

ANNALES

7

MUSEO DE  AMÉRICA

1999

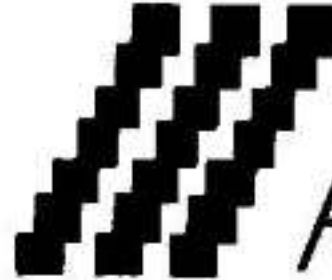
Z-642



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CULTURA



ANNALES 7

MUSEO DE  AMÉRICA

1999



DIRECCIÓN GENERAL
DE BELLAS ARTES
Y BIENES CULTURALES

SUBDIRECCIÓN GENERAL
DE MUSEOS ESTATALES

COORDINACIÓN:

Ana Verde Casanova

CONSEJO ASESOR Y DE REDACCIÓN:

Paz Cabello Carro

Andrés Escalera Ureña

Concepción García Saiz

José Luis Jordana Laguna

Nieves Sáenz Gracia

Araceli Sánchez Garrido

Ana Verde Casanova

Juan Zozaya Stabel-Hansen

Carlos Nieto

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES:

Museo de América

Avda. Reyes Católicos, 6 (junto al Faro de la Moncloa)

Teléfonos: 91 549 26 41 y 91 543 94 37

Fax: 91 544 67 42

28040 Madrid

EL MUSEO DE AMÉRICA NO SE RESPONSABILIZA DE LAS
OPINIONES VERTIDAS POR LOS AUTORES

CORRESPONDENCIA:

Anales Museo de América

Avda. Reyes Católicos, 6

28040 Madrid



© MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

EDITA: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA - Centro de Publicaciones

NIPO: 176-99-159-5

ISSN: 1133-8741

Depósito legal: M. 46.986-1998

Imprime: Ibersaf Industrial, S. L.

C/ Huertas, 47 bis - 28040 Madrid

ANALES-7

MUSEO DE  AMÉRICA

Estudio codicológico del Códice Tudela JUAN JOSÉ BATALLA ROSADO	7
Los escribas del <i>Codex Tro-Cortesianus</i> del Museo de América de Madrid ANDRÉS CIUDAD RUIZ, ALFONSO LACADENA GARCÍA-GALLO, LUIS T. SANZ CASTRO	65
La “culpa” del cronista peruano P. Blas Valera LAURA LARENCICH MINELLI	95
Juan de Betanzos: El gran cronista del Imperio Inca M. ^a CARMEN MARTÍN RUBIO	111
El régimen jurídico de utopía indiana: Vasco de Quiroga (1470-1565) FERNANDO GÓMEZ	125
Un intento de lectura pictográfica e ideográfica de unos <i>queros</i> coloniales del Museo de América MARIO SANDRÓN	141
Puntualizaciones sobre la imaginería “tarasca” en España. El Cristo de Telde (Canarias): Análisis y proceso de restauración PABLO F. AMADOR MARRERO	157
La obra del pintor novohispano Francisco Martínez LUISA ELENA ALCALÁ	175
Estructura de parentesco en la sociedad <i>Yu'pa</i> : El caso de <i>Yurmuto</i> y <i>Kiriponsa</i> ÁNGEL ACUÑA DELGADO	189
El mito geográfico de la <i>Laguna de los Xarayes</i> y el Pantanal brasileño MARIA DE FÁTIMA COSTA	205
De las fiestas de Covadonga a las jiras de los asturianos en Cuba (1868-1898) ISMAEL SARMIENTO RAMÍREZ	219
Un temprano cuadro de la Virgen de Guadalupe, con el ciclo aparicionista, en las Concepcionistas de Ágreda (Soria) PATRICIA ANDRÉS GONZÁLEZ	237
Micronesia y el Museo de América. Dientes de tiburón y tatuajes en el centenario de su pérdida M. ^a DE LA CERCA GONZÁLEZ ENRÍQUEZ	249
Análisis comparativo de la edad media de menarquia en población mexicana J. ARÉCHIGA, M. R. MEJÍA, M. D. MARRODÁN, M. S. MESA	257
Actividades del Museo de América	267



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CULTURA

Ministro de Educación y Cultura

Mariano Rajoy Brey

Secretario de Estado de Cultura

Miguel Ángel Cortés Martín

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Benigno Pendás García

Estudio codicológico del *Códice Tudela*¹

I. INTRODUCCIÓN

El *Códice Tudela* o *Códice del Museo de América* debe su nombre por un lado a D. José Tudela de la Orden, primer investigador que lo presentó al mundo científico en el XXVIII Congreso Internacional de Americanistas celebrado en París en 1947 (Tudela, 1948), y por otro, a la Institución para quien se adquirió el mismo, el Museo de América de Madrid (España), pasando a formar parte de sus fondos el 1 de junio de 1948, tras la compra por el Ministerio de Educación Nacional por un importe de 55.250 pesetas.

Podemos afirmar que el *Códice Tudela* o *Códice del Museo de América* es un documento pictográfico colonial de la primera mitad del siglo XVI, que consta de 119 folios aunque tiene numerados hasta 125, pintado por *tlacuiloque* o escribas indígenas y comentado, años después, en escritura alfabética, por un europeo. Su origen se sitúa en el Centro de México dentro del área cultural mexicana o azteca.

En el caso de las pinturas presentes en el libro, debemos definir dos partes claramente diferenciadas:

– Libro Indígena

Obra de *tlacuiloque*-“pintores” indígenas, se desarrolla entre los folios 11 a 125. Fue hecho con toda probabilidad a finales de la década de 1530 o comienzos de la correspondiente a 1540.

¹ Este trabajo es fruto de la Tesis Doctoral que bajo el título *El Código Tudela y el Grupo Magliabechiano*, dirigida por el Dr. D. José Luis de Rojas, presentamos en 1999 para obtener el grado de Doctor en Historia, en la Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia de América II. Así mismo, hemos de señalar que la realización del mismo no hubiera sido posible sin la ayuda y autorizaciones prestadas por D.ª Paz Cabello, Directora del Museo de América, D. Félix Jiménez, Subdirector del mismo cuando llevamos a cabo el estudio del documento, D. Andrés Escalera y D.ª Ana Verde, responsables de las áreas de Conservación y de América Precolombina, respectivamente, de la mencionada Institución.

– **Libro Pintado Europeo**

Sólo conservamos del mismo los folios 1, 2, 4 y 9. Llevado a cabo por un pintor de estilo occidental influenciado por el Renacimiento, se unió al anterior como mínimo en 1553, aunque seguramente después de 1554.

Ambos libros pictóricos fueron explicados en la misma época, por un comentarista europeo anónimo, *Libro Escrito Europeo*, que escribió su trabajo en 1553 y 1554, pero la parte final del mismo, glosas de las pinturas europeas, pudo llevarla a cabo en años posteriores. El texto descriptivo de las pinturas se realizó aprovechando los mismos folios que contenían los dos Libros Pintados, excepto en el actual cuadernillo 7, donde apreciamos la intrusión de un cuaternión (fig. 1), folios 89 a 95, que fue embuchado para recoger de forma amplia la exposición del funcionamiento del *tonalpohualli* o calendario augural de 260 días.

En cuanto al contenido del Libro Indígena del *Códice Tudela*, origen del documento, consta en la actualidad de las siguientes secciones:

- 1.^a ***Xiuhpohualli* o ciclo de 18 meses, más dos fiestas móviles** (fols. 11-r a 30-r).
- 2.^a **Relación de dioses de los borrachos** (fols. 31-r a 41-r).
- 3.^a **Ciclo de Quetzalcoatl** (fols. 42-r y 43-r).
- 4.^a **Dioses del inframundo, ritos sobre la enfermedad, formas de enterramiento y culto de Mictlantecuhltli** (fols. 44-r a 76-r).
Dentro de esta sección hay dos páginas intrusas:
– folios 74 y 75. Como ya hemos demostrado en otro lugar (Batalla, 1995), se trata de intrusiones que pertenecían a otro cuadernillo, hoy desaparecido, que fueron incluidas en éste por interés del glosador-comentarista, con el fin de crear una sección ficticia sobre los indios yope.
- 5.^a ***Xiuhmolpilli* o ciclo de 52 años** (fols. 77-v a 83-v).
- 6.^a **Mantas rituales** (fols. 85-v a 88-v).
- 7.^a ***Tonalpohualli* o ciclo de 260 días** (fols. 97-r a 125-r).

Respecto al Libro Pintado Europeo del *Códice Tudela* únicamente conservamos en la actualidad cuatro folios, que presentan los retratos del indio de México/india de México (fol. 1), india de México/indio de Guatemala (fol. 2), india tarasca/indio yope (fol. 4) y la planta del maguey, pintada en el folio que hoy ocupa el primer lugar, aunque a finales del siglo XVI, se numeró como 9. Por la copia del texto del *Códice Tudela* hecha en la misma época, *Códice Cabezón*, sabemos que éste contenía un total de quince retratos de indígenas, ocupando un mínimo de 8 folios.

El *Libro Escrito Europeo* tiene un contenido que depende totalmente de las pinturas plasmadas en el documento, encontrándose subordinado a éstas.

Por último, hemos de reseñar que el *Códice Tudela* dio origen a todo un conjunto de documentos que se denomina *Grupo Magliabechiano*. Así, conforme a los resultados obtenidos en nuestra Tesis Doctoral, mantenemos que, a mediados del siglo XVI, del Libro Indígena del *Códice Tudela* se llevó a cabo una copia, hoy perdida, que llamamos el *Libro de Figuras*. Años después, en la segunda mitad del siglo XVI, ambos documentos recibieron por separado el *Libro Escrito Europeo* que comentaba las pinturas indígenas. De este modo, se crearon dos vías genealógicas, puesto que el *Códice Tudela* fue de nuevo copiado, dando como resultado el *Códice Cabezón*, donde sólo se transcribieron los textos, dejando el espacio en blanco para las imágenes aunque nunca llegaron a plasmarse.

Por su parte, en el mismo período de tiempo, el *Libro de Figuras* también fue trasladado a otro documento, desaparecido en la actualidad, conocido bajo el apelativo del *Códice Ritos y Costumbres*, que a su vez fue el origen de los códigos *Magliabechiano* e *Ixtlilxochitl*. Finalmente, ya en el siglo XVIII, se volvió a copiar lo que quedaba del *Libro de Figuras*, dando origen al *Códice Fiestas*, y los folios que se conservaban del *Códice Ixtlilxochitl* se reprodujeron en un documento que conocemos como *Códice Veitia*.

Como veremos en este trabajo, el estudio codicológico del *Códice Tudela* no sólo es útil para entender el documento, sino para establecer la formación del *Grupo Magliabechiano*.

II. ESTUDIO FORMAL DEL *CÓDICE TUDELA*

El *Códice Tudela* fue realizado desde un principio en formato alargado (más alto que ancho) de libro europeo, siendo el único soporte material del mismo, pliegos de papel verjurado occidental del siglo XVI, que se caracterizan por la presencia de distintas señales producidas por los hilos metálicos que conforman el recipiente o formadera de la que se obtienen, entre las que destacan las denominadas filigranas, marcas de agua o verjuras.

Se trata de un libro en cuarto, es decir, producto de doblar cada pliego dos veces. En la primera, se consiguen dos bifolios u hojas, y tras la segunda, cuatro folios u ocho páginas, quedando la filigrana en la doblez del lomo (Martínez, 1989: 444; y Ruiz, 1988: 61). Lo normal en este formato, es que cada cuadernillo esté compuesto de dos pliegos (ocho folios) o tres (doce folios), siendo el *Códice Tudela* una obra que se formó mediante fascículos de tres pliegos, que se denominan seniones o sexternos (véase fig. 1). A lo largo del tiempo, alguno de estos cuadernillos sufrió intrusiones y pérdidas de folios, de modo que en la actualidad el documento consta de 119 folios, aunque su paginación llega al 125, faltando, por tanto, un mínimo de seis.

La encuadernación que el *Códice Tudela* presenta hoy en día, se llevó a cabo con tapas de papelón forradas de pergamino y sin elementos apreciables que la engalanasen, no escribiéndose en el lomo ningún título, aunque se conserva un largo texto escrito en la misma, con toda probabilidad, en el siglo XIX. De las cuatro tiras de cuero que servían para atarlo una vez cerrado, solamente se ha conservado una (fig. 2).

La cubierta simple de pergamino era habitual en los libros españoles del siglo XVII y buena parte del XVIII, aunque hasta el siglo XIX no se utilizaría “en España la encuadernación dura (es decir, reforzada

LIBRO
PINTADO
EUROPEO

9	_____	D'
4	_____	
2	_____	Δ
1	_____	Δ

LIBRO INDÍGENA

CUADERNILLO 1

16	_____	17
15	B' B'	18
14	_____	19
13	B B	20
12	_____	21
11	B B	22

CUADERNILLO 2

28	_____	29
27	D D	30
26	D' D'	31
25	_____	32
24	_____	33
23	B' B'	34

CUADERNILLO 3

40	_____	41
39	B B	42
38	B B	43
37	_____	44
36	_____	45
35	B' B'	46

CUADERNILLO 4

52	_____	53
51	B' B'	54
50	B' B'	55
49	_____	56
48	_____	57
47	B' B'	58

CUADERNILLO 5

64	B' B'	65
63	_____	66
62	_____	67
61	B B	68
60	_____	69
59	B' B'	70

CUADERNILLO 6

78	_____	79
77	B B	80
76	B' B'	81
75	B _____	
74	B _____	
73	_____	82
72	B B	83
71	_____	84

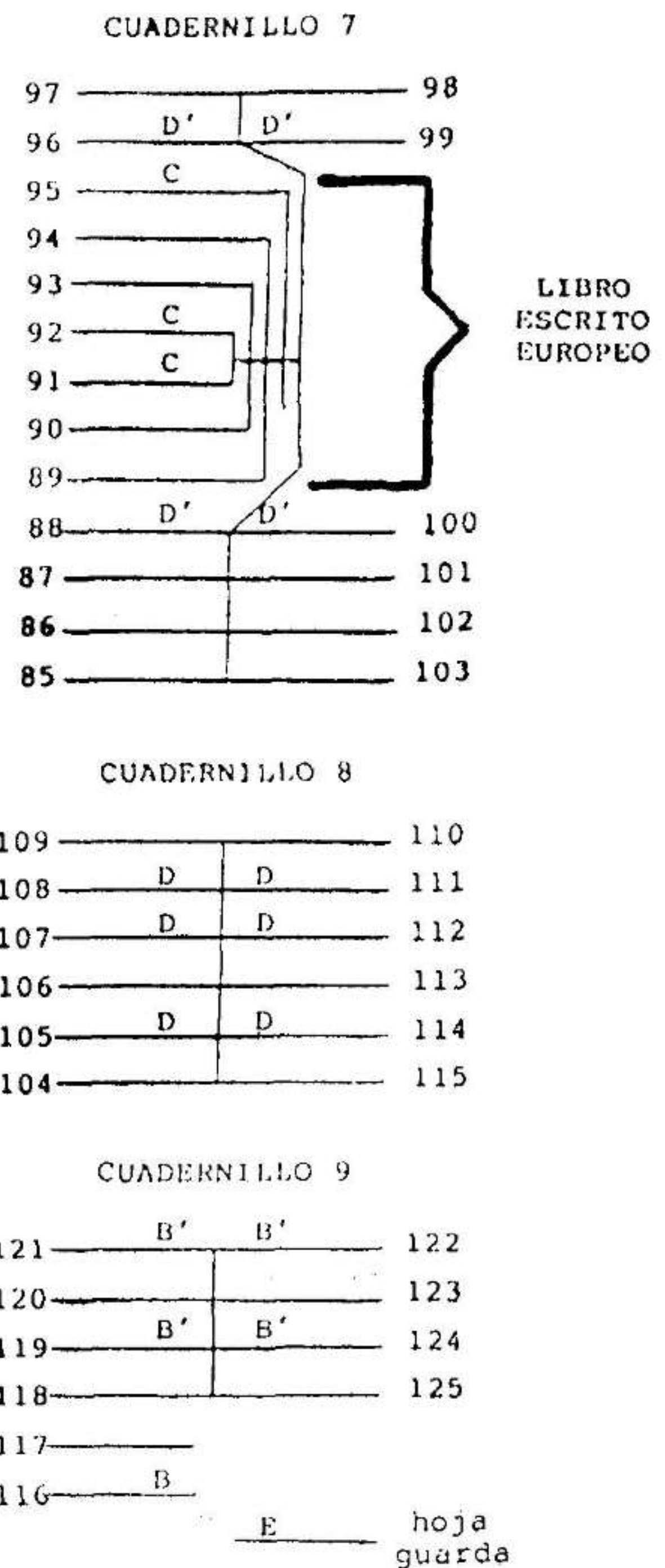


FIGURA I: COMPOSICIÓN DEL *CÓDICE TUDELA* CON LA RELACIÓN DE LOS BIFOLIOS Y FILIGRANAS PRESENTES EN LOS CUADERNILLOS QUE LO CONFORMAN. SE MANTIENE EL SISTEMA DE REPRESENTACIÓN DE E. H. BOONE (1983: FIG. 17).

