales suplantó su indefinible período protobarroco por el manierismo. Se explica perfectamente la existencia de un manierismo en la pintura limeña a principios del siglo XVII por la presencia en Lima de los pintores italianos Bernardo Bitti, Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alesio. Se ha de notar que la pintura no arrastró a la arquitectura hacia el manierismo; porque no hay constancia de la presencia de ningún alarife manierista en Lima al mismo tiempo que la de los pintores. En efecto, durante el primer tercio del siglo XVII continuaron actuando en la Ciudad de Los Reyes del Perú los viejos alarifes de la escuela del siglo XVI: Alonso de Arena, Andrés de Espinosa, Diego Guillén y Juan Martínez de Arrona; así como los carpinteros mudéjares Alonso Velázquez y Bartolomé Calderón; lo que, lejos de imponer un manierismo a la arquitectura limeña, propiciaron el retorno de la tradición gótico-isabelina para las cubiertas de La Catedral dañadas por el terremoto de 1609, y para las iglesias construidas o reconvertidas durante el mismo tiempo, como las de La Recoleta dominicana de La Magdalena, San Pedro, La Merced, La Santísima Trinidad, Santa Catalina y el Noviciado de San Antonio Abad de los jesuitas. La secuencia de los estilos en la arquitectura europea: renacimiento, manierismo y barroco, no determinó paralelamente la evolución de la arquitectura virreinal limeña o la peruana en general, por la inexistencia en ellas de una etapa intermedia manierista.

2. J. CHICHIZOLA, *El manierismo en Lima*, P.U. Católica del Perú, Lima, 1983.

El ciclo barroco cuzqueño posterior al terremoto de 1650 presenta unas características muy definidas en las iglesias de la ciudad de Cuzco. Perduró en actividad este barroco hasta finales del siglo XVII, reiterando en las iglesias del período un esquema de diseño de portada una forma de expansión volumétrica por adelantamiento de la calle central sobre las dos calles laterales, y el empleo de seis columnas estructurales para flanquear las tres calles en distinto adelantamiento.

El problema se suscita al tratar de relacionar este barroco cuzqueño urbano con la arquitectura rural de la misma diócesis del Cuzco a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Se extendió esta arquitectura rural por la región puneña de Ayaviri, Asillo y Lampa; en las iglesias de Mamara y Haqura en Apurímac; y en las de Tisco, Yanque y Coporaque en el valle del Colca, aunque éstas pertenecían a la diócesis de Arequipa. Prevalece en estas iglesias de las tierras altas cuzqueñas el esquema homogéneo de gran fachada a los pies, en el que las torres gemelas acogen entre ellas la gran portada-retablo de diseño cuadrangular completo desplegado en tres calles en los dos cuerpos.

No ha sido asumido por estas portadas rurales el modo cuzqueño de expansión volumétrica, ya que, a diferencia de éste, las tres calles de cada cuerpo permanecen alineadas en el mismo plano de antelación; tampoco reiteran la conformación estructural del diseño cuzqueño, ya que no presentan la cornisa del primer entablamento abierta en arcos verticales por la entrecalle central del segundo cuerpo, con la subsiguiente subdivisión de este espacio interno en tres subcalles por la interposición de dos columnas flotantes. Se trasluce en todas estas portadas rurales surperuanas la implícita voluntad de distanciarse con relación a los caracteres más definidos del barroco cuzqueño; proponen, por el contrario, otras soluciones estructurales y volumétricas para el diseño de las portadas; y potencian el esquema formal de la gran fachada a los pies pero desvinculada del diseño y volumen de las portadas de Cuzco. Pensamos que las diferencias entre el núcleo urbano de Cuzco y el grupo de estas portadas rurales son lo suficientemente importantes como para caracterizar dos modos específicos de hacer arquitectura, no asimilables en una sola escuela. Se puede justificar la transmisión interna desde la arquitectura urbana de Cuzco de algunos elementos aislados, como el gran ventanal ovalado en las portadas de Mamara y de Tisco; pero ello no acarreó la transmisión del esquema y de la volumetría de las portadas urbanas cuzqueñas. Intercede también una secuencia cronológica entre los dos modos independientes, pues el de las iglesias rurales de las tierras altas comenzó a difundirse cuando concluía el período de actividad del barroco urbano de Cuzco. La consolidación de estas portadas rurales como un grupo específico desborda ciertamente la tesis apriorista de la ciudad como centro de irradiación de las escuelas arquitectónicas hacia el campo circundante.

La arquitectura planiforme surperuana denominada comúnmente como "estilo mestizo" ha sido presentada desde la obra de Wethey como una escuela unitaria, en la que se habría cumplido la irradiación de los modelos y las técnicas de tallar la piedra desde los centros urbanos de Arequipa o de Potosí hacia la zona intermedia del Collao, situada en la ruta comercial y mitaya entre las dos ciudades. La unidad de esta escuela comenzó a resquebrajarse cuando se descubrieron otros monumentos

planiformes situados en las tierras altas de Apurímac y Chumbivilca además de la fachada-tapiz de Yanque en el Colca, cuya originación no podía derivarse desde los centros urbanos tradicionales de Arequipa o de Potosí. Podemos avanzar todavía más en la interpretación del estilo planiforme surperuano; pues es necesario revisar en profundidad los caracteres estilísticos que definen esta modalidad de la arquitectura surperuana. La tesis tradicional hacía consistir el "estilo Mestizo" en la decoración planiforme aplicada sobre diseños renacentistas de las portadas; con lo que se simplificaba el contenido específico del estilo planiforme a la exuberancia de los motivos ornamentales.

Recordemos también que este enfoque significaba el abandono de los análisis estructurales y volumétricos de estas portadas. La arquitectura planiforme surperuana vendría a ser de este modo el prototipo de la desconexión entre los elementos arquitectónicos y los decorativos de que hablaba Gasparini, pues quedaría reducida exclusivamente a estos últimos.

Si hemos postulado antes la reintegración de los aspectos arquitectónicos del espacio y del volumen al contenido primordial de la arquitectura virreinal peruana, no podríamos prescindir de ellos cuando se trata del análisis de la arquitectura planiforme surperuana. Resumimos ahora a grandes rasgos lo expuesto en otro trabajo acerca de esta arquitectura: se ha de revisar la interpretación como renacentistas de las portadas planiformes surperuanas que se les viene atribuyendo a todas en general. Mediante una primera constatación, distinguimos tres tipos de diseño de portadas planiformes, muy diferentes entre sí: primero, el de las portadas de Potosí, que conservan la traza típica de las portadas renacentistas con dos cuerpos de distinta altura y anchura; segundo, el de las portadas-retablo del Collao estructurado en dos cuerpos y tres calles, según la cuadrícula regular completa en unos casos como la portada lateral de Santiago de Pomata, y la cuadrícula regular incompleta como la portada lateral de San Pedro de Zepita; en las que se da la plena correspondencia entre la anchura de las calles de sus dos cuerpos; lo que evidentemente no constituye un diseño renacentista, sino plenamente barroco virreinal; tercero, el diseño de las portadas mayores y menores de Arequipa, con su gran frontón semiovalado, que es irreductible por completo a los dos diseños anteriores.

Otra comprobación complementaria muestra cómo la decoración planiforme está dispuesta de manera diferente en conexión con cada uno de los modelos de diseño de portadas aquí señalados: en las portadas potosinas, los adornos se encierran en recuadros renacentistas; en el Collao se aglutinan apretadamente los adornos menudos sobre amplios paneles decorativos sin dejar intersticios vacíos entre los modelos; y en Arequipa, se dibujan los adornos con trazos grandes y gruesos, y entre ellos se forman amplios espacios vacíos que han sido tallados hasta una profundidad uniforme.

Resultan tan acentuadas las diferencias entre las tres conexiones del diseño y la decoración ornamental en cada una de las tres zonas surperuanas planiformes, que en realidad sólo tienen en común el modo aplanado de tallar la decoración en superficie plana y la carencia del relieve tridimensional en los motivos escultóricos; pero en lo que atañe a los componentes arquitectónicos y a la disposición de los ornamentos, las re-

giones de Potosí, el Collao y Arequipa muestran tres estilos independientes y diferenciados con toda precisión. No queda modo de hacer efectiva la irradiación de modelos arquitectónicos de diseños de las portadas, de su volumen y de la disposición ornamental entre Potosí y Arequipa; y también desde cualquiera de estas dos ciudades virreinales hacia la zona rural del Collao. Se constata la transmisión de aquellos modelos que son semejantes, no la de los que son irreductibles entre sí; y resulta que entre las tres zonas interceden las diferencias aquí anotadas. Además de las constataciones estilísticas expuestas, debemos tener en cuenta la discontinuidad cronológica en cuanto al desarrollo de las arquitecturas planiformes de Arequipa y el Collao: el ciclo arequipeño terminó aproximadamente hacia 1750; mientras que el ciclo collavino se desarrolló desde entrada la segunda mitad del siglo XVIII hasta el comienzo del siglo XIX. No se ha insistido lo suficiente acerca de un dato de suma importancia: la máxima calidad en el tallado de la decoración planiforme no se logró en los paneles decorativos de Arequipa, sino en las portadas e interiores de las iglesias del Collao; de tal modo que, al menos en cuanto a esta arquitectura rural planiforme, se ha invertido el rango de perfección correlativa que establecen las teorías a priori entre las zonas rurales y los centros urbanos considerados como generadores y emisores de los modelos. Deducimos de todo lo expuesto que la arquitectura planiforme collavina constituye una escuela rural independiente de las escuelas urbanas radicadas en Arequipa y en Potosí; aunque las tres cultiven la técnica de tallar en relieve monoplaniforme.