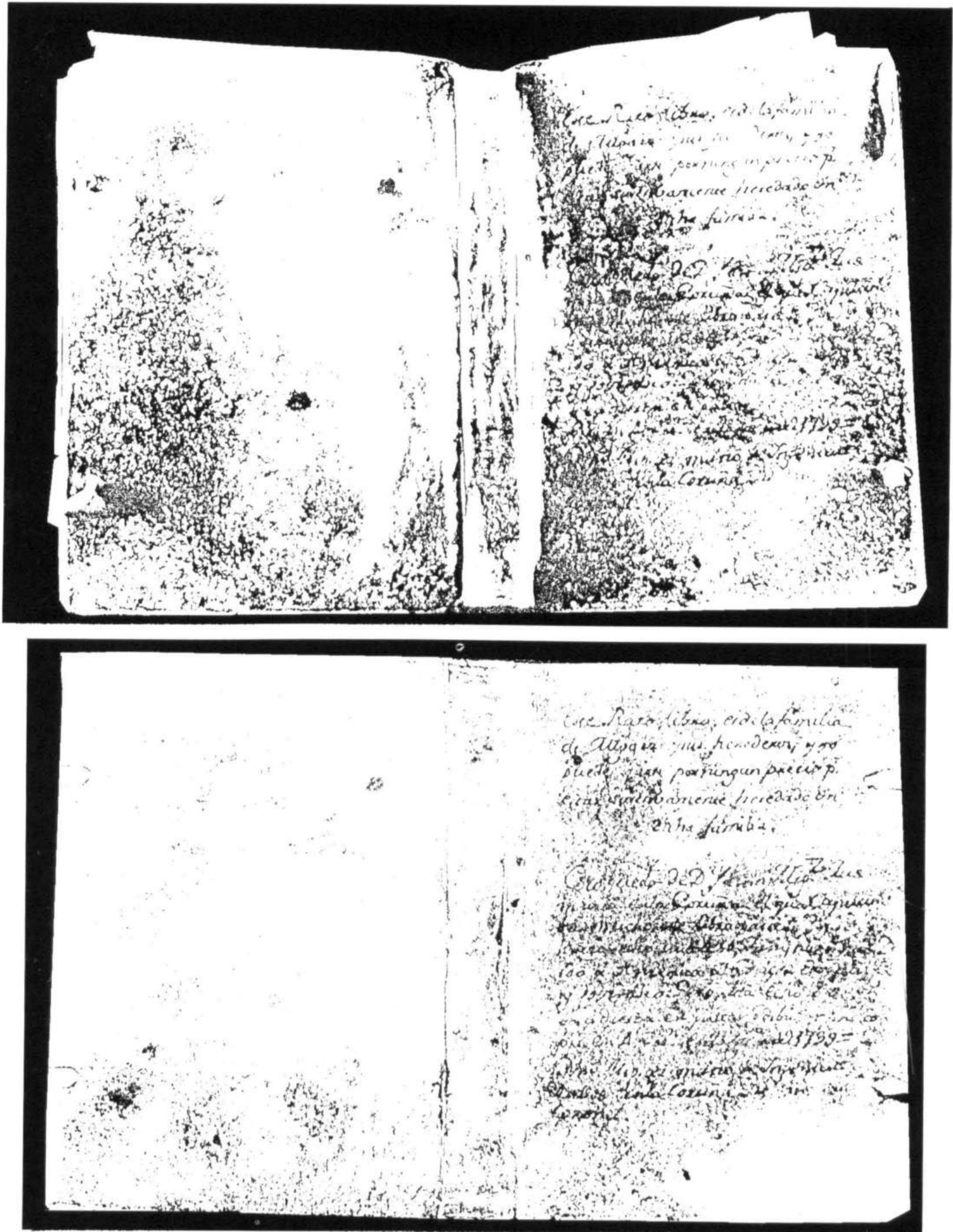


FIGURA 2: CUBIERTAS DEL CÓDICE TUDELA. SUPERIOR: ANTES DE SU RESTAURACIÓN (ORIGINAL). INFERIOR: DESPUÉS DE SU RESTAURACIÓN (ORIGINAL).

con 'papelón' o cartón) de pergamino, distinguiéndose en esto de la encuadernación a la 'romana', de tapas duras" (Carrión, 1994: 398-399).

Esta afirmación concuerda con la información recogida en el texto escrito en la encuadernación del *Códice Tudela*, ya que se menciona su fecha de compra en el año 1799, con lo cual, caben muchas posibilidades de que en ese momento se colocaran las tapas que actualmente perduran, tras la desaparición de otra u otras anteriores.

Tendremos ocasión de retomar este asunto a lo largo de nuestro trabajo, pues volveremos a tratar de las posibles reencuadernaciones realizadas al libro.

No podemos aportar ningún otro dato sobre este rasgo físico, ni respecto al tipo de cosido de los cuadernillos, ya que, en la actualidad, el *Códice Tudela* se encuentra restaurado, y, por tanto, acceder a sus partes internas sólo hubiera sido posible desencuadernando el mismo².

Los datos más interesantes a nivel formal del *Códice Tudela* se obtienen a través del estudio del papel y de la organización material del documento.

EL PAPEL

Por las fechas en las que fijamos la realización de las pinturas indígenas (*Libro Indígena* –hacia 1540–) y el comentario escrito (*Libro Escrito Europeo* –1553/1554–) del *Códice Tudela*, el papel utilizado para su confección necesariamente tuvo que ser importado desde Europa, puesto que en Nueva España no se fabricaba en esos momentos. El primer molino de papel del que se tienen noticias en toda América, fue construido anexo al convento de Culhuacan (México) y estuvo operando con toda seguridad antes de enero de 1580. En concreto, se considera que su año de uso pudo ser desde 1569 o 1576 (Balmaceda, 1995: 344 y Lenz, 1990: 74)³.

El soporte material del *Códice Tudela* ha sido definido como verjurado de hilo (Catálogo... 1989: 228 y Tudela, 1948: 550 y 1980: 21).

El primer término, "verjurado" o *vergé*, indica que se trata de un "papel que lleva una filigrana de rayitas (puntizones) muy menudas y otras más separadas que las cortan perpendicularmente (corondeles), con las que trata de imitar al papel de tina" (Martínez, 1989: 545).

² El análisis del sistema de cosido, hilos de costura y agujeros dejados por la aguja puede ofrecer información valiosa, como así ocurrió con el estudio formal llevado a cabo sobre el *Códice de Huexotzinco* o *Códice Monteleone* (Albro y Albro II 1990), datado en 1531. La similitud de esta obra, en cuanto a fecha de confección y deterioros producidos por el transcurso del tiempo, con el *Códice Tudela*, nos hace lamentar que ambos libros no recibieran la misma atención respecto a la información que se obtuvo en su proceso de conservación y restauración.

³ Sí hay noticias, como por ejemplo, en el *Códice Kingsborough* (1994: fols. 37-r y 42-v) de la construcción en el pueblo de Tepetlaoztoc (actual Estado de México) de un batán para el factor Gonzalo de Salazar, aunque no se especifica que se realizara papel en el mismo. Más bien parece que era utilizado para labores textiles. La fecha en la que se sitúa la edificación es el año 1548 (Valle, 1994: 98 y 108).

Por su parte, el calificativo "hilo" lo define como un papel de alta calidad, fabricado con trapos, pulpa de cáñamo, etc.⁴ (Martínez, 1989: 544).

Las medidas mínimas y máximas que actualmente presentan los distintos folios que componen el *Códice Tudela* oscilan entre 14,7-15,7 x 20-21,7 cm. Teniendo presente la pérdida en los márgenes, a causa de las distintas reencuadernaciones y deterioros padecidos, estas cifras señalan que estamos ante un papel español o italiano.

En el primer caso, podría definirse como un soporte denominado de marca o de tina, cuyo pliego medía 32 x 44 cm (plano regular), y que se hacía en el molde o forma pliego a pliego (Martínez, 1989: 332-333 y 544-545).

En el segundo, tendríamos un papel italiano realizado a partir del siglo XIV en Boloña, denominado *rezute* o *reçute*, cuyas medidas de folio para un formato *in quarto*, como es el del *Códice Tudela*, eran aproximadamente de 15,5 x 22 cm (Ruiz, 1988: 61-nota 28) y desplegado en forma de pliego, como en el *Códice Monteleone*, de 31,8 x 43,6 cm (Albro y Albro II, 1990: 99). Además, hemos de tener presente que el papel italiano de Génova fue muy utilizado durante el siglo XVI en los manuscritos coloniales mexicanos, ya que la industria papelera estaba muy bien establecida en el norte de Italia (Albro y Albro II, 1990: 99).

Por otro lado, sabemos que el papel "occidental" o "italiano" se producía en Italia, pero "*probablemente de procedencia española, dotado casi desde sus inicios de filigrana*" (Ostos, Pardo y Rodríguez, 1997: 65).

Nuestra opinión se decanta más hacia un papel *reçute* italiano, debido a que el análisis del *Códice de Huexotzinco* o *Códice Monteleone* indica su uso en el mismo y en la mayor parte de los documentos cortesianos examinados en el Archivo General de la Nación de México (Albro y Albro II, 1990: 99 y 103). La cercanía temporal del *Códice Tudela* a este documento nos inclina a pensar que se trata de idéntico tipo de soporte.

En cualquier caso, el dato más importante para nuestro estudio, es que el papel utilizado para realizar el *Códice Tudela* es verjurado, es decir, podemos definir su forma y las filigranas que contiene.

La formadera

La forma o formadera es un molde rectangular compuesto por una capa reticular y rodeado de un marco de madera o bastidor. La finalidad de la misma es la de recoger las materias en suspensión presentes en la pasta de papel que, al depositarse sobre el entramado, constituyen una fina película que será el futuro pliego.

⁴ No nos consta que en algún momento se hayan llevado a cabo análisis químicos del soporte material del *Códice Tudela*. Debido a ello, su calidad sólo puede suponerse.

Los hilos metálicos, normalmente de latón, que conforman el recipiente reciben el nombre de puntizones y corondeles. Los primeros están separados por escasos milímetros y se encuentran colocados en el sentido de mayor longitud, mientras que los segundos tienen, generalmente, una separación de centímetros y son transversales a los puntizones, sirviendo de sujeción a los mismos (Gayoso, 1994 I: 30; Lenz, 1990: 210; Martínez, 1989: 176, 327 y 583; Ostos, Pardo y Rodríguez, 1997: 69; Ruiz, 1988: 58; y Valls, 1978: 12 a 16)⁵.

En este enrejado se deposita menor cantidad de pasta, produciendo una huella en el pliego que es visible al trasluz (verjurado), lo que a su vez permite tomar la distancia entre los hilos (Gayoso 1994 I: 30).

La formadera utilizada para la realización de los pliegos que componen el *Códice Tudela* fue de varios tipos, de ahí las distintas filigranas que, como veremos, se distinguen en el documento, pues se calcula que una forma solía estar en uso como máximo dos o tres años (Ruiz, 1988: 58), lo cual quiere decir que ese era el tiempo de “vida” de la marca de agua⁶.

Las filigranas

La filigrana, verjura o marca de agua, es la contraseña o emblema del fabricante, dueño o arrendatario del molino. Está hecha también con hilos metálicos de cobre o latón sujetos a los corondeles y puntizones y se suele colocar en una de las mitades del pliego (Ostos, Pardo y Rodríguez, 1997: 71 y Ruiz, 1988: 59). Debido a ello, su situación en el libro es importante para determinar el formato.

Así mismo, permite la datación del papel en una época determinada, ya que se han editado múltiples catálogos de las mismas, siendo el más clásico de ellos el publicado en 1907 por Charles M. Briquet (1991), y en concreto, para Nueva España, destacan los de Ramón Mena (1926) y Hans Lenz (1990) que, con un número mayor de marcas, incluye al anterior.

En el papel utilizado para componer el *Códice Tudela* sólo encontramos la verjura principal. Los primeros autores que se ocuparon de analizarlas señalaron que en el documento había dos tipos, “mano en la flor” y “peregrino” (Ballesteros, 1948: 6-7; y Tudela, 1948: 550-551 y 1980: 21-22).

⁵ La investigadora Elisa Ruiz, en su obra *Manual de Codicología* (1988), intercambia los nombres en el momento de señalar su dirección y separación, pero dado que el resto de los autores reseñados indican que el corondel es el hilo más grueso y distante, mientras que el puntizón es el más fino y tupido, mantenemos la terminología de la mayoría.

⁶ El estudio del *Códice Tudela* que vamos a desarrollar a continuación está basado en el análisis realizado sobre el libro encuadernado. Este hecho no nos permitió llevar a cabo calcos de los bifolios desplegados, con lo cual las medidas fueron tomadas manualmente, folio a folio, con éstos levantados a contraluz y sin ningún tipo de apoyo. De este modo, no hemos podido asegurarnos de la cantidad perdida del margen interior del libro, puesto que esto hubiera supuesto forzar su apertura y, con toda seguridad, producirle algún tipo de deterioro. Debido a ello, las filigranas no han podido ser calcadas en su totalidad, perdiéndose su parte central. Por el mismo motivo, la anchura reseñada para cada uno de los folios también es aproximada. En el apartado dedicado a la “organización material” del *Códice Tudela*, mostraremos cómo quedaron compuestos los distintos pliegos que conforman el mismo.

Por su parte, E. H. Boone (1983: 72) en su estudio del *Grupo Magliabechiano* indica que son cuatro las marcas de agua presentes en el *Códice Tudela* (véase Batalla, 1993: 126, fig. 3), a las que hay que añadir una quinta que se encuentra en la última y única hoja de guarda que conserva el documento, denominando a cada una de ellas mediante una letra minúscula, que comprende de la *a* hasta la *e*⁷.

Conforme a la opinión de los especialistas en filigranología, para obtener unas condiciones mínimas de información, se debe de calcar la marca con las señales que la rodean, siendo conveniente consignar el tramo o distancia entre todos los corondeles, o al menos de aquellos que se denominan portadores (sujetan los hilos de la verjura) y de los que la enmarcan. También se aconseja recoger el número de puntizones que hay en cada diez milímetros (Lenz, 1990: 210; y Tschudin, 1995: 243-244). Por último, hemos de indicar, respecto de su publicación, que se considera imprescindible su reproducción a tamaño original.

Por nuestra parte, hemos intentado por todos los medios obtener una reproducción idónea de las verjuras del *Códice Tudela*. No obstante, contábamos desde el principio con diversos problemas insoslayables:

1) “En los libros de formato en cuarto, la filigrana se encuentra en la doblez del lomo, lo que exige para calcarla que se desencuaderne el libro”⁸ (Gayoso, 1994 I: 31).

2) La solidez de la encuadernación, restaurada por los especialistas del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, tampoco nos permitió aplicar una placa de luz fría con la que calcarlas (Hidalgo, 1995: 352). Además, el borde negro que rodea la plancha impide tomar gran parte de la marca⁹.

3) El uso de otros métodos, como rayos X o betagrafías, implicaban la desencuadernación y el traslado del *Códice Tudela* fuera del Museo de América, por lo que tampoco fue posible utilizarlos.

Por todo ello, únicamente nos quedaba la tradicional solución del calco manual, que llevamos a cabo levantando los folios contraluz. Mediante este sistema, delineamos levemente la verjura y los corondeles del folio, pero debido a la inestabilidad de la hoja no nos decidimos a recoger los puntizones, tanto por la escasa seguridad que ofrecía su reseña, como por el daño que podíamos producir al papel. Así mismo, como ya hemos indicado en la nota 5, tampoco calcamos la parte central de las verjuras, perdiendo unos centímetros en cada una de ellas. Así, en las figuras que presentamos de las mismas, preferimos

⁷ El orden de la letra dado a las filigranas del *Códice Tudela* no indica su cronología respecto unas de otras, sino la situación material de su aparición en el documento, desde el primer al último folio, conforme a la encuadernación que actualmente presenta.

⁸ El Museo de América, debido al tipo de Institución de que se trata, lógicamente no dispone de Taller de Encuadernación, con lo cual en ningún momento pudimos solicitar permiso para proceder a la desencuadernación del *Códice Tudela*. Además, llevar a cabo de nuevo otra separación de la cubierta y de sus folios, necesariamente tenía que producir en el documento deterioros irreversibles, que aconsejaban no llevarla a la práctica.

⁹ Deseamos agradecer a D.^ª María del Carmen Hidalgo Brinquis, conservadora del mencionado Instituto, la gentileza del préstamo de este aparato, aunque finalmente nos fue imposible usarlo por las causas expuestas.

ofrecerlas partidas por la mitad, tal y como las calcamos. No obstante, en las fotografías realizadas al documento, aproximadamente a un 80% del original, por el fotógrafo titular del Museo de América, D. Joaquín Otero Úbeda, es posible observar con cierta claridad tanto algunas mitades de las marcas de agua en folios que no contienen pinturas ni texto en el margen interior, como los puntizones. De este modo, incluiremos el dibujo que hicimos de cada una de ellas y debajo pondremos las reprografías de aquellas fotografías en color, donde se observan. Por otro lado, las características propias de la publicación de este trabajo impiden reproducirlas a tamaño real.

Tras el análisis que efectuamos, podemos afirmar que pese a los datos ofrecidos por los investigadores citados, respecto al número de filigranas, afirmamos que son siete las presentes en el *Códice Tudela*, aunque como ya señaló E. H. Boone (1983: 72), la que ella denominó *e*, es de la hoja de guarda final que conserva. Pese a todo, intentaremos mantener la terminología usada por esta autora para clasificar cada una de las mismas, y denominarlas mediante una letra, en nuestro caso, mayúscula, que coincida con la ya ofrecida por Boone, añadiendo las nuevas bajo el apelativo B' y D'.

Conforme a la clasificación de marcas de agua por familias, empleada por la filigranología, las verjuras del *Códice Tudela* son de los siguientes tipos (fig. 3)¹⁰:

- A. ¿Cruz Latina?
- B. Mano o Guante.
- B'. Mano o Guante.
- C. Mano o Guante.
- D. Peregrino.
- D'. Peregrino.
- E. Círculos.

Pese al orden dado, mantenido para continuar la nomenclatura de E. H. Boone (1983), hemos decidido que para realizar el análisis de las mismas, tendremos presente el documento del *Códice Tudela* al que pertenecen (véase fig. 1) y la cronología que nosotros le suponemos.

Así, las marcas B y B' (mano o guante) y las D y D' (peregrino) son visibles en los folios que componen el Libro Indígena, aunque un folio con la última de ellas, D', se encuentra en el *Libro Pintado Europeo*. Posteriormente explicaremos las razones de esta anomalía y cómo este folio pertenecía en su origen al cuerpo del *Libro Indígena*.

La filigrana C (mano o guante), únicamente aparece en el *Libro Escrito Europeo* (véase fig. 1), en concreto en el cuadernillo intruso del fascículo siete (fols. 89 a 95) que, como veremos, el glosador-comentarista incluyó para escribir de forma más amplia la explicación de la sección del *tonalpohualli*. No obstante, la pertenencia de la B, B' y C a la misma familia, mano o guante, nos obliga a estudiarlas juntas.

¹⁰ Nuestro deseo de presentarlas en tamaño apropiado para su visualización nos lleva a dividir esta figura en tres partes. La primera, 3.1, recoge la familia de la mano, B, B' y C; la segunda, 3.2, la del peregrino, D y D'; y la tercera, 3.3, las de la cruz latina y círculos, marcas A y E, respectivamente. Debajo de algunos de los calcos, se ha colocado la fotocopia obtenida de las fotografías del folio donde aparecen.

La verjura A (¿cruz latina?), se muestra sólo en el *Libro Pintado Europeo* (fols. 1 y 2). Finalmente, la E –círculos– está en la única hoja de guarda original que conserva el *Códice Tudela*, y tuvo que ser unida en alguna de las diversas encuadernaciones que sufrió a lo largo del tiempo, pues eran añadidas por el artesano que se ocupaba de la misma, generalmente de papel distinto al utilizado en el cuerpo del libro (Martínez, 1989: 352), lo que las diferencia de las hojas de cortesía, que solían ser del mismo material.

Pasamos a analizar cada marca de agua, atendiendo a las familias a las que pertenecen.

MANO o *GUANTE*. Filigranas B, B' y C (véase fig. 3.1)

La primera de ellas, B, presente en nueve ocasiones, aparece en los siguientes bifolios del Libro Indígena del *Códice Tudela* (véase fig. 1): 11-22, 13-20, 38-43, 39-42, 61-68, 72-83, 74-75, 77-80 y 116-127 (sólo la mitad inferior, pues el fol. 127 no se conserva).

La segunda, que hemos denominado B', se encuentra a lo largo del documento once veces, en los bifolios numerados como 15-18, 23-34, 35-46, 47-58, 50-55, 51-54, 59-70, 64-65, 76-81, 119-124 y 121-122 (véase fig. 1).

La tercera, C, sólo es visible en la hoja 91-92 y en el folio 95 (desgajado desde un principio de su compañero), con lo cual únicamente la constatamos dos veces (véase fig. 1).

Todas ellas, como ya hemos señalado, pertenecen a la familia de la mano o guante, que es la más abundante de todas las catalogadas por los distintos autores. Así, en el Diccionario de Charles M. Briquet (1991 III: n.º 10.630 a 11.617) se recogen 987 tipos. Por ello, el investigador Oriol Valls (1980: 150) indica que “sólo el estudio de la marca de la mano –que no se ha hecho nunca–, es para desorientar al más versado en filigranología”.

Aunque se le supone un origen italiano, parece que pronto se difundió por toda Europa (Valls, 1980: 151). No obstante, hay autores que hacen retroceder su nacimiento al mundo musulmán, teniendo en cuenta el carácter de talismán que la mano tiene en esa cultura (Chacón, 1997: 194).

En cuanto a España, se muestra en diversas regiones, siendo una de las más destacadas Galicia, donde ha sido documentado su censo desde 1508 a 1654 (Gayoso, 1994 III: 195-209).

Respecto a Nueva España, obviamente el lugar que más nos interesa, José Tudela de la Orden (1948: 551 y 1980: 22) indica que, tras consulta al Archivo de Indias de Sevilla, le comunicaron que la situaron en documentos de 1525 a 1542. Por otro lado, Hans Lenz (1990: n.º 356-M)¹¹, junto con Ferdinand

¹¹ Dado que el catálogo de Hans Lenz parte del repertorio de filigranas editado por Ramón Mena en su obra *Filigranas o marcas transparentes en papeles de Nueva España del siglo XVI* (1926), al igual que realiza este autor, cuando incluyamos un número de filigrana que tenga añadida una M, indicaremos que, aunque está tomada de Lenz, ya había sido incluida por Mena.

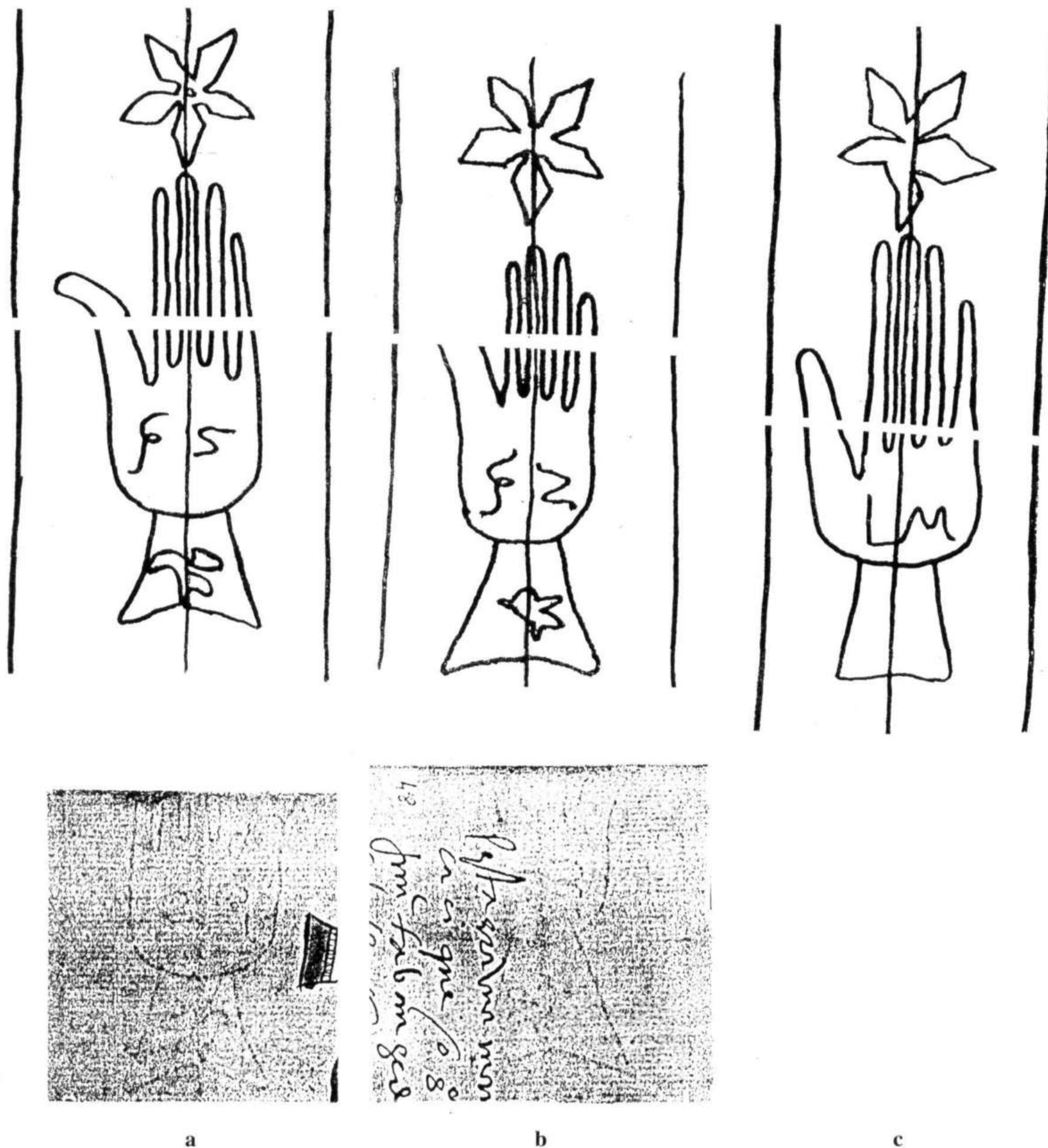


FIGURA 3.1: VERJURAS DE LA FAMILIA DE LA MANO PRESENTES EN EL *CÓDICE TUDELA*. A) MANO O GUANTE, MARCA B, DE LOS BIFOLIOS 11-22, 13-20, 38-43, 39-42, 61-68, 72-83, 74-75, 77-80 Y 116 (CALCADA DEL ORIGINAL: BIFOLIO 38-43. REPRODUCCIÓN INVERTIDA: FOL. 43-R). B) MANO O GUANTE, MARCA B', DE LOS BIFOLIOS 15-18, 23-34, 35-46, 47-58, 50-55, 51-54, 59-70, 64-65, 76-81, 119-124 Y 121-122 (CALCADA DEL ORIGINAL: BIFOLIO 35-46. REPRODUCCIÓN INVERTIDA: FOL. 54-R). C) MANO O GUANTE, MARCA C, DEL BIFOLIO 91-92 Y FOLIO 95 (CALCADA DEL ORIGINAL: BIFOLIO 91-92).

Anders y Maarten Jansen (1996: 22), mencionan su uso desde 1528. Finalmente, en la documentación presente en el Archivo Municipal de Quauhtinchan (Estado de Puebla) se ha datado entre 1546 y 1564 (Kirchhoff, Odena y Reyes, 1989: 12).