La arquitectura del valle del Colca constituye únicamente un problema en cuanto a la delimitación de su período cronológico, no en cuanto a precisar la autonomía de sus modelos estructurales. Las primeras iglesias collaguas se construyeron a finales del siglo XVI; no todas las de aquella lejana época perduran en uso, pues por el desgaste de los materiales y sobre todo por la acción destructora de los frecuentes terremotos en ese lugar, debieron ser reconstruidas posteriormente en varias ocasiones. Distinguimos un primer período de tales reconstrucciones entre finales del siglo XVII y la primera década del siglo XVIII; y otro segundo período más prolongado y extendido a mayor número de iglesias durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX. Durante este segundo período, se propagaron en las fachadas de los pies de algunas iglesias collaguas los dobles arcos cobijos superpuestos e incorporados entre los cuerpos de las torres gemelas. También se reconstruyeron entonces los cuerpos rectangulares de esas iglesias a manera de un gran cajón con capillas adosadas a los lados más bajas que el cuerpo de la iglesia y que constituyen los brazos del falso crucero. No se trata de una arquitectura decorativa, que pueda ser comparable a las de Arequipa o el Collao; sino eminentemente estructural. Es fácil discernir que no deriva por irradiación o influencia de algún otro centro urbano o rural; y por consiguiente constituye una escuela rural específica e independiente; entendiéndose que aplicamos la calificación de escuela a la arquitectura de Colca sólo en referencia a las reconstrucciones realizadas durante la segunda mitad del siglo XVIII y primera del siglo XIX; ya que fue entonces cuando se definió la especificidad de esas iglesias.

A finales del siglo XVIII y en las primeras décadas del siglo XIX se construyeron o reconstruyeron algunas iglesias en la zona puneña opuesta a la del Collao ribereña del lago Titicaca, como la de Putina, San An-

tón y Pucará. Resta todavía por aquilatar exactamente la interpretación arquitectónica de estas iglesias puneñas tardías. Han sido relacionadas con el neoclásico arequipeño; pero se ha de notar que esta influencia ancló limitadamente en los retablos de estuco en el interior de las iglesias, como también sucedió en las iglesias del valle del Colca. En cambio, la estructura arquitectónica de estas iglesias rurales puneñas muestra componentes muy caracterizados que no parecen proceder de Arequipa; tales como la cúpula sobre el centro del crucero con tambor cilíndrico que muestra un no lejano aire ayacuchano; y también los arcos cobijos elevados simples sobre las portadas de los pies y algunas laterales que tienen tanto arraigo en la zona de Puno desde los arcos cobijos simples de la iglesia de Lampa, pero que no existen en las iglesias arequipeñas. Confluye, pues, en estas iglesias rurales puneñas tardías no sólo la problemática de su interpretación estilística; sino también la de su integración en una pequeña escuela regional específica, que es un poco posterior a la también rural del Collao, y que tampoco deriva por irradiación manifiesta de algún otro centro urbano emisor de modelos.

Las dilucidaciones críticas aquí expuestas alumbran la existencia de algunas escuelas regionales rurales que no han derivado de la influencia estilística irradiada desde centros urbanos. El problema de la correlación entre las ciudades virreinales y las zonas rurales periféricas tiene que ser replanteado desde análisis morfológicos y estructurales más completos que los que sirvieron de base a la tesis de las ciudades como centros de irradiación de las escuelas. Se partió inicialmente de un esquema formulado a priori, antes de toda constatación objetiva; pero las realidades arquitectónicas existenciales no marchan por esos esquemas aprioristas y se resisten a ser encuadradas dentro de concepciones formales preestablecidas. Constatamos, en cambio, que existieron en la arquitectura virreinal peruana escuelas arquitectónicas de raigambre rural en las que se desarrollaron modelos originales y específicos.

SISTEMATIZACION DE LOS PERIODOS

El presente compendio de sistematización de los períodos no puede ofrecer el análisis completo de las características de todas las escuelas y grupos regionales aquí señalados. Algunos de los análisis más críticos se han desarrollado en estudios especiales que se publicarán por separado, como los de la arquitectura del Collao, la evolución de las plantas de las iglesias virreinales, los esquemas de las grandes fachadas en iglesias rurales, el de los arcos cobijos del Colca, etc.

Se limita esta sistematización a proponer la secuencia de los períodos arquitectónicos más importantes y diferenciados, estableciendo entre ellos relaciones de prioridad y posterioridad. El problema es sumamente complejo debido al desarrollo disperejo seguido por la arquitectura virreinal peruana en sus diversas escuelas y grupos regionales.

Con la única excepción de la arquitectura de la ciudad de los Reyes del Perú, que perduró en actividad creadora a lo largo de todo el gobierno virreinal, las restantes escuelas y núcleos regionales operaron dentro de límites cronológicos más o menos prolongados, pero siempre reducidos a una etapa de la historia virreinal peruana. De esta desigual duración temporal de los centros arquitectónicos regionales se derivan

dos tipos de desajustes cronológicos entre las arquitecturas regionales: uno es el *desajuste longitudinal*, en cuanto que no todos los centros crearon su arquitectura con una continuidad paralela: unos comenzaron antes y otros posteriormente; y de igual modo, unos concluyeron antes y otros después en su ciclo de actividad productiva.

No se dió concordancia estricta en cuanto a su comienzo o a su agotamiento; y ni siquiera aconteció la continuidad consecutiva de unos ciclos en pos de otros. El segundo desajuste es el *transversal*, y consiste en que no se dió la simultaneidad constructora de todos los centros regionales durante cada una de las grandes etapas cronológicas o de sus subdivisiones: algunos períodos pertenecen sólo al siglo XVII, otros sólo a la primera mitad del siglo XVIII; pero aún esta asincronía se desborda por la diferente duración de los ciclos, que en algunos casos perduraron a caballo de las vertientes entre dos siglos o entre las mitades de algún siglo.

En este trabajo empleamos el concepto de *barroco* en un sentido muy amplio, ya que abarcaría la arquitectura construída durante el largo periplo que corre desde el segundo tercio del siglo XVII hasta el primer tercio del siglo XIX para algunas regiones rurales del sur del Perú. No se pretende definir un contenido arquitectónico estricto y homogéneo para todos los ciclos; ya que no es idéntico el barroco de Lima que el de Cuzco o el de Huancavelica; y tampoco se prejuzga la autenticidad barroca de algunas escuelas regionales como la de Arequipa, Cajamarca, el Collao o la postrera escuela rural de Puno; acerca de las cuales puede discutirse si cumplieron los cánones del barroco en lo volumétrico y estructural.

El primer período de la arquitectura virreinal peruana duraría desde el comienzo de las construcciones definitivas del siglo XVI hasta aproximadamente 1630 según los casos. Estuvo dominado este ciclo por los esquemas renacentistas para las portadas; y recibió aportes muy significativos del último gótico español consistente en las bóvedas vaídas de crucería, y del mudéjar para las armaduras de madera con tres o cinco paños además de ciertos ornamentos como el alfiz y los arcos trilobulados. Se introdujo una conformación homogénea para las plantas de las iglesias, manifestada en dos o tres modelos sobre los que el barroco posterior introdujo reconversiones importantes para las iglesias mayores y también para algunas menores. Se extendió este período renacentista-gótico-mudéjar por todo el territorio del Virreinato del Perú; aunque sólo algunas zonas conservan todavía monumentos renacentistas importantes, y en otras han sido modificados. Distó mucho de imponer la homogeneidad de los diseños de las portadas para todos los centros arquitectónicos regionales del Perú. Han desaparecido casi todas las portadas renacentistas en Lima, Arequipa, Trujillo, Cajamarca, Huancavelica y otros lugares; de tal modo que no es factible rehacer el estudio completo de todo este período virreinal. Se puede plantear como hipótesis de trabajo a investigar la suposición de si la diversidad de las escuelas arquitectónicas virreinales durante el barroco comenzó a gestarse durante el período renacentista; y ello en base a la heterogeneidad que se observa entre los diseños de las portadas renacentistas actualmente existentes.

Distinguimos con la denominación de *barroco formativo* un período en el que comenzaron a gestarse los lineamientos que llegaron a su plenitud en las escuelas barrocas virreinales. Se inició este ciclo con la re-

conversión de las grandes iglesias conventuales de Lima para transformarlas en planta basilical de tres naves abiertas con crucero interno; a partir del primer tercio del siglo XVII; y también con la modificación del diseño de la portada principal de La Catedral de Lima que se convirtió en portada-retablo a partir de 1628.

Comprende este período barroco formativo a menos tres procesos regionales independientes muy claramente definidos: el primero es el *barroco formativo limeño*, que se prolongó aproximadamente hasta 1660. Durante su vigencia se consolidó el modelo de la planta basilical de tres naves abiertas y crucero interno; se cubrieron las primeras bóvedas de medio cañón con lunetos; se estructuró el tipo de las torres que conformarían la gran fachada barroca en el sector de los pies de las iglesias; y aparecieron en las portadas y en los cuerpos de campanas de las espadañas y de las torres las primeras pilastras con modillones a modo de capitel que después fueron el tipo de soportes preferidos en las portadas del siglo XVIII limeño; y finalmente se estableció el diseño de cuadrícula para las portadas-retablo de dos cuerpos y tres calles en cada cuerpo.