En cualquier caso, fechas tan tempranas de su aparición en Nueva España como las referidas, desde 1525, nos permiten situar la confección del *Códice Tudela* en tiempos iniciales de la Colonia.

Por otro lado, las diferencias observables en los tres tipos de filigrana de la mano presentes en el documento, son muy claras entre las B y B' respecto de la C (véase fig. 3.1).

En cuanto a las dos primeras, B y B', podríamos suponer que salieron de la misma forma o de dos de ellas utilizadas simultáneamente (verjuras gemelas), pues tienen como rasgos característicos similares la estrella de cinco puntas, los signos de la palma (posiblemente las letras F y S) y el ave realizada en la manga. Es más, parece que el elemento en forma de "S", presente en el lado derecho de la parte central de la mano correspondiente a la marca B, se ha volteado en la B' debido al uso continuado de la formadera¹². No obstante, pensamos que no estamos ante filigranas gemelas, ya que las diferencias de medida de la manga y los dedos, junto con la figura y posición del pájaro, así parecen indicarlo. Además, éstas suelen aparecer de forma alternativa a lo largo del documento que las contiene (Ruiz, 1988: 389), característica que no se da en el *Códice Tudela*, ya que las marcas B y B' se disponen anárquicamente a lo largo del mismo.

Por ello, creemos que puede tratarse de verjuras similares o divergentes (Ostos, Pardo y Rodríguez, 1997: 71-72). En el primer caso estaríamos ante unas marcas salidas del mismo batán, que presentan un dibujo parecido pero con disimilitudes tan acusadas que excluyen su realización en la misma forma; mientras que en el segundo, se trataría de filigranas en las que, pese a estar hechas en un único molino, sus características indican una evolución del dibujo original a lo largo del tiempo.

Respecto de la marca C, se aprecia con claridad que es totalmente distinta a las otras dos, pues sólo tiene como elemento similar la estrella de cinco puntas, con lo cual creemos que pertenece a otro molino. Sus elementos definitorios son las letras LM insertas en la palma y que el dedo pulgar termina de forma recta.

En los repertorios que hemos manejado de filigranas (Briquet, 1991; Gayoso, 1994 III; Lenz, 1990 y Valls, 1980), no hemos encontrado ninguna idéntica a las tres marcas de la mano del *Códice Tudela*. Ahora bien, sí existen algunas cuyas semejanzas merecen un comentario.

Como ya hemos señalado con anterioridad, las verjuras que hemos denominado B y B' en el *Códice Tudela*, tienen como rasgos destacables la representación de una estrella de cinco puntas sobre la mano, los dedos extendidos con el pulgar despegado de ellos, los dos signos o letras presentes en la palma y el ave realizada en la manga. Exceptuando el último elemento reseñado, vemos que la número 10.748 (fig. 4a) de Ch. M. Briquet (1991 III) fechada en 1541 en Provenza (Italia) y la 357-M (fig. 4b) de Hans

¹² En la marca B' nos ha resultado imposible calcar el final del pulgar, aunque suponemos que al igual que en la B, debía terminar de forma curva.

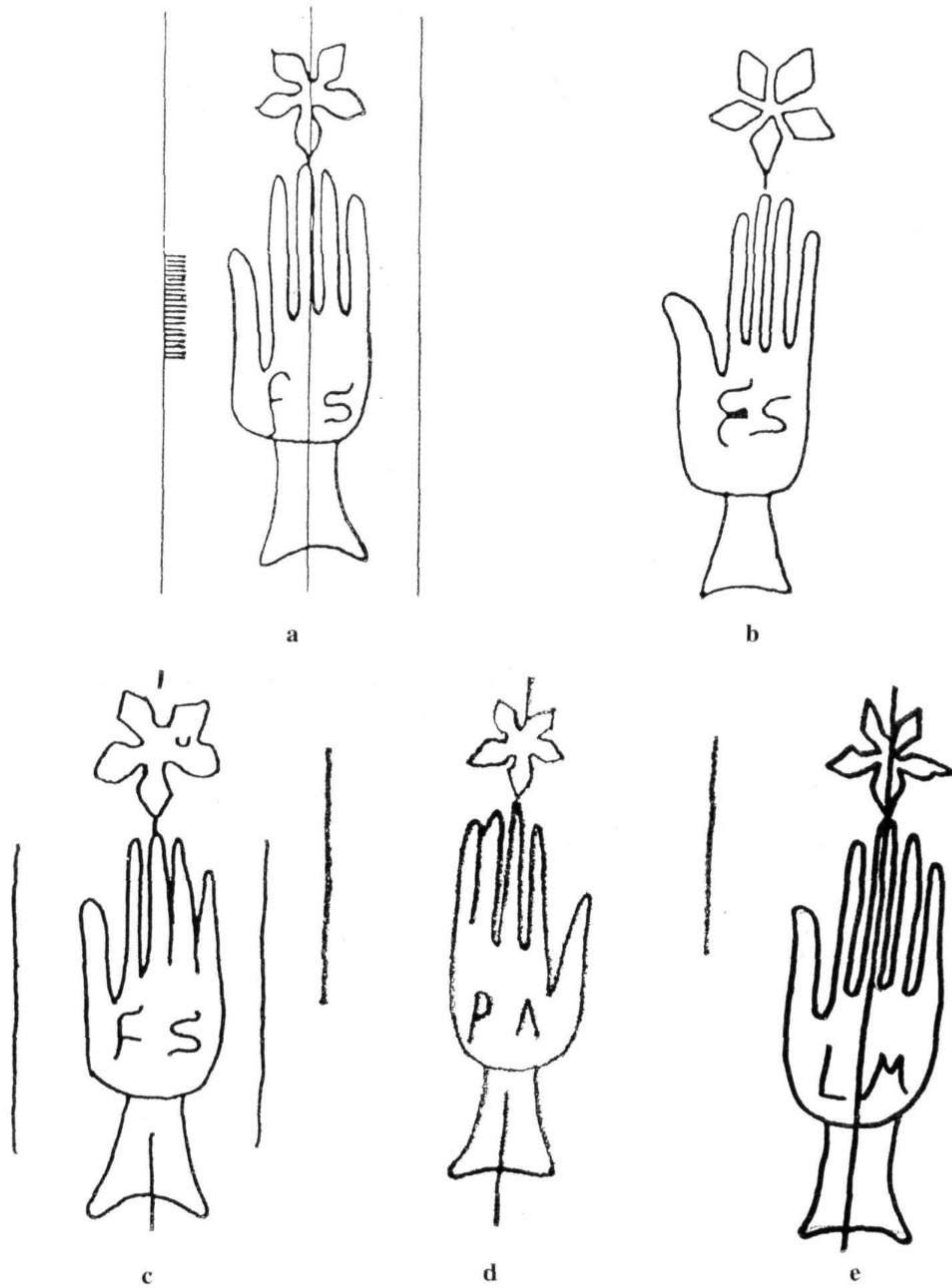


FIGURA 4: FILIGRANAS DE LA MANO O GUANTE SIMILARES A LAS VERJURAS B, B' Y C DEL *CÓDICE TUDELA*. *MARCAS B Y B'*: a) ITALIA -1541- (BRIQUET, 1991: n.º 10.748). b) NUEVA ESPAÑA -1545- (LENZ, 1990: n.º 357-M). c) NUEVA ESPAÑA -1531- (ALBRO Y ALBRO II, 1990: FIG. 10). *MARCA C*: d) NUEVA ESPAÑA -1531- (ALBRO Y ALBRO II, 1990: FIG. 10). e) NUEVA ESPAÑA -SIGLO XVI- (CAMPOS, 1993: 498).

Lenz (1990) datada en Nueva España en 1545, son muy similares a ellas, con lo cual, podríamos situarlas inicialmente a principios de la década de los cuarenta del siglo XVI.

Además, en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, en el legajo &.II.7, compuesto por discursos, cartas, relaciones y memoriales, se encuentra una epístola, folios 423-r a 428-v, titulada con posterioridad “*Los conquistadores que piden merced a su majestad...*”, escrita en papel verjurado que presenta la marca de la mano con estrella de cinco puntas y las letras F y S en la palma (Campos, 1993: 136)¹³. La carta se fecha en México el 11 de mayo de 1542, y recoge la relación de 79 conquistadores que no poseen indios y piden se les encomiende (Campos, 1993: 135 a 137). De nuevo, tenemos otra verjura de la mano parecida a la B y B’ del *Códice Tudela*, situada en Nueva España en fechas muy tempranas, como mínimo 1542.

Por otro lado, en el *Códice de Huexotzinco* o *Códice Monteleone*, que contiene un total de quince tipos de la familia de la mano¹⁴, una de ellas (fig. 4c) es idéntica a la 10.748 de Briquet y por tanto semejante a la B y B’ del *Códice Tudela*, siendo su datación en 1531 (Albro y Albro II, 1990: 97 y fig. 10). Por ello, aún podemos retrotraer más en el tiempo la composición del documento objeto de nuestro análisis.

En cuanto a la marca de la mano que hemos denominado C (véase fig. 3.1), tiene como características especiales, la estrella de cinco puntas, los dedos extendidos, el pulgar saliendo de forma recta, y las siglas en letras mayúsculas LM insertadas en la palma, que pueden señalar al fabricante¹⁵. Su confección también puede situarse en 1531, ya que en el *Códice Monteleone* hay algunas de similares características, aunque el ejemplo escogido contiene otras letras y el dedo pulgar se encuentra a la derecha (fig. 4d).

Por otro lado, hemos encontrado un documento que presenta una filigrana casi idéntica a la C del *Códice Tudela*. Así, en el legajo &.II.7 (ya mencionado con anterioridad) guardado en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, hay un manuscrito titulado “*Memoria de varias rutas, de Gonçalo Martín, piloto*” (fols. 355-r a 362-v), compuesto por papel con marca de agua de la familia de la mano y las letras LM insertas en la palma (fig. 4e)¹⁶. Apreciamos que, salvo el detalle de que su dedo pulgar está muy cercano al índice, aspecto que no se da en la del *Códice Tudela* (véase fig. 3.1), por lo demás, son muy semejantes. El documento se sitúa en el siglo XVI (Campos, 1993: 86), con lo cual, poca información precisa podemos ofrecer sobre ella.

¹³ La fotografía en color de la filigrana se reproduce en el *Apéndice* del *Catálogo* publicado por F. Javier Campos (1993: 499), pero, lo difuminado de la misma y la calidad de su reprografía en blanco y negro, no nos permite su inclusión en nuestra figura 4, ya que ni tan siquiera admite hacer un calco fiable.

¹⁴ La imagen que recoge las distintas filigranas de este documento, lamentablemente, fue editada en un tamaño reducido y al revés, como si se viera en un espejo. Debido a ello, no hemos podido determinar en qué páginas concretas del código aparecen, ya que no es posible discernir el número escrito por los autores del trabajo. Para un perfecto entendimiento de nuestras tesis, decidimos “voltear” y poner en su orden normal las marcas del *Códice Monteleone* que comparamos con las del *Códice Tudela*.

¹⁵ Actualmente no es posible determinar a través de las iniciales ni el fabricante ni el país de origen (Gayoso, 1994 I: 31), ya que tampoco se sabe a ciencia cierta si las siglas hacen referencia al artesano papelerero, al dueño del molino o a su arrendatario (Lenz, 1990: 210 y 216).

¹⁶ En este caso, dado que la fotografía en color la reproduce bastante bien (Campos, 1993: 498), presentamos un calco de la misma, aunque no está a escala.

Finalmente, debemos reseñar la existencia de otros códices mesoamericanos, pintados en el siglo XVI sobre papel europeo, donde se observa la presencia de la filigrana de la mano, aunque con elementos distintos. Destacan, por su importancia, el *Códice Magliabechiano* –1566– (Anders, 1970: 19; y Anders y Jansen, 1996: 22 a 25), el *Códice Telleriano-Remensis* –1562 o 1563– (Quiñones, 1995: 122-123), el *Códice Kingsborough* o *Memorial de los indios de Tepetlaoztoc* (1994) realizado en 1555, los *Códices Matritenses* de fray Bernardino de Sahagún –1559 a 1561– (Anders, 1970: 19; y Anders y Jansen, 1996: 22 a 25) y el fragmento del Archivo General de la Nación del *Códice de Yanhuitlan* –1545 a 1550– (Sepúlveda, 1994: 55). Por último, indicar también que el *Códice Cabezón*, copia del texto del *Códice Tudela*, contiene un pliego intruso con esta marca, si bien, es totalmente distinta a la de estos documentos¹⁷.

PEREGRINO. Filigranas D y D' (véase fig. 3.2)

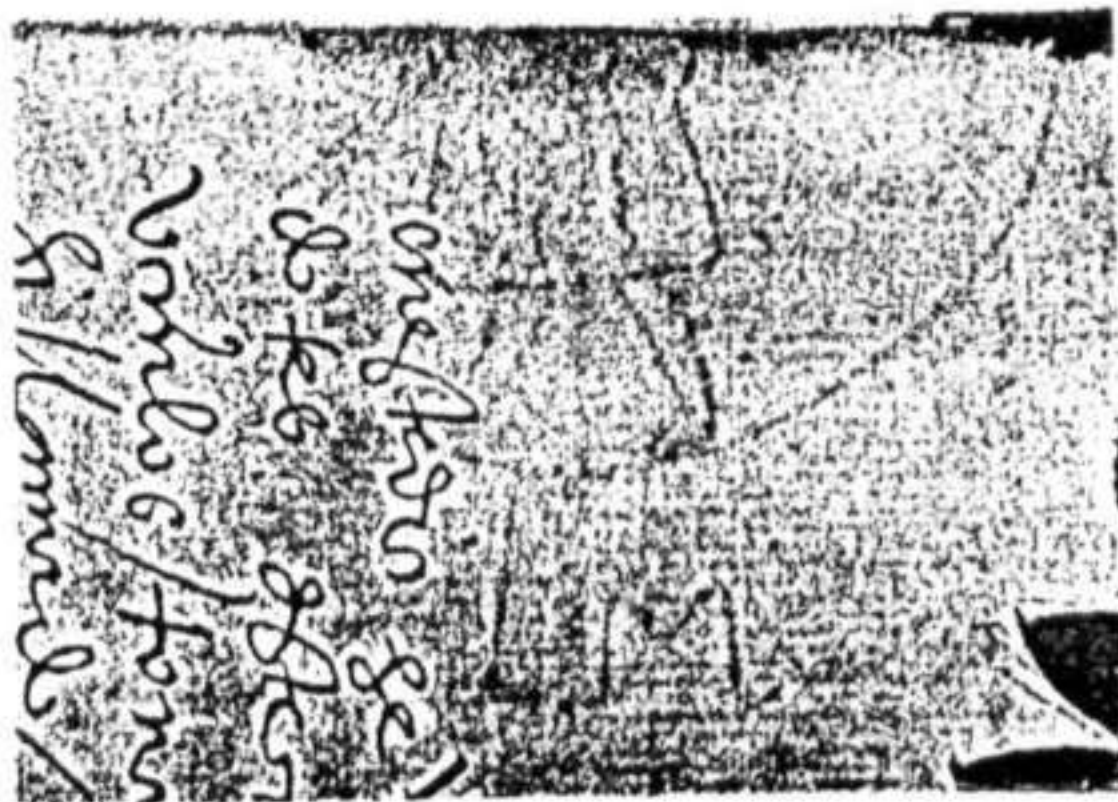
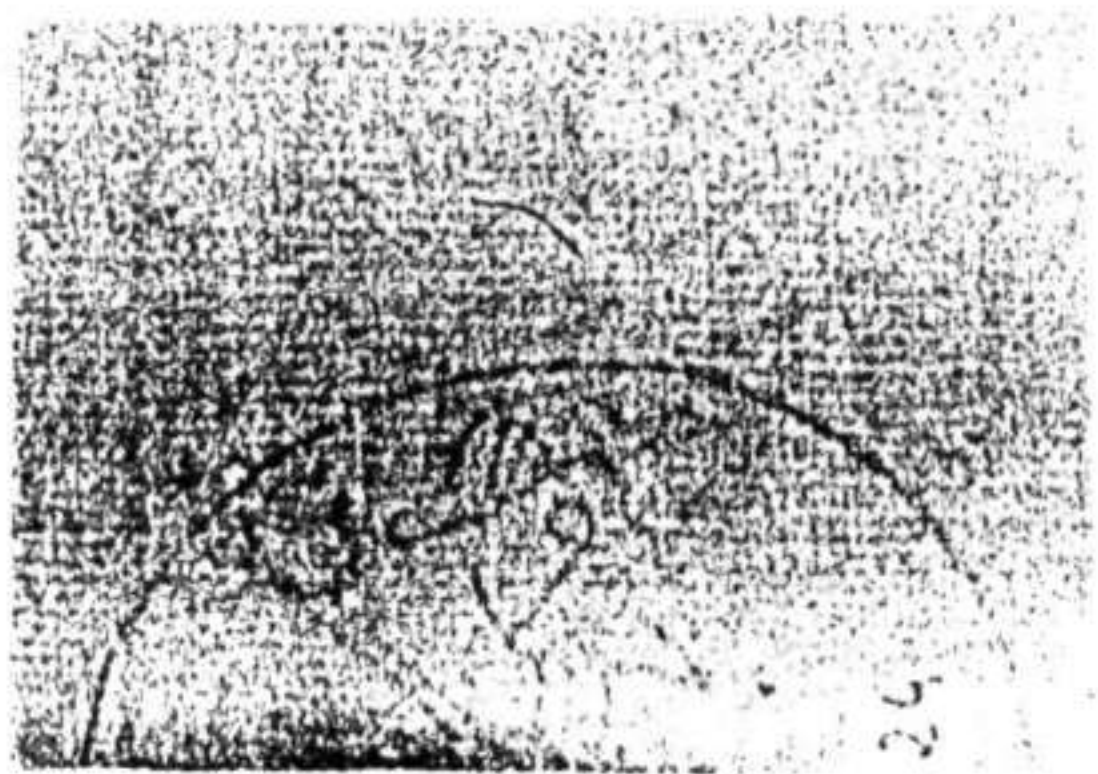
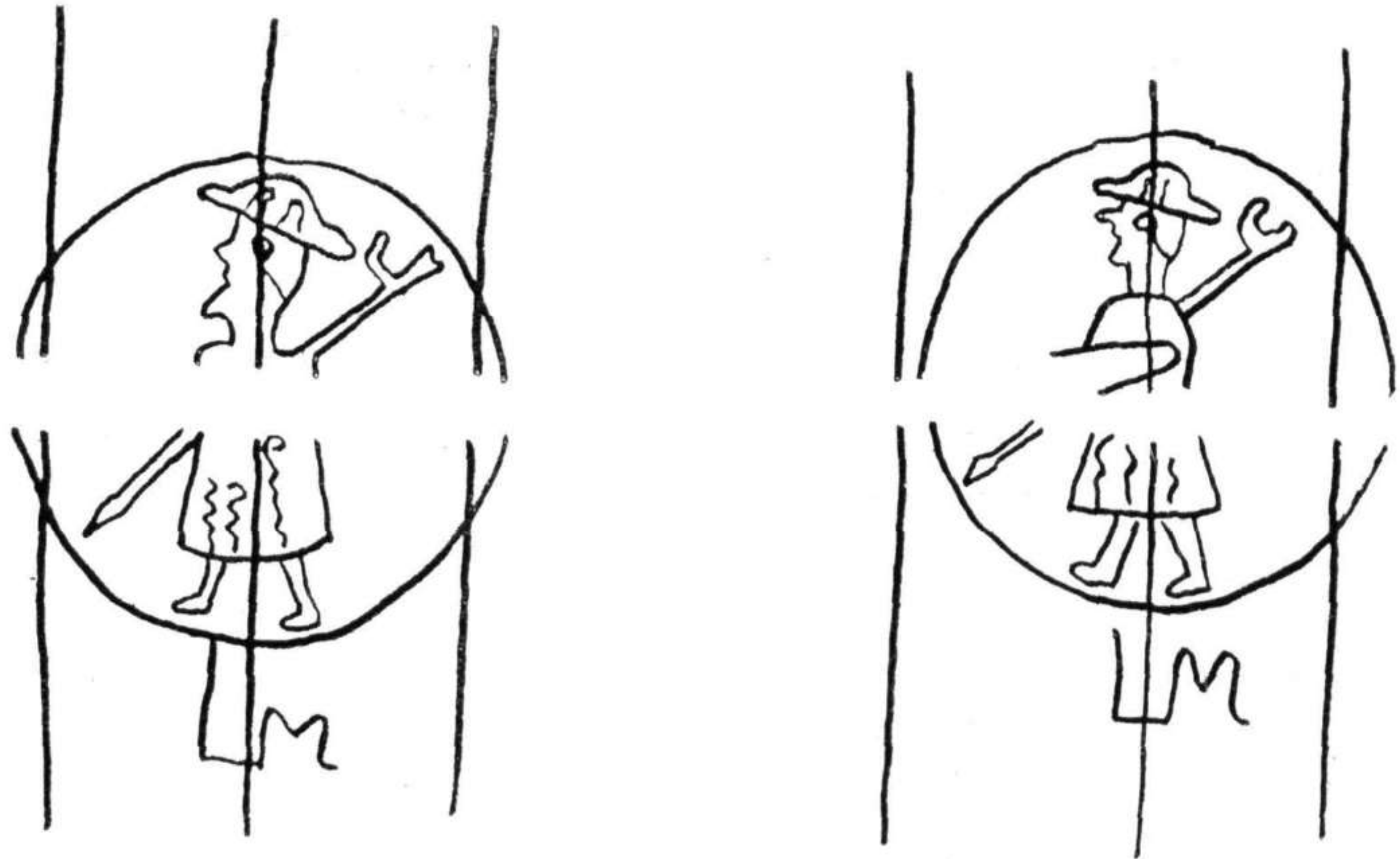
En el *Códice Tudela* contamos con dos marcas de agua pertenecientes a esta familia. La primera aparece cuatro veces, concretamente en los bifolios 27-30, 105-114, 107-112 y 108-111; mientras que la segunda también está en las mismas ocasiones, en las hojas 26-31, 88-100, 96-99 y en el folio 9 del *Libro Pintado Europeo*, que muestra en su verso la imagen de la planta del maguey, donde se observa la mitad inferior de la misma. Así, contabilizamos ocho marcas de la familia del peregrino actualmente visibles en el códice.

Ahora bien, tal y como demostraremos en el siguiente epígrafe, dedicado a la “organización material” del documento, estamos seguros de que en el Libro Indígena del *Códice Tudela*, había otros dos bifolios con marcas D y D'. Así, de los actuales bifolios 85-103 y 86-102 de la mitad del pliego que no contiene filigrana (véase fig. 1), desprendidos de su bifolio compañero que se encuentra desaparecido, al menos uno de ellos tenía con toda seguridad el tipo de verjura D', precisamente aquella de la que conservamos la mitad inferior en el folio 9 –planta del maguey–. El otro, como ya veremos, seguramente tenía el peregrino que hemos denominado D.

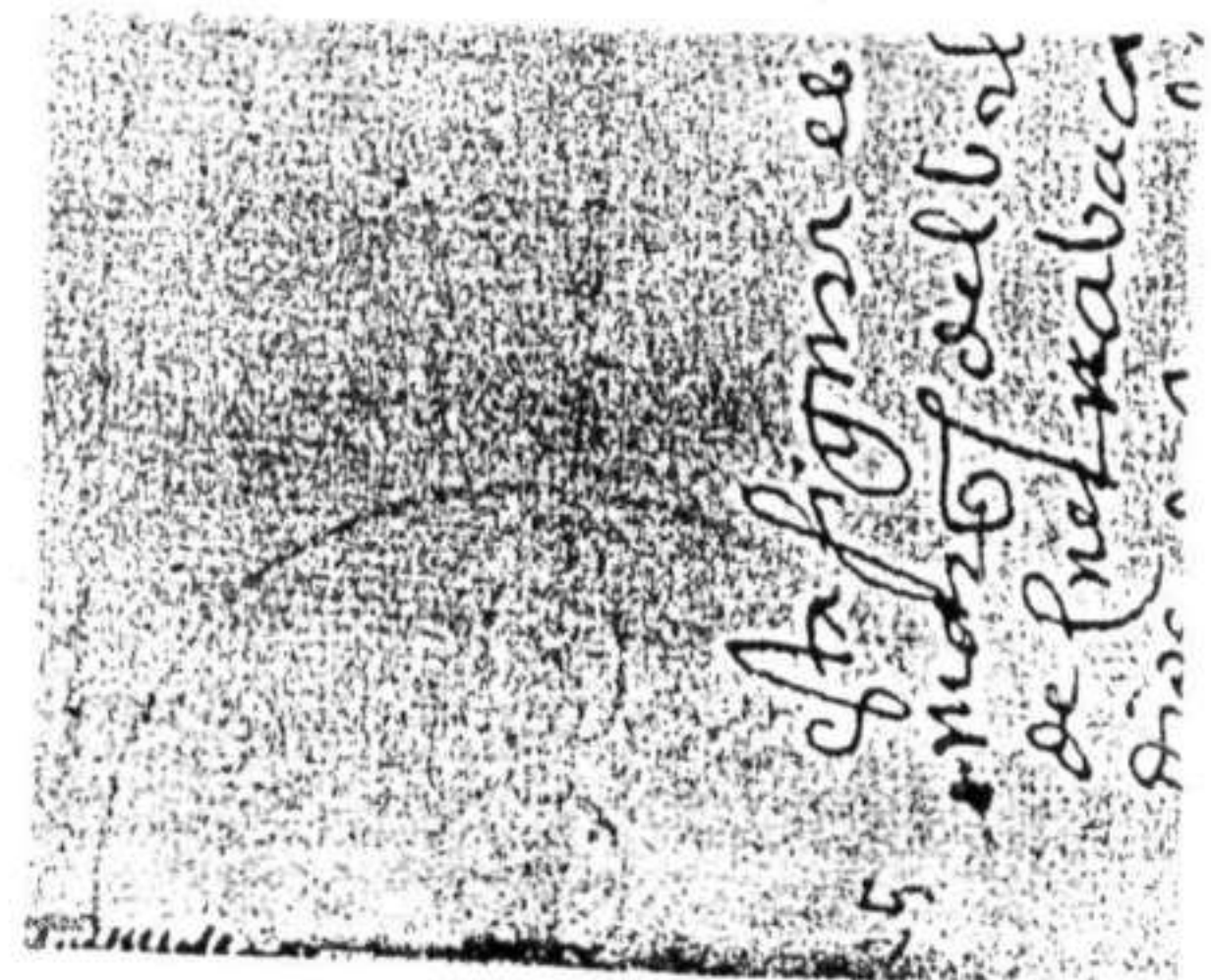
La filigrana del peregrino suele aparecer unida a la familia denominada “hombre” y nace con el siglo XVI. Su origen se localiza en Italia (Briquet, 1991 II: 415), pero otros autores la señalan como proveniente de Cataluña (Valls, 1980: 163 y 1982: 7 a 9). En Nueva España, Ramón Mena (1926 en Anders y Jansen, 1996: 24) la sitúa a partir de 1548. Aunque, por otra parte, José Tudela de la Orden (1948: 551 y 1980: 22) conforme a los documentos consultados en el Archivo de Indias de Sevilla, data la marca a partir de 1554 o 1559, María Teresa Sepúlveda (1994: 55) ofrece los años 1544 a 1605, Hans Lenz (1990: n.º 307 a 310) de 1557 en adelante, y finalmente, en el Archivo Municipal de Quauhtinchan (Estado de Puebla) se encuentra entre 1552 y 1587 (Kirchhoff, Odena y Reyes, 1989: 12).

Las dos verjuras del peregrino del *Códice Tudela* tienen como nexo de unión las letras LM debajo del círculo que enmarca la figura humana. Sin embargo, debido a la enorme disimilitud existente entre los dos cuerpos del hombre y a que en la D hay tres corondeles portadores de la marca, mientras que en la D' únicamente la cruzan dos, podemos suponer que o bien se trata de filigranas divergentes de un mismo

¹⁷ En el *Catálogo del Fondo Manuscrito Americano de la Real Biblioteca de El Escorial* (Campos, 1993), se incluyen otras verjuras semejantes a las del *Códice Tudela*.



a



b

FIGURA 3.2: VERJURAS DE LA FAMILIA DEL PEREGRINO PRESENTE EN EL CÓDICE TUDELA. A) PEREGRINO, MARCA D, DE LOS BIFOLIOS 27-30, 105-114, 107-112 Y 108-111 (CALCADA DEL ORIGINAL: BIFOLIO 27-30. REPRODUCCIÓN, PARTE SUPERIOR INVERTIDA: FOLS. 27-R Y 30-R). B) PEREGRINO, MARCA D', DE LOS BIFOLIOS 9, 26-31, 88-100 Y 96-99 (CALCADA DEL ORIGINAL: BIFOLIO 26-31. REPRODUCCIÓN: FOL. 31-R).

molino, aunque separadas en el tiempo; o totalmente distintas, con lo cual fueron realizadas en diferentes batanes.

Tras el análisis comparativo de las filigranas del peregrino del *Códice Tudela* con las recogidas por Briquet (1991 II: n.º 7.563 a 7.603) y Hans Lenz (1990: n.º 307 a 310) podemos asegurar que no hay ninguna idéntica a las mismas.

No obstante, la marca 310-M de Hans Lenz (1990) es de similares características a la D del *Códice Tudela* e incluso incluye las letras LM (fig. 5a) debajo del círculo, aunque está datada en 1570, fecha muy lejana a la confección del documento¹⁸. Así mismo, en el legajo L.I.5, conservado en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, hay un manuscrito, titulado “*Ynstrucion del inga don Diego de Castro titucussi para...*”, que contiene la verjura del peregrino con las letras LM fuera del círculo (Campos, 1993: 496)¹⁹, aunque el rostro de la imagen y la posición del bastón varían respecto de las verjuras de la misma familia presentes en el *Códice Tudela*. El documento se sitúa en 1570 (Campos, 1993: 353), con lo cual, se aleja bastante de las fechas de composición de nuestro códice.