Existió sin duda un período *barroco formativo cuzqueño* que fue interrumpido bruscamente por el terremoto de 1650. Estuvo impulsado por los ensambladores de retablos y de sillerías corales, alguno de los cuales había llegado desde Lima como Pedro de Mesa, que fuera hijo del también ensamblador y escultor Martín Alonso de Mesa. Podemos considerar como figura eminente de este período cuzqueño al ensamblador Martín de Torres, de cuyos retablos se han ocupado los Mesa-Gisbert y don Emilio Harth-Terré.

También acaeció un período *barroco formativo trujillano*. Destacó dentro de él la construcción de La Catedral de Trujillo consagrada el año de 1666. Tuvo este período un carácter eminentemente estructural, manifestado en la transformación de la planta y de las cubiertas en la iglesia de La Compañía, a la que siguieron las iglesias de La Merced, San Agustín, Santo Domingo y San Francisco, todas las que adoptaron la planta basilical de tres naves más o menos completas y crucero interno, como las grandes iglesias conventuales limeñas. Terminó este período en Trujillo con la construcción de la iglesia del Hospital de Belén, cuya portada principal reproduce el diseño de la portada principal de La Catedral trujillana. Este período que duró casi todo el siglo XVII, se agotó en sí mismo; pues no se desarrolló en pos de él en Trujillo otro período subsiguiente de barroco pleno durante el siglo XVIII. La iglesia del Monasterio del Carmen estaba por estrenarse inmediatamente antes del terremoto de 1759; pero ella sola no define un verdadero proceso regional.

Todo hace suponer que también tuvo lugar en Arequipa otro período *barroco formativo arequipeño*, del que, sin embargo, no quedan monumentos testimoniales, acaso con la excepción del primer cuerpo de la portada lateral de la iglesia de La Compañía. La terminación de las obras en la Catedral, la de la iglesia de La Compañía y algunas otras obras pertenecerían a este período que sólo podrá ser conocido ampliamente a través de la documentación de archivo.

El período barroco formativo canalizó por cauces independientes los modelos y diseños arquitectónicos desarrollados en las escuelas. El

primer efecto derivado de este período consistió en consolidar la independencia de la arquitectura virreinal del Perú respecto de las arquitecturas europeas; y ello se logró por la libre creatividad de los alarifes y ensambladores radicados en el Virreinato durante el siglo XVII. Cesaron de recibirse los aportes arquitectónicos de la arquitectura española; y tampoco llegaron aportes europeos no ibéricos que hubieran eventualmente desvinculado la arquitectura virreinal peruana de la española; y ello a pesar de la suposición en contra de Kubler y Gasparini que he analizado en otro estudio más amplio. En el plano interno del propio Virreinato del Perú, se originó entonces la diferenciación entre las escuelas regionales peruanas, de manera que irrumpió con ímpetu desbordado la diferenciación de escuelas acentuada en el ciclo posterior. Contribuyó en parte a acentuar la diferenciación de las escuelas regionales la duración asincrónica de los períodos barrocos formativos; y también la subsiguiente desconexión cronológica en cuanto al inicio y duración entre los procesos de la etapa posterior.

Denominamos *período barroco pleno* aquel en el que algunas escuelas regionales mostraron la plenitud creadora lograda en sus modelos de diseños de las portadas, la modalidad de expansión volumétrica, y los componentes arquitectónicos. El primer período en conseguir su perfil específico fue el *barroco pleno cuzqueño* de la segunda mitad del siglo XVII, que se concentró en las iglesias de la propia ciudad de Cuzco. Creó un diseño peculiar de portada-retablo inaugurado en la de La Catedral. Lo integró además con una especial forma de expansión volumétrica consistente en el adelantamiento del bloque de toda la calle central, permaneciendo las dos calles laterales en un plano retrasado; y finalmente modeló un tipo característico de campanarios que tuvo alguna irradiación fuera de la ciudad a través de la torre solitaria y exenta de Lampa. Las grandes iglesias conventuales cuzqueñas remodelaron durante este período su inicial planta gótico-isabelina para convertirla en planta basilical, siguiendo el ejemplo de las iglesias conventuales de Lima.

El *período barroco pleno limeño* perduró desde la década de 1660 hasta entrado el segundo tercio del siglo XVIII, desbordando así su vigencia a la del barroco pleno cuzqueño. Se inició con la construcción de las iglesias actualmente desaparecidas de Ntra. Sra. de Los Desamparados y del Hospital de San Juan de Dios; y se expresó plenamente en las pequeñas iglesias del siglo XVIII con su planta de cruz latina de brazos muy cortos, la especial volumetría de sus coronamientos superiores, con el modelo de la fachada a los pies y con el diseño de las portadas no-retablo con segundo cuerpo delimitado por pilastras con modillones en lo alto y también en la base. Se trata de un conjunto de caracteres arquitectónicos totalmente diferentes de los del barroco pleno cuzqueño; a pesar de que ambos tienen en común el empleo de la cornisa del primer entablamento abierta en arcos verticales por la entrecalle central.

Consideramos el período del *barroco pleno arequipeño* como el tercer ciclo regional de esta etapa. Marchó a destiempo de los dos períodos anteriores: el limeño y el cuzqueño, pues perduró en actividad desde la década de 1680 hasta 1750. La decoración planiforme de sus portadas no debe hacernos perder de vista la especificidad del diseño en las portadas mayores y menores, tan distintos de los diseños cuzqueño y limeños. La expansión del volumen en sus portadas por bloques de sopor-

tes prolongados verticalmente en trozos de pilastras encerradas dentro del gran frontón semiovalado, y la liberación de las portadas arequipeñas respecto de cualquier esquema de fachada a los pies, carentes de la delimitación por los cuerpos bajos de las torres, constituyen características arquitectónicas específicas de la escuela arequipeña y diferenciadas de las de la escuela limeña y la cuzqueña.

Quedó limitado a estos tres períodos urbanos el ciclo del barroco pleno. Fue seguido por otro ciclo más disperso, de menor duración, aunque de gran magnificencia arquitectónica. Es el amplio *período barroco de difusión periférica*, que engloba las creaciones arquitectónicas realizadas en lugares fuera de las ciudades de Lima, Cuzco y Arequipa, en centros regionales desplegados durante la primera mitad del siglo XVIII con posterioridad a los períodos del barroco pleno. No debe entenderse este ciclo como una irradiación o prolongación del barroco pleno en sus versiones limeña, cuzqueña o arequipeña; sino como movimientos arquitectónicos creadores e independientes, aunque de menor duración y producción de monumentos. Se trata de grupos muy dispersos por la geografía peruana, y además con un desarrollo asincrónico entre ellos. La única característica que detentan en común es la autonomía estilística que los diferencia radicalmente entre ellos mismos y con las escuelas precedentes del barroco pleno.

Intercede una gran diferencia entre el ciclo del barroco pleno y este período del barroco de difusión periférica: el primero fue precedido por un período barroco formativo en el que maduraron los modelos que después alcanzaron plenitud en las escuelas virreinales autónomas mientras que estos ciclos de difusión periférica no derivaron de una previa etapa formativa, inexistente en estos centros regionales. Sucedió que la madurez alcanzada por los alarifes virreinales peruanos posibilitó que su libertad creadora se expresara en nuevos diseños y formaciones volumétricas. Una situación similar se volvió a repetir posteriormente en el período de las escuelas rurales, que tampoco estuvieron precedidas por períodos formativos previos.

Pertenece a este ciclo el *período de difusión periférica de las tierras altas surperuanas*, durante los años finales del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII. Se propagó por las iglesias rurales surperuanas un modelo específico de gran fachada a los pies con torres gemelas a los lados del cuerpo de la iglesia y con una portada-retablo de traza cuadrada encuadrada entre las torres. Son las iglesias de Ayaviri, Asillo, Mamara, Tisco, Haqira y Coporaque del valle del Colca, y también la fachada-tapiz de Yanque en el mismo valle del Colca, aunque está desprovista del diseño de portada-retablo. Se puede incluir también en este grupo de iglesias la de Lampa, al menos en cuanto a la portada-retablo de los pies, pues carece de las torres gemelas a los lados de ella. Se trata de un grupo rural desvinculado del diseño y de la volumetría de las portadas barrocas cuzqueñas.

Sobresalió el período *barroco de difusión periférica de Cajamarca* por la deslumbrante originalidad de sus grandes portadas-retablo de tres calles desplegadas en tres cuerpos completos, que se estructuran en cuadrícula regular de líneas rectas continuas; y también por el diseño de las portadas menores. Es un período corto cumplido hacia

mediados del siglo XVIII.

Encontramos en las tierras de Huancavelica un conjunto de portadas con diseño, volumetría y decoración homogéneos, labradas también hacia mediados del siglo XVIII: son las portadas de La Catedral, Santo Domingo, Santa Bárbara junto a la mina de este nombre, y Julcamarca. No derivaron estas portadas por irradiación desde ninguna otra escuela urbana o rural; y por tal motivo las incluimos en un grupo propio formando el período *barroco de difusión periférica de Huancavelica*.