Hasta el momento, la fecha más antigua consignada en Nueva España para la verjura del peregrino es la del año 1544, pero aún podemos rebajar un poco más la misma, ya que el *Códice Mendoza*, datado hacia 1541-1542 (Glass y Robertson, 1975: 160; Nicholson, 1992 y Robertson, 1959: 95), está conformado en su mayor parte con papel que contiene cinco tipos distintos de ella (Ruwet, 1992: 13 y Barker-Benfield, 1992: 20 a 23). Todas son muy similares a las del *Códice Tudela* (fig. 5b), sobre todo en el remate del bastón y en la presencia de iniciales fuera del círculo²⁰.

La marca del peregrino está presente en otros códices coloniales del siglo XVI como la *Historia Tolteca-Chichimeca* –1544– (Kirchhoff, Odena y Reyes, 1989: 12), los *Códices Matritenses* de Sahagún –1559 a 1561– (Anders, 1970: 22), el *Códice Osuna* o *Pintura del Gobernador, Alcaldes y Regidores de México* –1565– (Hidalgo, 1976) y el fragmento de la Academia del *Códice de Yanhuitlan* –1545 a 1550– (Sepúlveda, 1994: 55). Finalmente, hemos de incluir el manuscrito de la *Crónica de la Nueva España* de Francisco Cervantes de Salazar (1558), conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (España), que está escrito sobre papel de marca del peregrino que contiene las letras IF.

Los conocimientos actuales de la filigranología no permiten afirmar si las iniciales LM, presentes en las filigranas del *Códice Tudela* que hemos denominado C (mano), D y D' (peregrino), pueden ser mera casualidad, o bien indicar que el papel fue realizado por el mismo artesano, dueño de molino o arrendatario del mismo.

¹⁸ No olvidemos que las formas para realizar papel solían estar en funcionamiento un máximo de dos o tres años (Ruiz, 1988: 58), si bien, las iniciales podían continuar el tiempo de vida laboral del artesano, dueño o arrendatario de molino.

¹⁹ De nuevo, la deficiente reproducción de la misma nos impide incluirla en una figura.

²⁰ Al igual que ocurría con la filigrana recogida por Hans Lenz (1990: n.º 310-M) que, pese a situarse en 1570, era parecida a la verjura D del *Códice Tudela*, incluso en las siglas LM, una de las marcas del *Códice Mendoza*, con las iniciales AMF, es idéntica a la n.º 7.582 de Ch. M, Briquet, pero éste la sitúa en Milán, en el año 1570 (Briquet, 1991 II: 415).

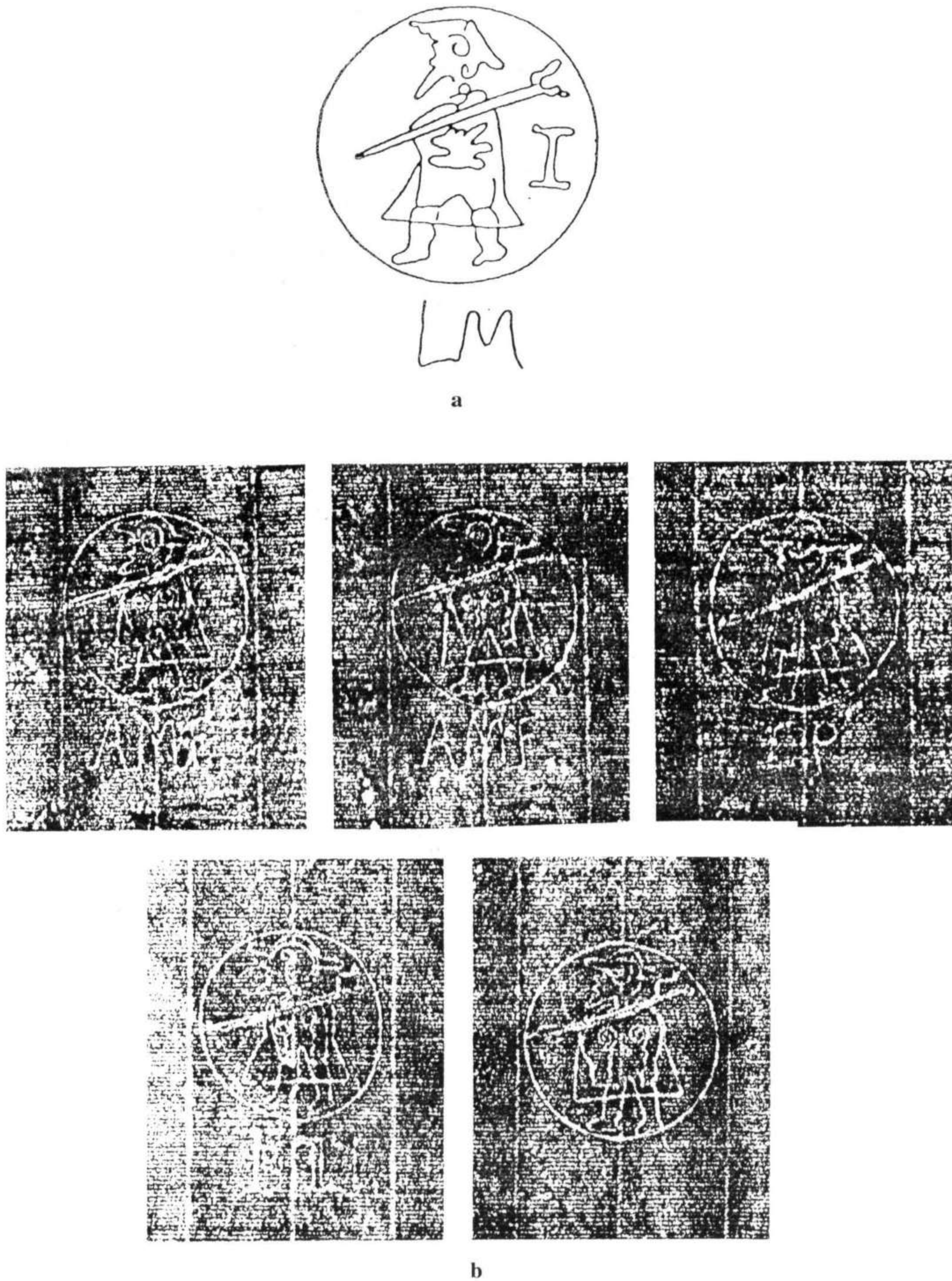


FIGURA 5: MARCAS DEL PEREGRINO SIMILARES A LAS VERJURAS D Y D' DEL *CÓDICE TUDELA*. A) NUEVA ESPAÑA -1570- (LENZ, 1990: n.º 310-M). B) NUEVA ESPAÑA, *CÓDICE MENDOZA*, -1541-1542- (BARKER-BENFIELD, 1992: 21).

Nos resta indicar que la presencia en el Libro Indígena del *Códice Tudela* de marcas de la familia de la mano y del peregrino mezcladas, no es anormal, pues ambas tenían justa fama de corresponder a un papel de gran calidad, o como lo define un documento de 1556-1557, “*bueno, bonito y aceptable*” (Valls, 1982: 12), con lo cual, solían ser fabricadas simultáneamente en un mismo batán.

¿*CRUZ LATINA*? Filigrana A (véase fig. 3.3a)

La interrogación que aplicamos a la familia de esta marca se debe a que en el *Códice Tudela* no se conserva en su totalidad. Aparece únicamente en el *Libro Pintado Europeo*, en los folios que fueron numerados en la segunda mitad del siglo XVI bajo los guarismos 1 y 2. En ambos, se aprecia la parte inferior de la verjura, luego no pueden ser solidarios y formar en conjunto un bifolio.

El deterioro sufrido por estas páginas a lo largo del tiempo, sobre todo en sus márgenes internos, es tan elevado que resulta difícil recoger de forma clara el dibujo. De hecho, no estamos de acuerdo con E. H. Boone (1983: fig. 5) en incluir la letra mayúscula L como sigla de la marca (véase Batalla, 1993: 126, fig. 3), ya que únicamente hemos podido observar la M²¹.

La parte que tenemos de la filigrana del *Libro Pintado Europeo* del *Códice Tudela*, parece indicar que realmente tiene que tratarse de la englobada dentro del *corpus* “cruz” (figs. 6 y 7), pues la mitad inferior del óvalo o escudo así parece sugerirlo (Briquet, 1991 II: n.º 5.677 a 5.704; Lenz, 1990: n.º 191 a 198; y Valls, 1980: n.º 79 a 101).

Un aspecto de difícil solución se refiere a las medidas de los brazos de la cruz, aunque sospechamos que eran de igual longitud, ya que en ninguno de los dos ejemplos del *Códice Tudela* hemos apreciado restos de ella, con lo cual, necesariamente tenía que estar recogida en la mitad superior de la verjura, que quedaba en el folio solidario del que conservamos. Al ser el palo vertical más alargado (véase fig. 6), cuando doblamos la filigrana por la mitad, siempre queda su extremo acompañando la parte inferior del óvalo o círculo que la contiene. Por el contrario, cuando los dos brazos son iguales (véase fig. 7), la doblez hace que la cruz quede completa en la parte superior.

Pocos más datos podemos aportar respecto de esta filigrana, pues en los distintos repertorios mencionados (Briquet, 1991 II; Campos, 1993,

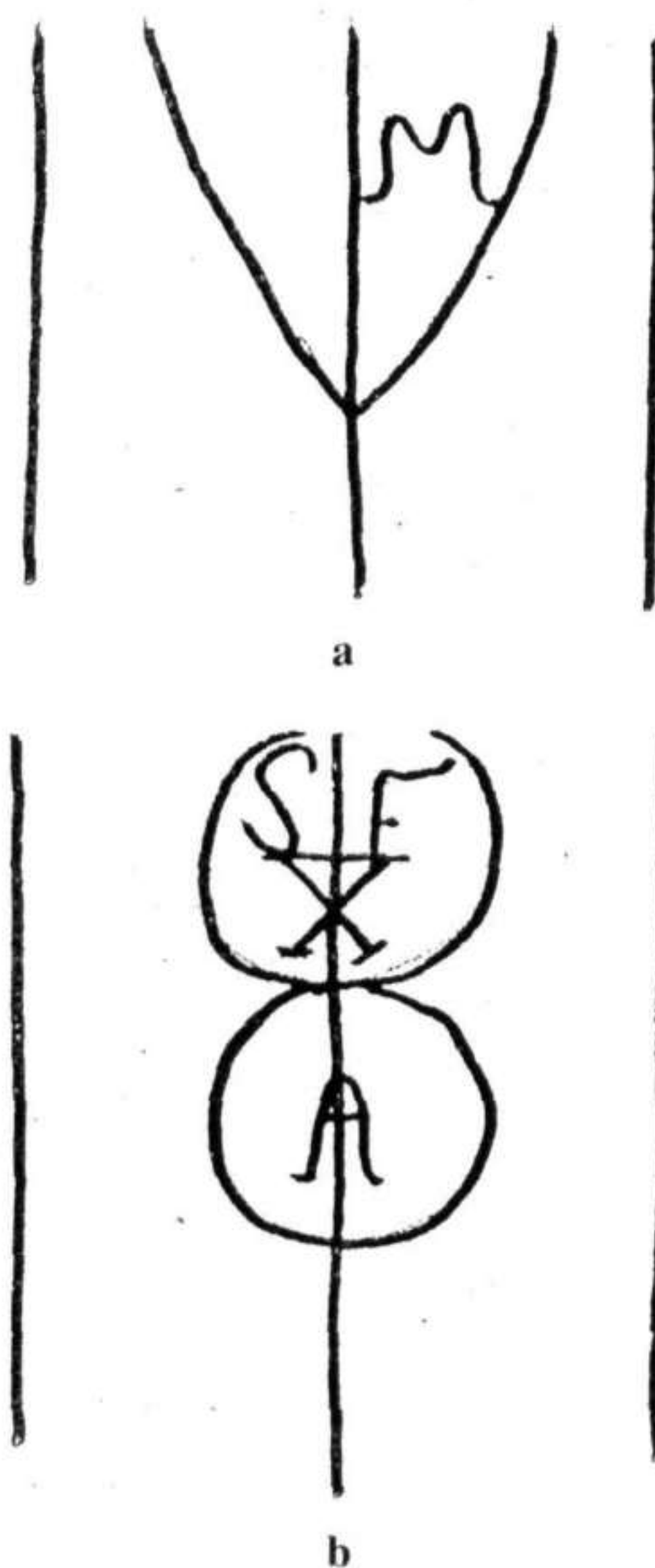
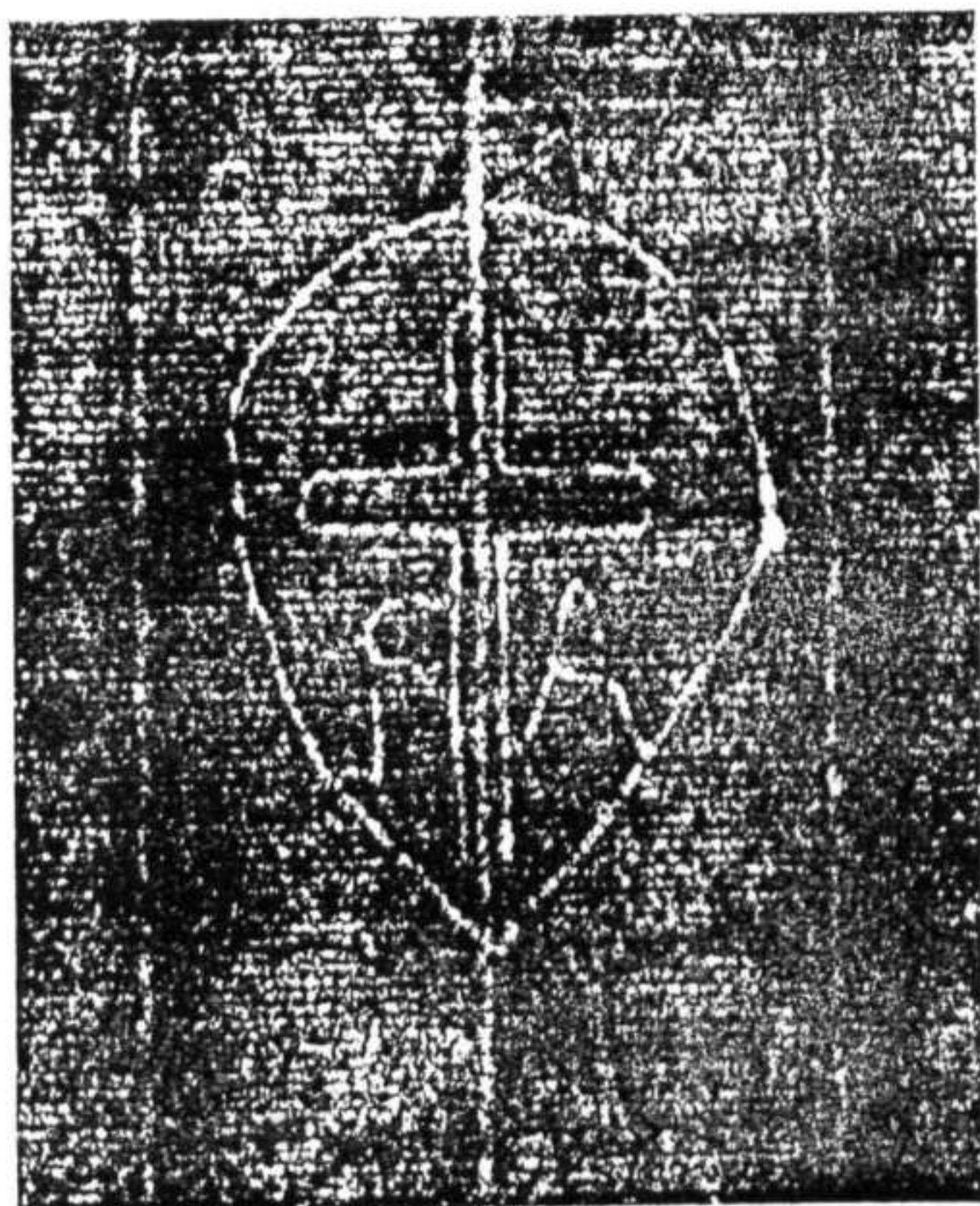
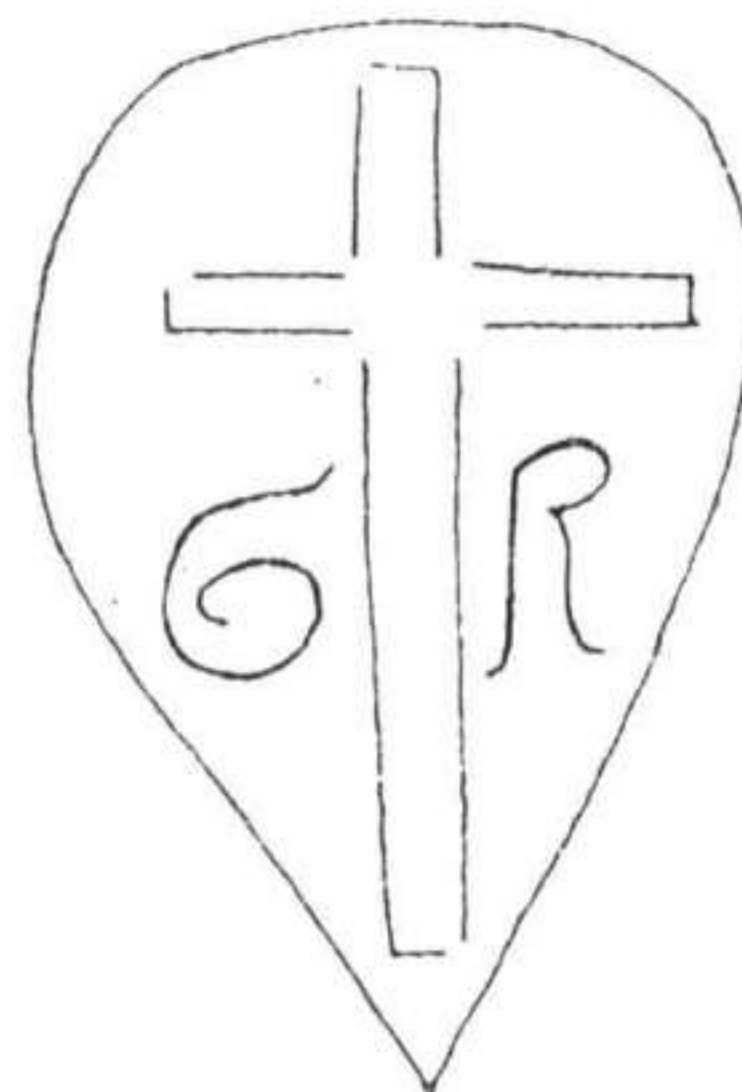