Durante el siglo XVIII se cumplió la reconversión de algunas iglesias y la construcción de otras en Ayacucho. Constituyó una actividad eminentemente estructural, pues estuvo desprovista de realizaciones ornamentales; su creación externa más destacada consistió en los dobles campanarios que conforman una escuela específica de estas construcciones. En cierto modo, también se formó en Ayacucho una escuela *barroca de difusión periférica*.

El ciclo barroco de la difusión periférica se apagó pronto, como llamaradas fugaces encendidas por algunos alarifes anónimos de una sola generación que no lograron promover la continuidad de sus modelos estilísticos por sucesivos discípulos y continuadores. Al mismo tiempo que parecía agotada la arquitectura virreinal en los centros urbanos, excepto el de Lima, surgió otro ciclo posterior consistente en el *barroco de las escuelas rurales*. Alcanzó este nuevo ciclo mayor consistencia y duración que el anterior, pues permaneció en vigencia durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, y en algunos casos llegó hasta entrado el siglo XIX. Consistió en una serie de escuelas rurales autónomas, que aportaron modalidades estilísticas muy definidas y de manifiesta originalidad. Tampoco se vincularon entre sí estas escuelas rurales por la adopción de caracteres comunes a todas ellas. Intercedió igualmente una cierta asincronía entre estas escuelas rurales, a pesar de desarrollarse durante un ciclo con términos cronológicos más definidos.

Reafirmamos la independencia del período *barroco de la escuela rural del Collao* respecto de la escuela planiforme de Arequipa y también de la de Potosí. La técnica planiforme de tallar la piedra y el modo compacto de agrupar los adornos empleados en el Collao difieren de los de aquellas otras escuelas urbanas planiformes. Pero la originalidad de la escuela rural collavina se acrecentó por la especificidad del diseño de sus portadas-retablo de cuadrícula regular desplegadas en un completo planismo estructural que hace juego al de la decoración tallada. También estuvo asociada la profusión ornamental y la novedad de los diseños con la transformación estructural de la planta de las iglesias inicialmente gótico-isabelinas para reconvertirlas en planta de cruz latina de brazos largos; y con la propagación de los arcos cobijos simples elevados sobre las portadas de los pies o las laterales, formando como grandes hornacinas para cobijar las portadas, un esquema que reactualizó la tradición iniciada medio siglo antes en las dos portadas de la iglesia puneña de Lampa, pero que había sido desactivada desde entonces. La escuela rural del Collao perduró en actividad durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, pues la portada lateral de Santiago de Pomata fue labrada a finales de ese siglo. Esta escuela rural produjo las obras maestras del estilo planiforme, con una calidad insuperable y no igualada por los paneles decorati-

vos de los centros urbanos de Arequipa o de Potosí.

El período *barroco de la escuela rural del valle del Colca* es uno de los más originales de toda la arquitectura virreinal peruana; no precisamente por sus aportes decorativos, que resultaron casi nulos, sino por las estructuras volumétricas de sus enormes iglesias en forma de gran cación rectangular, y por los dobles arcos cobijos superpuestos en el muro de los pies de las iglesias que estriban entre los cuerpos bajos de las torres gemelas. Sólo consideramos como integrantes de esta escuela collagua las reconstrucciones de las iglesias cumplidas durante la segunda mitad del siglo XVIII y gran parte de la primera del siglo XIX. También perduran en el valle del Colca algunas iglesias de etapas anteriores como las renacentistas de Madrigal y de Coporaque, y las de Tisco y Yanque pertenecientes al período de la difusión periférica; pero no las incorporamos a esta escuela rural situada en la misma región geográfica. Aunque las dos escuelas rurales surperuanas del Collao y del valle del Colca coexistieron durante gran parte de sus períodos activos, no se realizó el intercambio de modelos estilísticos y arquitectónicos entre ellas, y mucho menos la técnica planiforme de tallar la decoración. Ni los alarifes collaguas exportaron sus dobles arcos cobijos al Collao; ni los talladores collavinos exportaron al Colca los diseños y la ornamentación de sus portadas-retablo.

Entre los años finales del siglo XVIII y las dos primeras décadas del siglo XIX se formó otra pequeña *escuela rural* en el área puneña de Putina, San Antón, Pucará y algún otro lugar del altiplano. No ha sido suficientemente estudiada esta escuela, aunque nos inclinamos a desvincular sus aspectos estructurales y volumétricos respecto de la influencia neoclásica arequipeña. Es cierto que llegó el influjo de esta corriente neoclásica a los retablos tardíos; pero estos son independientes de la conformación arquitectónica del cuerpo de la iglesia; pues tampoco los retablos neoclásicos de las iglesias del valle del Colca acarrearón la determinación de los aspectos arquitectónicos de estas iglesias collaguas, tales como su corporeidad, y sus fachadas con los dobles arcos cobijos, ya que éstos no se derivan obviamente de la arquitectura neoclásica arequipeña.

Añadimos aún a este ciclo de las escuelas rurales tardías el pequeño núcleo de las portadas de la Hacienda San José y del pueblo de El Carmen cerca de Chíncha: muestran un diseño y una modalidad ornamental que no han sido irradiados desde el barroco de Lima. Son también independientes de esta escuela urbana las iglesias de las haciendas jesuíticas de Nazca.

Las reconstrucciones realizadas en Trujillo después del terremoto de 1759 no suscitaron una escuela regional propiamente dicha. Las creaciones más características de Trujillo en aquellos años fueron las torres de planta ochavada octogonal que se propagaron hasta Lambayeque, las espadañas barrocas tardías de La Compañía y de La Merced; y las medias naranjas ornamentadas con esculturas de yesería en Santa Clara y La Merced: se trata de ejemplares individuales que no son suficientes en número para formar una escuela arquitectónica. Por su carácter limitado, relacionamos la etapa trujillana posterior al terremoto de 1759 con el período de las escuelas rurales, aunque aquella acaeció en un centro urbano, pero sus torres octogonales se propagaron por la zona rural circunvecina.

Finalmente, la escuela urbana de Lima completó en solitario un período barroco tardío después del terremoto de 1746. En esta etapa final se creó el modelo de pequeña fachada a los pies con campanarios gemelos muy bajos, cuyo más bello ejemplar fue el de la fachada desaparecida de la iglesia del Monasterio de Santa Teresa. Se labraron en un primer momento las portadas homólogas de la portería de San Pablo, Los Huérfanos y el Noviciado de San Carlos; y terminó este corto período con la construcciones de la época del virrey Amat: Las Nazarenas, el Camarín de La Merced, la capilla de San Martín en el Convento de Santo Domingo y los dos cuerpos superiores de la torre en la iglesia del mismo Convento de Santo Domingo. Este último período urbano de Lima no encontró réplica o paralelo en ninguna otra ciudad virreinal o escuela rural del Perú; de suerte que constituye el epílogo solitario de la arquitectura virreinal peruana. Es un período costeño que García Bryce ha relacionado con la arquitectura europea de la misma época. Desde luego, comparando el barroco tardío de Lima con las escuelas rurales de los mismos años, se observa que unos y otros procesos discurrieron por cauces muy divergentes, ya que las influencias europeas reflejadas en el último período limeño fueron totalmente ignoradas por las escuelas andinas surperuanas.

UNIDAD EN LA PLURALIDAD

La multiplicidad de escuelas regionales diferenciadas en sus aspectos estructurales y ornamentales dentro de la arquitectura virreinal peruana viene a representar el hecho objetivo primario dado al analizar las iglesias dispersas por los núcleos regionales del Virreinato, y construídas en distintas épocas. Las portadas de Las Trinitarias en Lima, La Catedral de Cuzco, La Compañía de Arequipa, el Hospital de Belén de Cajamarca, La Catedral de Huancavelica, la lateral de Santiago de Pomata o la lateral de Zepita, la de Asillo, y la principal de La Catedral de Trujillo representan la especificidad de las escuelas regionales a que pertenecen. Han sido encuadradas en alguno de los períodos diferentes antes analizados, porque sus diseños y sus formaciones volumétricas corresponden a los modelos vigentes en las distintas épocas cronológicas de la arquitectura virreinal peruana.

Por encima de las diferencias específicas, todas aparecen como portadas *virreinales peruanas*. Por más diferentes que sean unas de otras, no encajan adecuadamente en ninguna otra arquitectura hispanoamericana distinta de la del Perú. La dificultad radica en llegar a precisar qué es lo que permite identificar como *peruanas* a todas esas portadas representativas tan diferentes entre ellas. La circunstancia de haber sido labradas durante el gobierno virreinal español, y también la de estar localizadas en el territorio del antiguo Virreinato del Perú son connotaciones extrínsecas que no atañen a ninguna de sus características arquitectónicas. La conformación a modo de los retablos peruanos conviene a algunas portadas; pero no a todas ellas. Tampoco resulta relevante la circunstancia de usar algún tipo determinado de soportes, puesto que portadas de distinto diseño usaron los mismos, y portadas homólogas usaron distintos soportes.