FIGURA 3.3: VERJURAS DE LA FAMILIA CRUZ LATINA Y CÍRCULOS PRESENTES EN EL *CÓDICE TUDELA*. A) MITAD INFERIOR DE LA FILIGRANA “CRUZ LATINA”, MARCA A, DE LOS FOLIOS 1 Y 2 DEL *LIBRO PINTADO EUROPEO* (CALCADA DEL ORIGINAL: FOL. 1-R). B) MITAD INFERIOR DE LA VERJURA “CÍRCULOS”, MARCA E, RECOGIDA EN LA HOJA DE GUARDA FINAL (CALCADA DEL ORIGINAL: RECTO DE LA HOJA DE GUARDA).

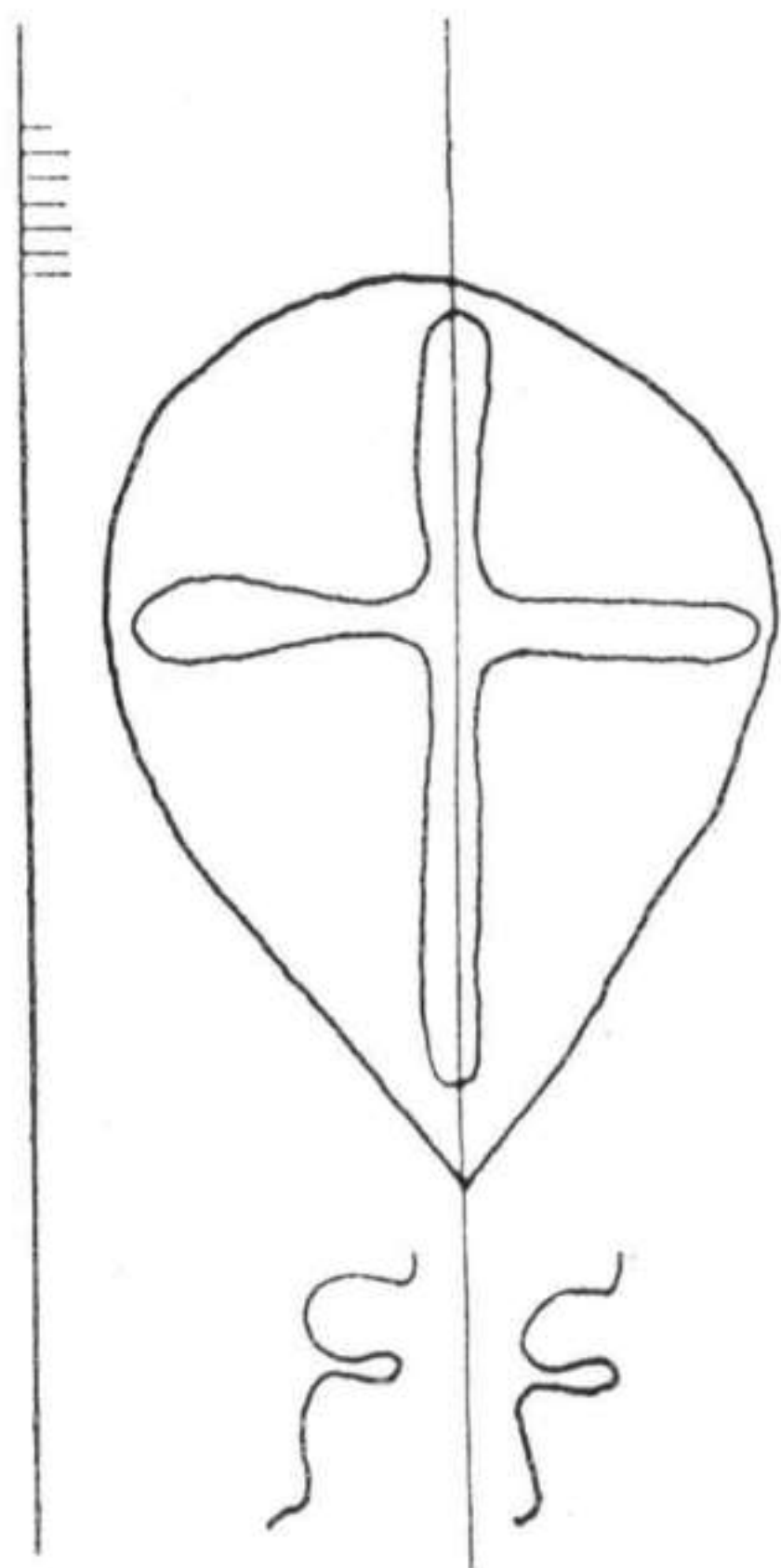
²¹ Tampoco mantenemos la reproducción de la parte superior de la verjura publicada por E. H. Boone (1983: fig. 5), pues la cruz podía variar y tener distintos elementos asociados.



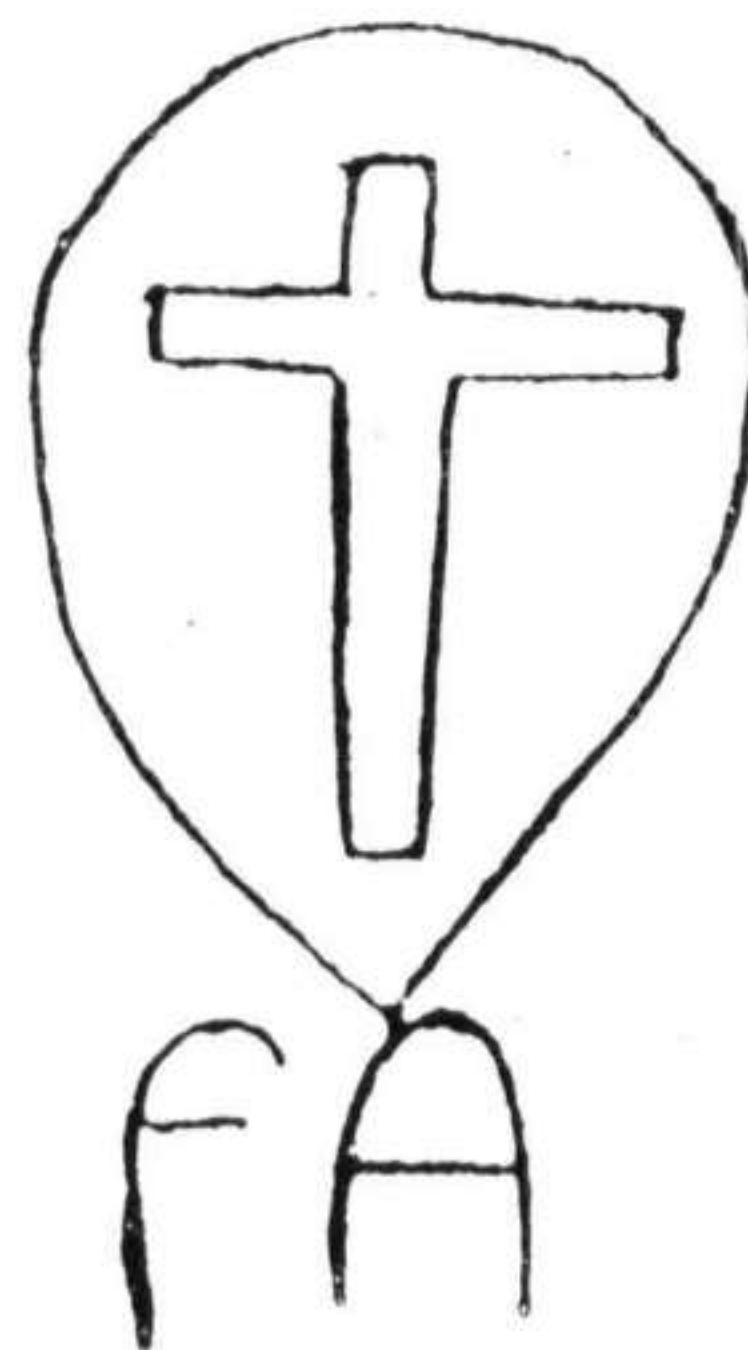
a



b



c



d

FIGURA 6: DISTINTAS MARCAS DE AGUA DE LA FAMILIA "CRUZ LATINA" PRESENTES EN CÓDICES COLONIALES DEL CENTRO DE MÉXICO. A) *CÓDICE MENDOZA* (BARKER-BENFIELD, 1992: 22). B) *HISTORIA TOLTECA-CHICHIMECA* (KIRCHHOFF, ODENA Y REYES, 1989: 12). C) *CÓDICE OSUNA* (HIDALGO, 1976). D) *CÓDICE TRIBUTOS DE SANTA CRUZ TLAMAPA* (CASO, 1979: 1).

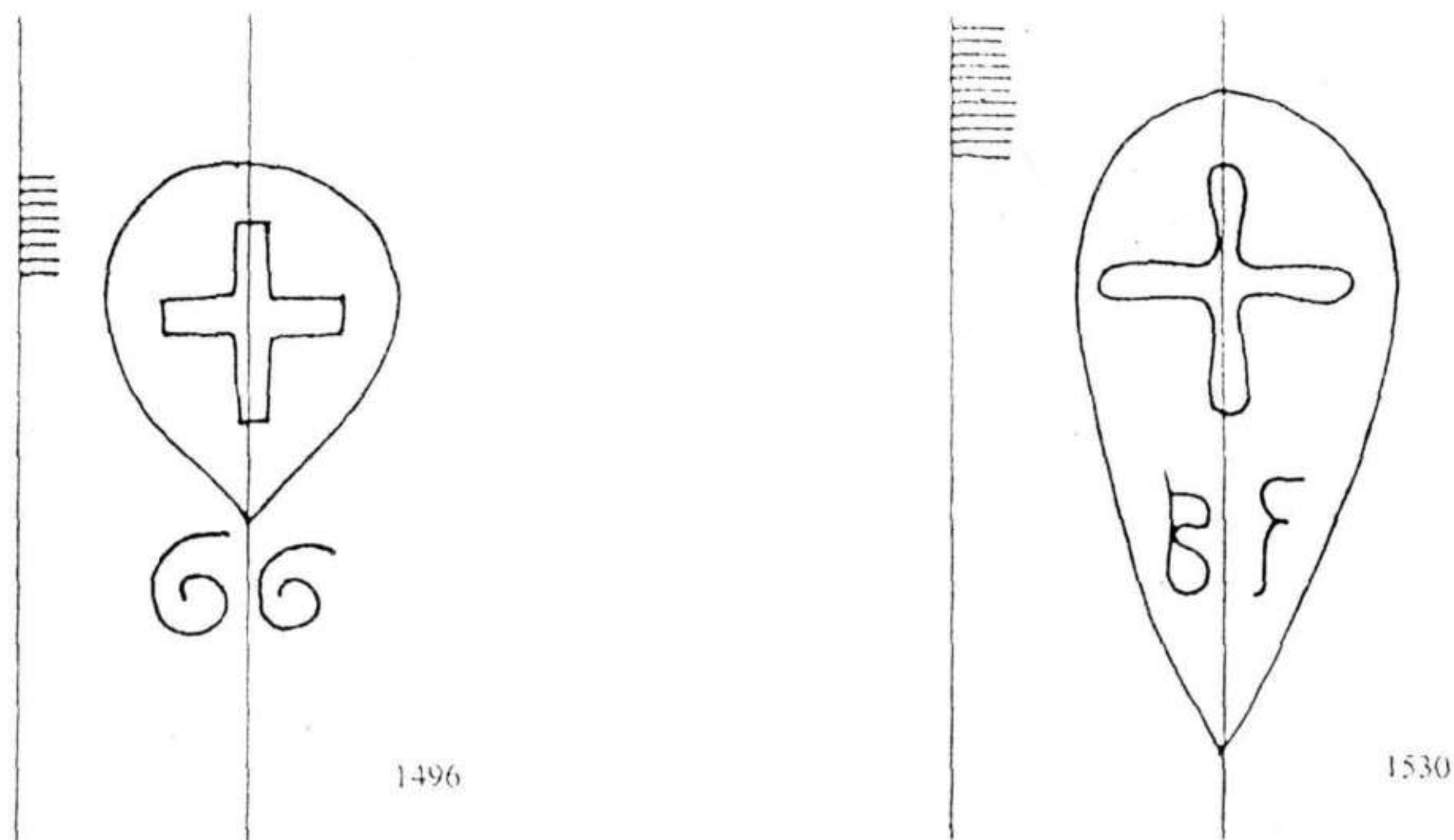


FIGURA 7: FILIGRANA DE LA FAMILIA CRUZ LATINA CON LOS BRAZOS HORIZONTAL Y VERTICAL DE IGUAL LONGITUD (VALLS, 1980: 197).