De una a otra escuela regional, y de unos a otros períodos cronológicos, las portadas virreinales peruanas han conservado la distribución

cuadrícula rigurosa de su diseño, distribuída en cuerpos y calles separados por órdenes arquitectónicos: los entablamentos establecen la división en estratos horizontales, y los soportes de columnas o de pilastras delimitan las calles verticales. La continuidad vertical de los ejes de soportes de un cuerpo a otro fue la innovación más decisiva mediante la que la arquitectura peruana comenzó a diferenciarse de la etapa inicial renacentista, que había sido una transmisión externa europea. En las portadas renacentistas que constan de dos cuerpos, los ejes de soportes forman siempre líneas quebradas, pues el segundo cuerpo tiene uniformemente menor anchura que el primero. Las portadas peruanas antes mencionadas, representantes de las distintas escuelas, preservaron siempre invariablemente la integridad del esquema cuadrícula pues sus variados diseños son modalidades específicas diferenciadas dentro del esquema común de la cuadrícula regular en sus diversas versiones, sea la cuadrícula completa con tres calles en los dos cuerpos sea la cuadrícula incompleta con una sola calle central en el segundo cuerpo, pero de la misma anchura que la calle del primer cuerpo.

No faltaron sin embargo, algunas portadas virreinales peruanas de la etapa barroca que muestran la discontinuidad de los ejes de soportes en los dos cuerpos de distinta anchura a la manera renacentista. Estas portadas hacen más bien resaltar la homogeneidad del esquema de la cuadrícula regular en la mayor parte de las portadas barrocas virreinales a partir del primer tercio del siglo XVII hasta las últimas portadas del siglo XIX.

La cornisa del primer entablamento abierta en arcos verticales por la entrecalle central del segundo cuerpo se difundió en el barroco de Cuzco y en el de Lima. No afectó, sin embargo, al esquema básico de la cuadrícula regular; porque la interrupción del entablamento permanece limitada a la entrecalle central, no a las dos calles laterales o al sector de los ejes de los soportes. Salvo esta innovación peruanísima, el esquema cuadrículado de las portadas barrocas cuzqueñas no se innovó, y apenas difiere del esquema cuadrícula estricto de la portada lateral de Santiago de Pomata.

Difieren las escuelas regionales por dar diferente cabida a la ornamentación dentro de las portadas. Se puede tratar de la decoración planiforme plena de las portadas del Collao o de Arequipa; de la decoración en paneles platerescos a la manera de Cajamarca; o de la decoración estrictamente arquitectónica a la manera de San Sebastián y La Compañía en Cuzco. Todas las clases de decoración, o la ausencia de ella se insertan dentro del esquema cuadrículado regular, sin alterarlo ni deformarlo. En la portada-retablo de Asillo, los grandes corazones o cartelas tallados irrumpen por la entrecalle y discontinúan los entablamentos por esos sectores: se trata de un caso extremo, que no se reitera en otras portadas virreinales; pues incluso la cercana portada de Ayaviri muestra con la más rigurosa precisión la continuidad de los entablamentos en sus cuerpos, como tratando de resaltar al máximo el esquema rígido de la cuadrícula. Cabe todavía advertir que en la misma portada de Asillo, los entablamentos sobre los ejes de las columnas de los tres cuerpos marcan la clara división horizontal de la cuadrícula regular.

La división en períodos, grupos y escuelas no desarticula la unidad de la arquitectura virreinal peruana. Siempre es factible reconocer el esquema común de la cuadrícula regular en las diversas portadas regionales del Perú. Claro que se trata de un esquema general todavía indeterminado; y no de un diseño específico, que es el que caracteriza las diversas escuelas y grupos regionales peruanos. De todos modos, los alarifes virreinales encontraron en el esquema de la cuadrícula regular un campo libre para expresar su creatividad original; lo que permitió crear escuelas sin abandonar el sustento común de la arquitectura virreinal peruana.

ACTIVIDADES DEL MUSEO DE AMERICA

Principales actividades desarrolladas a través de los Departamentos de Difusión y de Documentación en el período comprendido entre 1992 y 1993 en coordinación con los Departamentos Técnicos de Investigación:

1. CURSOS DE FORMACION:

1.1. Seminarios de Estudios Americanos

Dirigidos a estudiantes universitarios de Antropología Americana y de Historia del Arte en colaboración con el Departamento de Historia de América II e Historia del Arte II de la Universidad Complutense.

I Seminario de Estudios Americanos. (Noviembre 92)

- «Las Colecciones Arqueológicas del Museo de América y el proceso de incorporación a los fondos del Museo» (Félix Jiménez Villalba, Museo de América).
- «Tipología y estudio social de la Cultura Mochica» (Flor Portillo, Universidad Complutense).
- «Comparación entre materiales pertenecientes a las Tierras Altas y Tierras Bajas de Mesoamérica» (Andrés Ciudad, Universidad Complutense).
- «Estudio del Códice Tudela del Museo de América de Madrid» (José Luis de Rojas, Universidad Complutense).
- «El pensamiento Nazca a través de la iconografía cerámica» (Luis Ramos, Universidad Complutense).

Estructuras de poder en la América Indígena. (Noviembre 93)

- «Estructuras de poder en Mesoamérica» (Andrés Ciudad, Universidad Complutense).
- «Estructuras de poder en Mesoamérica a través de los Códices» (José Luis de Rojas, Universidad Complutense).
- «Estructuras de poder en los Andes Centrales» (Alicia Alonso, Universidad Complutense).

- «Estructuras de poder en el sur del área peruana» (Luis Ramos, Universidad Complutense).
- «Estructuras de poder en la Costa Noroeste Norteamericana» (Emma Sánchez Montañés, Universidad Complutense).

La interpretación americana de la estética europea.
(Noviembre 93)

- «La influencia de lo americano en el arte europeo» (Juan José Junquera Mato, Universidad Complutense).
- «La influencia hispánica en las artes populares americanas» (Carmen Sotos Serrano, Universidad Complutense).
- «La platería americana como reflejo cambiante de la estética europea» (Cristina Esteras Martín, Universidad Complutense).
- «La influencia del grabado europeo en la pintura americana» (Pilar Silva Maroto, Universidad Complutense).
- «La interpretación de los tratadistas del Renacimiento en América» (M^ª Angeles Toajas Roger, Universidad Complutense).

Arte y Sociedad en las Culturas Americanas (Diciembre 93)

- «Arte y Sociedad en la Mesoamérica Prehispánica» (Josefa Iglesias, Universidad Complutense).
- «Arte y Sociedad en los Andes Centrales» (Flor Portillo, Universidad Complutense).
- «Arte y Sociedad en América» (Carmen Sotos Serrano, Universidad Complutense).
- «Arte y Sociedad indígenas en la Colonia» (José Luis de Rojas, Universidad Complutense).
- «Arte y sociedad en las culturas nativas americanas. Modelos de complejidad social y arte» (Emma Sánchez Montañés, Universidad Complutense).

1.2. Aula de Estudios Americanistas

Cursos dirigidos a alumnos de doctorado, investigadores y especialistas en culturas americanas, así como a profesionales que, por diferentes razones, estén interesados en los respectivos temas.

Metales preciosos en la América Colonial: Obras y Técnicas
(Marzo 93)

- «Recursos minerales y volumen de explotación» (Pedro Pérez Herrero, Universidad Complutense).
- «El Monetario Americano» (Carmen Alfaro, Museo Arqueológico Nacional).
- «Metales y aleaciones» (Salvador Rovira, Museo de América).
- «Técnicas de taller» (Andrés Escalera, Museo de América).
- «El control legal y la organización gremial» (Carmen Heredia, Universidad de Alcalá de Henares).
- «La problemática del marcaje» (Cristina Esteras, Universidad Complutense).
- «Análisis estilístico del Renacimiento al Neoclasicismo» (Cristina Esteras, Universidad Complutense).
- «El envío de piezas americanas a España: su localización y estudio» (Carmen Heredia, Universidad de Alcalá de Henares).

Primera imágenes de la Costa Noreste Asiática y del Noroeste americano

- «Extrañas costumbres: la diferenciación social entre los habitantes de Kamchatka vista por los primeros exploradores rusos» (Dr. Víctor Shnirelman, Instituto de Antropología y Etnología de Moscú).
- «El Juego de los Espejos. Imágenes Literarias y Visuales en Beringia» (Fernando Monge Martínez, Instituto de Historia de la Ciencia del C.S.I.C.).
- «Iconografía de la Costa Noroeste de América Septentrional en las expediciones ilustradas españolas» (María Dolores Higuera, Museo Naval).
- «Proyecto de Investigación en las actuales Comunidades Nutkas» (Emma Sánchez Montañés, Universidad Complutense).

1.3. Cursos de Formación Externa

Cursos dirigidos a profesores de centros educativos, guías e informadores turísticos, animadores socioculturales y otros profesionales interesados en el Museo de América, sus fondos y actividades.

Seminario de Formación para Guías y Técnicos de Turismo (Noviembre 92)

- «Historia de las Colecciones Americanas y del Museo de América» (Paz Cabello Carro, Museo de América).

- «América entre el mito y la realidad» (Concepción García Sáinz, Museo de América).
- «El Continente Americano y su desarrollo cultural: la tierra y sus gentes» (Salvador Rovira Llorens, Museo de América).
- «El desarrollo de la sociedad americana» (Araceli Sánchez Garrido, Museo de América).
- «La religión y la comunicación en América» (Félix Jiménez Villalba, Museo de América).

1.4. Cursos de Formación Interna

Curso sobre Organización y Recursos Humanos (Mayo 93)

Dirigido a los miembros del Consejo de Dirección del Museo de América y al personal técnico directamente vinculado con ellos en el desempeño de sus tareas con el fin de garantizar y potenciar el cumplimiento de las funciones y objetivos que el Museo tiene encomendados. Fue impartido por Gonzalo Berzosa Zaballos, psicopedagogo, sociólogo y experto en desarrollo de equipos de trabajo.

2. ACTIVIDADES CULTURALES

2.1. Ciclos de Conferencias

Dirigidos al público en general interesados por los temas americanos, tanto de América Precolombina como de América Colonial y la América de nuestros días.

Culturas Americanas Precolombinas (Octubre-noviembre 92)

- «Los Mayas. Una civilización en la Selva Centroamericana» (Carmen Varela Torrecilla, Arqueóloga).
- «Los Aztecas. Un estado militar en el Valle de México» (Ana María Sánchez Fernández, Antropóloga).
- «Los Incas. El gran Imperio de los Andes» (Ana Mendizabal González, Antropóloga).
- «América. El gran descubrimiento de la Humanidad» (María Angeles Albert de León, Arqueóloga).
- «Luces y sombras de las Culturas Amazónicas» (Luisa Abad González, Antropóloga).

Este ciclo se impartió en las Universidades Populares de Leganés, Colmenar Viejo, Aranjuez, Rivas-Vaciamadrid y Torrejón de Ardoz de Madrid, así como en Albacete.

Creencias, Mitos y Leyendas en las Culturas de la América Precolombina. (Octubre-noviembre 93)

- «Creencias, mitos y leyendas sobre el Descubrimiento de América» (María Angeles Albert de León, Arqueóloga).
- «Creencias, mitos y leyendas de los Mayas» (Carmen Varela Torrecilla, Arqueóloga).
- «Creencias, mitos y leyendas de los Aztecas» (Ana Sánchez Fernández, Antropóloga).
- «Creencias, mitos y leyendas de los Incas» (Ana Mendizabal González, Antropóloga).
- «Creencias, mitos y leyendas en las Culturas Amazónicas» (Luisa Abad González, Antropóloga).

Este Ciclo se impartió en las Universidades Populares de San Sebastián de los Reyes y Leganés de Madrid.

América, encuentro de culturas (Noviembre 93)

- «América, el gran descubrimiento de la Humanidad» (María Angeles Albert de León, Arqueóloga).
- «Francisco Pizarro y el Declive del Imperio del Sol» (Ana Mendizabal González, Antropóloga).
- «Hernán Cortés y la conquista de México. La caída de un gran imperio» (Ana María Sánchez Fernández, Antropóloga).
- «Conquista y colonización de Tierra Florida» (Carmen Varela Torrecilla, Arqueóloga).
- «Españoles en el Amazonas: en busca del mito de Eldorado» (Luisa Abad González, Antropóloga).

Este Ciclo se impartió en las Universidades Populares de Aranjuez y Alcobendas de Madrid.

2.2 Cursos monográficos

«El Mestizaje en América» (María Angeles Albert de León, Arqueóloga) en el Centro de Promoción Sociocultural «Maestro Alonso» de la Comunidad de Madrid (Octubre 93).

«Multiculturalidad e identidad cultural. Conocer otras culturas» (Félix Jiménez Villaba, Museo de América) en la Universidad Popular de Alcorcón (Madrid) (Octubre 92).

«El Antiguo Perú: Los Incas y sus antepasados» (Ana Sánchez Fernández, Antropóloga) en la Universidad Popular de Coín (Málaga) (Octubre 93).

«Los Mayas, una civilización en la Selva Centroamericana» (Carmen Varela Torrecilla, Arqueóloga) en la Universidad Popular de Ronda (Málaga) (Noviembre 93).

«Cultura y Arte popular en el Caribe» (Esteban Maciques Sánchez, Antropólogo) en la Universidad Popular de Alcorcón (Madrid) (Diciembre 93).

2.3. Conferencias

«Creencias, mitos y leyendas sobre el Descubrimiento de América» (María Angeles Albert de León, Arqueóloga) en la Universidad Popular de Leganés (Madrid) (Octubre 93).

«Castilla-La Mancha y América en el V Centenario» (María Angeles Albert de León, Arqueóloga) en la universidad Popular de Puertollano (Ciudad Real) (Noviembre 93).

2.4. Ciclos de Folclore Popular Iberoamericano

I Ciclo de Folclore Popular Iberoamericano (Octubre-diciembre 92).

- «Canciones y Danzas del Perú» (Grupo Kantuta).
- «Canciones y Danzas de Brasil» (Grupo Brasileirinho).
- «Canciones y Danzas de Colombia» (Ballet Folclórico El Dorado).
- «Canciones y Danzas de Chile» (Ballet Folclórico Quillagua).
- «Canciones y Danzas de Paraguay» (Grupo Helio Seraffini).

II Ciclo de Folclore Popular Iberoamericano (Octubre-Diciembre 93).

- «Canciones y Danzas de Argentina» (Grupo Tango).
- «Canciones y Danzas de México» (Grupo Chapultepec).
- «Canciones y Danzas de Bolivia» (Grupo El Ayllu).
- «Canciones y Danzas de Cuba» (Gran Ballet de la Habana).

- «Canciones y Danzas de Panamá». (Grupo Folclórico de la Asociación de Estudiantes de Panamá).

2.5. Ciclos de Cine-Forum

I Ciclo de Cine-Forum sobre Culturas Amazónicas (Diciembre 92)

- «La Misión».
- «La Selva Esmeralda».
- «La Costa de los Mosquitos».

3. ACTIVIDADES DIDACTICAS

3.1. Certamen Nacional de Plástica y Redacción «Quinto Centenario del Descubrimiento de América» (1992-93)

Organizado por el Grupo Océano y el Instituto Gallach en colaboración con el Museo de América. Han tomado parte en este Programa 4.663 colegios públicos y privados de las diversas Comunidades Autónomas del Estado Español, con una participación de 2.003.472 alumnos de EGB, BUP, COU y FP. José Luis Jordana Laguna, Jefe del Departamento de Difusión, actuó como miembro del Jurado, quien eligió en Barcelona los tres mejores trabajos nacionales y los tres mejores de cada Comunidad Autónoma, tanto en la modalidad de plástica como en redacción. El Museo de América aportó 170 medallas conmemorativas y otros tantos Diplomas para los mejores trabajos presentados.

3.2. Aula Iberoamericana (1992-93)

Programa pedagógico desarrollado por la Casa de América en colaboración con el Museo de América, el Ayuntamiento de Madrid, la Sociedad Estatal Quinto Centenario, la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Educación y Ciencia. Tiene como objetivo difundir y fomentar un acercamiento al conocimiento de América por parte de los escolares de Colegios e Institutos de la Comunidad de Madrid. Está previsto que este Programa se complemente con visitas guiadas al Museo de América y actividades didácticas complementarias, una vez abierto al público.

4. GUIAS VOLUNTARIOS DE LA TERCERA EDAD PARA ENSEÑAR LOS MUSEOS A NIÑOS Y JOVENES ESTUDIANTES

Con motivo de celebrarse durante 1993 el «Año Europeo de las Personas Mayores y de la solidaridad entre las generaciones», el Museo de América en colaboración con la Confederación Española de Aulas de Tercera Edad y la Fundación Caja de Madrid ha lanzado este Programa que está teniendo una gran acogida

tanto entre las instituciones museísticas como entre el colectivo poblacional de la Tercera Edad. Colaboran también en este Programa la Federación Española de Amigos de los Museos, la Fundación Europa Universitas, la Federación Española de Universidades Populares y Grupo Seis Animación.

5. PUBLICACIONES

Anales del Museo de América, 1 (1993).

CATALOGO de Exposición (1992): *La Cerámica de América del Norte en el Siglo XVIII*. Fundación Santillana. Madrid.

CATALOGO de Exposición (1992): *La Cerámica en la América Precolombina*. IBERCAJA. Zaragoza.

CATALOGO de Exposición (1992): *La Cerámica en las Antiguas Culturas de los Andes*. Ayuntamiento de Zamora. Zamora.

Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América, 8 (1992).

VARELA TORRECILLA, C. (1993): *Catálogo de Arte Plumario Amazónico del Museo de América*. Ministerio de Cultura. Madrid

6. MOVIMIENTO DE PIEZAS EN EL MUSEO DE AMERICA: 1992-1993

Aunque el año en que se conmemoró el V Centenario del Descubrimiento no vio abiertas las puertas del Museo de América, sí permitió, sin embargo, que gran parte de sus fondos pudieran ser observados en los más variados lugares de Europa y América: Bruselas, Roma, Nueva York, Los Angeles, Madrid, Sevilla, etc., son algunas de las ciudades que han contado con exposiciones sobre temas americanos en el año de 1992, continuándose algunas hasta bien entrado el 93.

EXPOSICIONES REALIZADAS EN 1.992 Y 1.993 EN LAS QUE SE HAN EXHIBIDO OBRAS DEL MUSEO DE AMERICA

- **INCA-PERU: 3000 ANS D'HISTOIRE (PERU ANTIGUO)** (Septiembre 1.990 a Agosto 1.992, en ciudades comunitarias: Bruselas, Linz, Madrid, Roma y Berlín. Entidades promotoras: Sociedad Estatal V Centenario, Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruseles, Hamburgisches Museum für Völkerkunde, etc.). En ella se reunieron las mejores obras de arte del antiguo Perú, evocando 3.000 años de historia a través de 450 objetos. El Museo de América proporcionó 43 piezas: figuras de plata, vasos zoo y antropomorfos, vasos moche, pajchas (vasos para libaciones rituales típicamente incáicos), etc.
- **MEXICO: SPLENDORS OF THIRTY CENTURIES (MEXICO: ESPLENDOR DE 30 SIGLOS)**. Realizada entre Octubre de 1.990 y Febrero de 1.992 en el Metropolitan Museum of New York, San Antonio Museum of Art y Los Angeles County Museum of

- Art. Promovida por estos Museos con el propósito de crear una visión general de la historia del arte mejicano a partir de 400 obras catalogadas desde el primer milenio antes de Cristo hasta el siglo XX. Las piezas del Museo de América presentes en la exposición fueron: 3 bateas de madera policromada según la técnica de «laca mexicana» y 2 tibores de los s. XVII y XVIII, además de 6 glifos y paneles de Palenque entre los que se encuentra la denominada «Estela de Madrid».
- **CIRCA 1.492: ART IN THE AGE OF EXPLORATION (CIRCA 1492: EL ARTE EN LA EPOCA DE LAS EXPLORACIONES)** (Octubre 1.991 a Febrero 1.992, celebrada en la National Gallery of Washington y patrocinada por esta entidad, su comisario fue D. J. Carter Brown, director de la misma). El Museo de América proporcionó una túnica incaica.
 - **SEEDS OF CHANGE (SEMILLAS DEL CAMBIO)** (Octubre 1.991 a Abril 1.993, National Museum of Natural History de Washington. Entidad patrocinadora: Smithsonian Institution N.M. of Natural History. Comisario de la exposición: Laurence O'Reilly). El Museo participó con la exhibición de 2 cuadros de mestizaje anónimos del siglo XVIII.
 - **TONALA, SOL DE BARRO** (Diciembre 1.991 a Septiembre 1.992, celebrada en el Museo Franz Mayer de México, en el Museo Regional de Guadalajara (Méjico), en el Instituto Cultural Mexicano de San Antonio, (Tejas, EEUU) y en el Museo de Monterrey, siendo estas cuatro las entidades patrocinadoras, con el apoyo de la Banca Cremi). Del Museo de América se exhibieron 15 piezas de cerámica mejicana policromada de Tonalá, muy solicitada desde Europa, donde se formaron importantes colecciones a lo largo de los siglos XVII y XVIII.
 - **AMERIKA BRUID VAN DE ZON** (Enero a Junio de 1.992, celebrada en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes, Bélgica y patrocinada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de la Comunidad Flamenca). Para la exposición, el Museo de América aportó 2 cuadros de mestizaje anónimos y el Tríptico de plumería titulado «Adoración de los Reyes», realizado en Méjico a mediados del siglo XVI; en él confluyen el tradicional trabajo indígena de la pluma con la influencia del arte cristiano procedente de Europa.
 - **EL ORO DE AMERICA** (Abril a Octubre 1.992, celebrada en el recinto de la Cartuja de Sevilla, patrocinada por la Sociedad Estatal EXPO 92, siendo el comisario de la misma D. Juan Carlos Díaz Vázquez). Entre otras colecciones de orfebrería precolumbina se exhibió el original del Tesoro de los Quimbayas (Colombia) cedido por el Museo de América y formado por 135 objetos de adorno personal y recipientes de aparente uso ritual relacionados con el consumo de coca.
 - **ARTE Y CULTURA EN TORNO A 1.492** (Abril a Octubre de 1.992, celebrada en el recinto de la Cartuja de Sevilla, patrocinada por la Sociedad Estatal EXPO 92, con apoyo del Ban-

co Hispanoamericano, siendo el comisario de la misma D. Joaquín Sureda). Del Museo De América se exhibieron 15 objetos de orfebrería y cerámica de las culturas Inca y Quimbaya.

- **AZTECA-MEXICA: LAS CULTURAS DEL MEXICO ANTIGUO** (Mayo a Julio 1.992; Museo Arqueológico de Madrid; patrocinada por la Sociedad Estatal V Centenario; comisario: Dr. José Alcina Franch). Exposición que puso fin al ciclo de Culturas Precolombinas organizado por la Sociedad Quinto Centenario y con la que se pretendió dar una visión global de la civilización azteca y la tradición cultural mexicana, participando el Museo de América con 10 objetos de piedra y arcilla de esta cultura y el Códice Tudela.
- **LA CERAMICA EN LAS ANTIGUAS CULTURAS DE LOS ANDES** (Junio a Julio 1.992; Casa de la Cultura de Zamora; entidad patrocinadora: Ayuntamiento de Zamora; comisario: D. Hermínio Ramos). El Museo de América prestó un total de 78 piezas de cerámica precolombina de las culturas Mochica, Nazca, Bahía, Chancay, Lambayeque, Inca, Chimú, Arica, Tairona, Valdivia, etc.
- **CIENCIA Y TECNICA ENTRE VIEJO Y NUEVO MUNDO** (Junio a Agosto 1.992; Palacio de Velázquez de Madrid; entidad patrocinadora: Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura; comisario: Dr. José Sala Catalá, del CSIC). En ella se exhibió, procedente de nuestro Museo, la representación de una mazorca en piedra de la Colección Ruiz y Pavón, perteneciente a la Cultura Inca.
- **MOGUER, 500 AÑOS** (Agosto a Octubre 1.992; Iglesia de San Francisco de Moguer (Huelva); entidades patrocinadoras: Ayuntamiento de Moguer y Patronato Provincial V Centenario de Huelva; comisario: D. Diego Ropero-Regidor, Director del Archivo Histórico Nacional). Tuvo como objetivo transmitir la historia de Moguer y su proyección exterior en los últimos 500 años. El Museo participó con un collar de oro inca y una figura de oro de Costa Rica.
- **PLATA LABRADA DE INDIAS: EL LEGADO AMERICANO DE LAS IGLESIAS DE HUELVA** (Septiembre a Octubre 1.992; Convento de Sta. Clara de Moguer (Huelva); entidad patrocinadora: Patronato Provincial V Centenario de Huelva; comisario: D. Jesús Palomero). El Museo aportó un cuadro, el Retrato de D. Pedro Ponce.
- **NEUE WELTEN-NEUE WIRKLICHKEITEN, AMERICA 1492-1992 (NUEVOS MUNDOS, NUEVAS REALIDADES)** (Septiembre 1.992 a Enero 1.993; celebrada en el Museum für Völkerkunde de Berlín y patrocinada por dicho Museo; comisario: Dr. Richard Haas). En ella se exhibieron 4 óleos del Museo sobre la conquista de Méjico por Hernán Cortés y 3 dibujos de la expedición Malaspina.
- **FLOTA DE INDIAS** (Realizada entre Octubre de 1.992 y Febrero de 1.993 en Vigo (Pontevedra) y Madrid. Patrocinada por la

Sociedad Estatal V Centenario con el apoyo de Citroen, el Concello de Vigo y la Xunta de Galicia. Comisario: Jean-Yves Blot). Mostraba la más completa colección de restos navales de naufragios de los siglos XVI y XVII reunida en España, además de numerosas piezas de culturas indígenas americanas. A lo largo de seis salas, la exposición simulaba un viaje imaginario por la ruta Flota de Indias siguiendo el itinerario comercial que, a partir del siglo XVI, quedó establecido entre Europa y Asia a través de los océanos. El Museo de América aportó 5 piezas de orfebrería incaica y del galeón «Ntra. Sra. de Atocha» y una mazorca en piedra procedente de la colección Ruiz y Pavón.

- **LOS INDIOS DE AMERICA DEL NORTE EN EL SIGLO XVIII** (Noviembre 1.992 a Enero 1.993; Torre de D. Borja, Santillana del Mar, (Cantabria); entidad patrocinadora: Fundación Santillana; comisaria: D^ª Araceli Sánchez, Conservadora de la Sección de Etnografía del Museo de América). Esta exposición reunió 173 objetos procedentes, en su mayoría, de expediciones científicas españolas del siglo XVIII y conservados en el Museo de América. Ilustraron la muestra los dibujos de la Costa Noroeste de la Expedición Malaspina.
- **LA CERAMICA EN LA AMERICA PRECOLOMBINA** (Noviembre 1.992 a Marzo 1.993; Logroño, Zaragoza y Salamanca; patrocinada por el Museo de La Rioja, el INICE-Aragón y el Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal de la Universidad de Salamanca, respectivamente). La exposición contó con 68 objetos de cerámica de las culturas Maya, Zapoteca, Teotihuacán, Olmeca, Azteca, Tajín, Valdivia, Chimú, Nazca, Inca, La Tolita, etc., todos ellos aportados por el Museo de América.
- **DEL ENCUENTRO AL DESARROLLO** (Noviembre 1.992 a Agosto 1.993; celebrada en la Historical Society de Tucson (Arizona) y patrocinada por esta entidad). Del Museo, se exhibieron 5 cobres sobre Cortés y la Conquista de Méjico que reproducen grabados de Moreno Tejada de fines del XVIII, 5 dibujos de temática variada y un cuadro de castas de Luis de Mena.
- **INDES MERVEILLEUSES: L'OUVERTURE DU MONDE AU XVI SIECLE (INDIAS MARAVILLOSAS: LAS APERTURA DEL MUNDO EN EL SIGLO XVI)** (Marzo a Mayo de 1993; Capilla de la Sorbona de París; entidades patrocinadoras: Bibliothèque National y Chancellerie des Universités de Paris). En ella se pretendió mostrar al gran público cómo los viajes de los exploradores europeos de los siglos XV y XVI pusieron en contacto a los habitantes de Europa con los de las Indias Orientales (Asia, Japón) y los de las Indias Occidentales (América), contribuyendo así a la unificación del mundo. Ante la imposibilidad de trasladar piezas en extremo delicadas, como fue el caso de los denominados cuadros «enconchados», el Museo de América aportó cuatro piezas:
 - Un pajcha incaico con recipiente en forma de jaguar y vástago decorado con un ejército español desfilando con banda de música, bandera y arcabuces (se considera, por ello, un

objeto raro, por no decir único, máxime si tenemos en cuenta que procede de excavaciones realizadas en el siglo XVIII).

- 3 colgantes de oro de Costa Rica, fechados entre los años 1.000 y 1.500 de C.
- **SANTIAGO Y AMERICA** (Marzo a Mayo de 1993; Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela; entidades patrocinadoras: Xunta de Galicia y Arzobispado de Santiago de Compostela; comisario: D. José M^o Díaz Fernández). El objetivo de la exposición fue mostrar la importancia del Apostol Santiago y del fenómeno jacobeo en el descubrimiento y desarrollo religioso y cultural de América, dentro del marco del Año Santo Compostelano de 1993. Se incluyó un apartado dedicado a los personajes históricos relacionados con América que recibieron la cruz de Santiago, al cual aportó el Museo el «Retrato de Francisco Pizarro», pintura española de finales del siglo XVI en la que aparece el conquistador como caballero de la Orden.
- **DE GABINETE A MUSEO: TRES SIGLOS DE HISTORIA** (Abril a Junio de 1993; Museo Arqueológico Nacional, Madrid; entidad patrocinadora: Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura; comisario: D. Alejandro Marcos Pons). El objetivo de la exposición fue mostrar la historia y antigüedad de los fondos del MAN. Dado que las colecciones del Museo de América estuvieron originariamente en el M. Arqueológico, se han prestado 6 obras:
 - Estela de Madrid, Cultura Maya. Período Clásico Tardío, 600-800 d. C. Pata de trono descubierta por Antonio del Río en el Palacio Oval de Palenque, Chiapas (México), en 1787.
 - Recipiente de libiaciones o «Pajcha». Cultura Chimú-Inca. Forma parte de una colección de arqueología peruana recogida por Martínez Compañón en la segunda mitad del siglo XVIII.
 - Vasija silbadora. Cultura Chimú. De la misma colección que la anterior.
 - Facsímil del Códice Tro-Cortesiano. Cultura Maya. Período Clásico Tardío. Siglo XV. Debe su nombre a haber sido descubierto en España, entre 1860 y 1870, en dos fragmentos, pertenecientes a D. Juan de Tro y Ortolano y a D. José Ignacio Miró, quien le dio el nombre de Códice Cortesiano en memoria del gran conquistador.
 - Figura y casco de oro (reproducciones). Cultura Quimbaya (Colombia). 500-1000 de C. Formaban parte de las ofrendas depositadas en dos tumbas principescas descubiertas en 1890, conjunto conocido como «Tesoro de los Quimbayas».
- **PLATERIA IBEROAMERICANA** (Junio a Septiembre de 1993; Torre de Don Borja, Santillana del Mar (Cantabria); entidad pa-

trocinadora: Fundación Santillana; comisario: D. Enrique Campuzano). Dividida en dos secciones, civil y religiosa, ha reunido importantes objetos de plata de los siglos XVIII, XIX y XX. El Museo estuvo presente en el apartado de platería civil con delicados trabajos de diversas procedencias (estribos peruanos del XVIII, silla de montar mejicana del XIX...) y con material etnográfico realizado actualmente por los araucanos (diademas, adornos pectorales, etc.)

- **OBRAS HIDRAULICAS EN AMERICA COLONIAL** (Septiembre a Noviembre de 1993; Centro Cultural de la Villa de Madrid; entidad patrocinadora: Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU); comisario: D. Ignacio González Tascón). La exposición se ha planteado por bloques temáticos (I.- Regadíos y transformaciones agrarias, II.- Abastecimiento de agua a poblaciones, saneamiento y previsión de catástrofes, III.- El agua y el transporte, IV.- El agua, motor de industria) en los que se establece una relación entre las influencias recíprocas del mundo hispánico-medieval, de las culturas precolombinas y de la síntesis que tiene lugar en América y que constituyen los signos de identidad de la ingeniería hidráulica hispanoamericana. El Museo aportó el lienzo «Alameda de México» que permite ver el acueducto que conducía el agua a esta ciudad durante el período colonial.

EXPOSICIONES SIN CLAUSURAR

- **METROPOLES MAYA (CIUDADES MAYAS)** (Septiembre a Diciembre 1993; Musée Royaux d' Art et d' Histoire, Bruselas (Belgica); entidad promotora: Fondation Europalia Internacional; comisario: Sergio Purin, Chef de Travaux aux Musées Royaux). Con el objetivo de presentar la cultura maya clásica que se extendió por las actuales Ciudades-Estado mexicanas, Honduras y Guatemala, se muestran 220 objetos procedentes principalmente de los grandes museos mexicanos. El Museo de América ha aportado 8 obras de gran importancia para el conocimiento de esta cultura: paneles de glifos de piedra, estucos con jeroglíficos, figuras de cerámica Jaínas y la denominada «Estela de Madrid», a la que nos hemos referido anteriormente.
- **JAPAN UND EUROPA: 1543-1929 (JAPON Y EUROPA: 1543-1929)** (Septiembre a Diciembre de 1993; edificio Martin-Gropius de Berlín; entidades patrocinadoras: Berliner Festspiele GMBH, Ministerio de Cultura de Japón y Japón Foundation Tokyo; comisario: Gereon Sievernich). Su principal objetivo es el reflejo de la cultura japonesa en obras de arte occidentales. El Museo de América participara con el biombo mexicano «El Palacio del Virrey», obra anónima del siglo XVII, perfecto reflejo de la influencia oriental en la cultura colonial.

(Datos Recopilados por: TEODORA FERNANDEZ TAPIA,
JOSE L. JORDANA LAGUNA y NIEVES SAENZ GARCIA)

ANALES DEL MUSEO DE AMERICA

NORMAS PARA LA PRESENTACION DE ORIGINALES

1. Los trabajos habrán de ser inéditos. El Consejo de Redacción se reserva la posibilidad de admitir trabajos que hayan sido ya publicados que, por su especial relevancia, sea de interés darlos a conocer en los Anales del Museo de América. En tal caso el Autor deberá acompañar la documentación necesaria acreditando que la nueva edición no vulnera los derechos registrados por el anterior Editor.

2. En la confección de los originales se tendrá en cuenta lo siguiente:

2.1. Formato de página: tamaño DIN A4 con 32 líneas de 75 caracteres. Ello equivale a un formato de procesador de textos con márgenes izquierdo, superior de 2,5 cm., espaciado de líneas de 1,8 y tipo de letra de 12 cpi. El texto se redactará en bandera (sin partir palabras ni ajustar el margen derecho).

2.2. Citas bibliográficas. Se incluirán dentro del propio texto. Ejemplos:

"... según ha establecido Lechtman (1973: 43)".

"... atendiendo otras propuestas (Kroeber 1944: 14-17)".

Al final del trabajo se redactará la lista bibliográfica por orden alfabético. Ejemplo:

KROEBER, A.L. (1944): *Peruvian Archaeology in 1942*. Viking Fund Publications in Anthropology, n. 4. Johnson Reprint Co. Nueva York.

LECHTMAN, H. (1973): «A tumbaga object from de High Andes of Venezuela». *American Antiquity*, 38 (4): 473-482.

SNARSKIS, M. J. (1985): «Symbolism of gold in Costa Rica and its archaeological perspective». En J. JONES (ed.), *The Art of Pre-Columbian Gold. The Jan Mitchell Collection*: (23-33). Weidenfeld & Nicolson. Londres.

2.3. En caso de ser necesarias las notas de pie de página, se entregarán reunidas al final del manuscrito, numeradas en el mismo orden que se citan en el texto.

2.4. Para facilitar la publicación se presentarán dos ejemplares (original y copia) mecanografiados preferiblemente en Word Perfect 5.1. Se adjuntará además soporte magnético en disco de 3 1/2.

2.5. El texto irá precedido de una página en la que figure el título, nombre y apellidos del autor/es, dirección, teléfono y nombre de la Institución Científica a la que pertenece.

-
- 2.6. El trabajo irá encabezado por un resumen en un idioma distinto al del resto del texto (de no más de 15 líneas de extensión, seguido de una línea de Palabras Clave en castellano).
 - 2.7. Las ilustraciones que deban ser reproducidas por fotocomposición serán un máximo de cuatro por trabajo.
 - 2.8. Toda la documentación gráfica estará numerada, incluyendo en hoja aparte las correspondientes leyendas.
3. El Consejo de Redacción revisará los originales presentados, pudiendo sugerir al Autor/es las modificaciones que crea oportunas si se estimaran necesarias. Asimismo podrá recurrir al arbitraje de personas de reconocido prestigio ajenas al Consejo.