Lenz, 1990, etc.), hay muchas que contienen la letra M, aunque lo normal es que las siglas se presenten fuera y debajo del escudo, y cuando están en su interior, se componen al lado del travesaño vertical de la cruz, cosa que no ocurre en el *Códice Tudela*.

Inicialmente se suponía que esta marca había tenido su origen en Génova (Briquet, 1991 II: 331) y que, por tanto, era italiana, pero otros autores, como Oriol Valls (1980: 128-129), mantienen que las filigranas de la cruz encontradas en España son muy anteriores a las señaladas por Ch. M. Briquet (1991 II: 334-335), ya que se datan a partir de 1495. De hecho, en el catálogo de Briquet, la filigrana más antigua que se recoge, fechada en 1552, es la n.º 5.698 y está situada en España, lo que unido a la gran abundancia de este tipo en nuestro país hace suponer que es originaria de él.

En Nueva España, Hans Lenz (1990: n.º 191 a 198) señala su presencia desde años muy tempranos, 1523 a 1628, Ramón Mena (1926 en Durand-Forest, 1976: 12) la sitúa a partir de 1536, Donald Robertson (1959: 111) indica que aparece entre 1549-1555 y 1550-1556, y finalmente, en el Archivo Municipal de Quauhtinchan (Estado de Puebla) ha sido encontrada en documentos pertenecientes a los años 1552 a 1647 (Kirchhoff, Odena y Reyes, 1989: 12).

Los documentos mesoamericanos en los cuales se anota la presencia de la filigrana “cruz latina” son los siguientes: el *Códice Mendoza* –1541 o 1542– (Berdan y Anawalt, 1992), el *Códice Ixtlilxochitl* –mediados del siglo XVI (Durand-Forest, 1976: 12 a 14), la *Historia Tolteca-Chichimeca* –1544– (Kirchhoff, Odena y Reyes, 1989), el *Códice de Huichapan* –siglo XVI o XVII– (Caso, 1992), el *Códice Osuna* o *Pintura del Gobernador, Alcaldes y Regidores de México* –1565– (Hidalgo, 1976), el *Códice Telleriano-Remensis* –1562 o 1563– (Quiñones, 1995: 122-123), el *Códice de Tributos de Santa Cruz Tlamapa* –1577– (Caso, 1979) y la *Relación Geográfica de Texcoco* –1582– (Acuña, 1986). Finalmente, hemos de reseñar que el *Códice Cabezón*, copia del texto del *Códice Tudela*, tiene dos marcas de esta

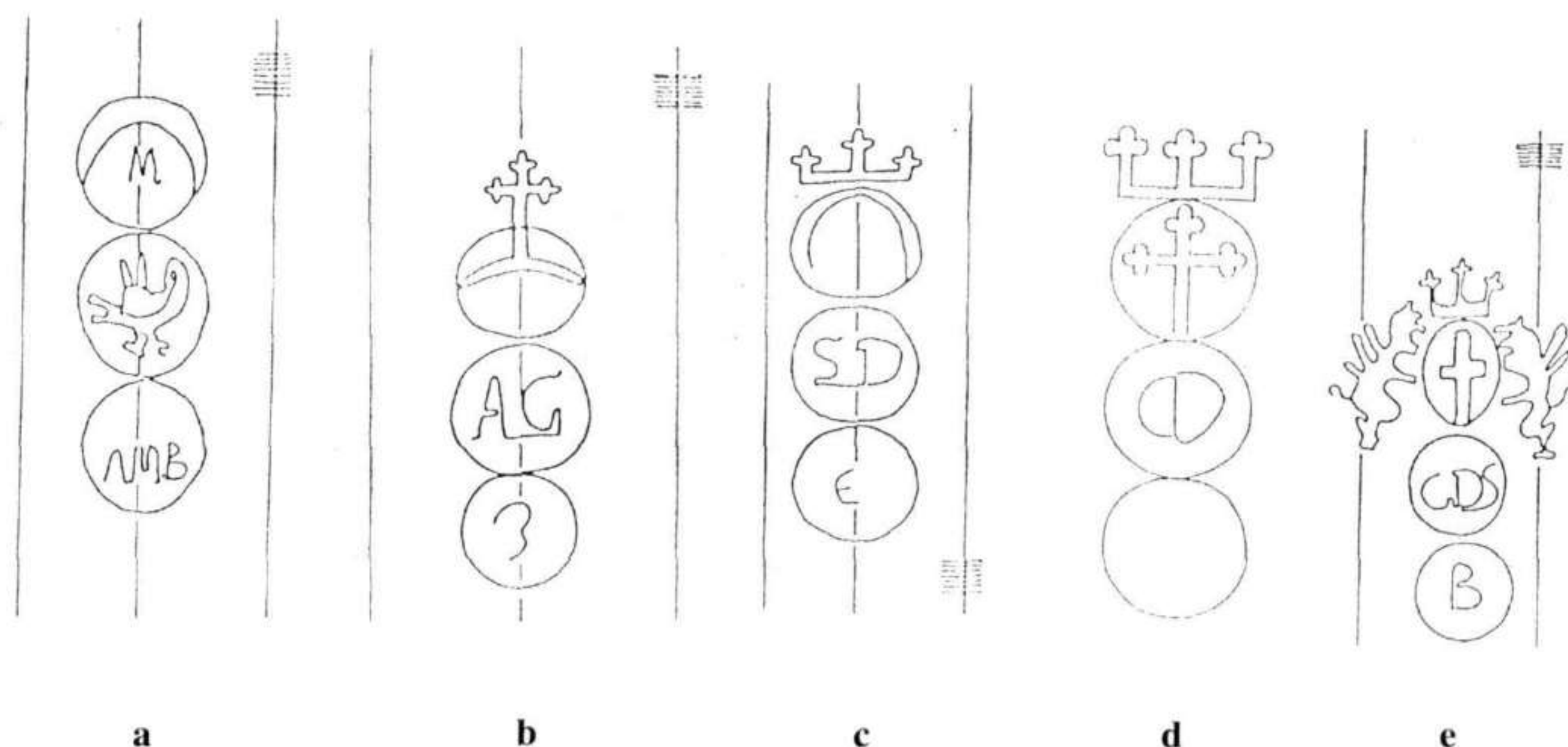


FIGURA 8: FILIGRANAS DE LA FAMILIA CÍRCULOS PRESENTES EN DOCUMENTOS DE NUEVA ESPAÑA, CON DISTINTOS REMATES SUPERIORES. A) CÍRCULO SIMPLE, 1639 (LENZ, 1990: n.º 39). B) CÍRCULO Y CRUZ, 1575 (LENZ, 1990: n.º 48). C) CÍRCULO Y CORONA, 1649 (LENZ, 1990: n.º 53). D) CÍRCULO, CRUZ Y CORONA, MEDIADOS DEL SIGLO XVI (DURAND-FORÉST, 1976: 13). E) ÓVALO, CRUZ, CORONA Y LEONES, 1556-1613 (LENZ, 1990: n.º 116).

familia, una con el palo vertical más alargado y las letras A y M dentro del óvalo, y otra, con los brazos de igual longitud y las letras G y M fuera del mismo, en la parte inferior.

El diseño de todas ellas es similar a las que con toda probabilidad contenía el *Códice Tudela*, aunque las presentes en los códices *Huichapan* y *Telleriano-Remensis*, tienen los brazos de la cruz de igual longitud, mientras que en el resto el vertical es más largo.

CÍRCULOS. Filigrana E (véase fig. 3.3b)

Al igual que la anterior, tampoco la conservamos en su totalidad, ya que el *Códice Tudela*, actualmente, sólo contiene una hoja de guarda final original, procedente de alguna de sus encuadernaciones²². No obstante, en este caso, tenemos de una forma más clara la parte inferior de la marca. Dado que ésta consta de dos redondeles en los que se incluyen siglas o iniciales mediante letras mayúsculas, puede ser englobada dentro de la familia “círculos”.

En los catálogos de filigranas consultados (Briquet, 1991 I: n.º 3.227 a 3.270; Campos, 1993: 492 a 507; Lenz, 1990: n.º 38 a 168; y Valls, 1980: n.º 47 a 59) no se observa ninguna que en su mitad inferior sea semejante a la del *Códice Tudela*.

²² En el año 1981, cuando la encuadernación del *Códice Tudela* fue restaurada por personal del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, se añadieron cuatro folios de guarda iniciales y cuatro finales para proteger el conjunto, con lo cual, en el día de hoy, realmente, son nueve sus páginas de guarda.

Por otro lado, la desaparecida parte superior de la marca, podía continuar el diseño tanto con un simple círculo (fig. 8a), como con el mismo elemento rematado por una cruz (fig. 8b) o una corona (fig. 8c), cruz y corona (fig. 8d) o leones²³, cruz y corona (fig. 8e).

La aparición de esta verjura se data desde el siglo XIII al XVIII (Valls, 1980: 120), aunque en Nueva España es recogida en documentos que abarcan los siglos XVI (muy escasas), XVII y XVIII.

Lo único que podemos suponer sobre la existencia de la marca en el folio final de guarda es que, si pensamos que se obtuvo de un pliego completo, cuando el *Códice Tudela* recibió alguna de sus encuadernaciones, entre los siglos XVI y XVIII, seguramente se colocó el bifolio que no contenía la filigrana al principio del documento, mientras que el otro se puso al final, pues lo normal era coser dos folios de guarda en cada lado del libro encartonado (Martínez, 1989: 352).

Respecto de esta verjura de círculos, nos resta añadir que no es muy común en los códices coloniales mesoamericanos. Sólo hemos encontrado tres documentos que la contienen, el *Códice Ixtlilxochitl* –mediados del siglo XVI– (Durand-Forest, 1976: 12 y 13), la *Relación Geográfica de Texcoco* –1582– (Acuña, 1986: entre 22 y 23) y en el documento perteneciente, junto al mencionado *Códice Ixtlilxochitl*, al *Grupo Magliabechiano* que tiene por título *Fiestas de los indios al demonio en días determinados y a los finados*, compuesto hacia 1737 (Boone, 1983: 5).

Tras el análisis que realizamos personalmente de este último libro en la Biblioteca del Palacio Real, podemos afirmar que contiene las marcas de círculos rematadas por leones y la cruz inscrita en círculo, teniendo como rasgo característico la presencia de contramarcas.

Por último, hemos de indicar que el manuscrito de la *Crónica de la Nueva España* de Francisco Cervantes de Salazar (1558) conserva un hoja de guarda que tiene esta familia de marca de agua, aunque es distinta de la presente en el *Códice Tudela*.

El estudio de las filigranas del *Códice Tudela* demuestra que la parte principal del documento, *Libro Indígena*, fue compuesto con papel verjurado de la mano (B y B') y del peregrino (D y D') y que, por tanto, con los ejemplos analizados al día de hoy, puede ser situado a partir de la década de los cuarenta del siglo XVI, debido a que la última de ellas está datada como muy temprano a partir de 1541-1542 en el *Códice Mendoza*. Esto no quiere decir que no existan otros documentos de Nueva España anteriores a esa fecha que la contengan. No obstante, por la primera de ellas, podría rebajarse hasta el año 1531, ya que los ejemplos censados en la actualidad así lo indican.

El resto de verjuras, pertenecientes a las familias definidas como cruz latina (A), mano (C) y círculos (E), únicamente se observan en los añadidos que se realizaron al *Libro Indígena*. Éstos se llevaron a cabo por medio de la inserción de dos nuevos fascículos, que como veremos a continuación, se colocaron uno al principio, como un nuevo cuadernillo de marca A (*Libro Pintado Europeo*), y otro, en el interior de un cuaderno ya existente en el *Libro Indígena*, con el fin de incluir un largo comentario del autor del *Libro Escrito Europeo* (filigrana C).

²³ La presencia de los dos leones enmarcando la parte superior de la filigrana hace referencia al escudo de Génova (comunicación personal de D.^a María del Carmen Hidalgo Brinquis).

Todas estas filigranas se sitúan en la misma época, con lo cual, aunque no permiten datar concretamente al *Códice Tudela*, si podemos señalar que fue confeccionado en la primera mitad del siglo XVI.

Finalmente, durante los siglos XVI a XVIII, se procedió a encuadernar el *Códice Tudela* en diversas ocasiones, cosiéndose, en alguna de ellas, medio pliego de verjura E al principio y al final del libro, como hojas de guarda protectoras de los folios del código, ya que creemos que la misma no pertenece a la encuadernación que actualmente presenta, siglo XIX.

ORGANIZACIÓN MATERIAL

Como ya hemos indicado, el *Códice Tudela* o *Códice del Museo de América* es un libro en cuarto que está formado por seniones o sexternos o cuadernillos de tres pliegos que dan lugar a seis bifolios u hojas, doce folios o veinticuatro páginas, de los cuales se conservan en la actualidad nueve completos, aunque algunos presentan diversas intrusiones y folios desaparecidos (véase fig. 1).

A ellos, cabe añadir dos fascículos, unidos con posterioridad. De uno de ellos, marca A, conservamos tres de los cuatro folios iniciales desprendidos de la encuadernación, numerados en la segunda mitad del siglo XVI bajo los guarismos 1,2 y 4 (*Libro Pintado Europeo*). El otro, marca C, es un cuaternión, folios 89 a 95, embuchado en el actual cuaderno siete, que forma parte del *Libro Escrito Europeo*. Además, tiene una hoja de guarda final que mantiene desde alguna de sus encuadernaciones.

Atendiendo a la colocación de los folios que conforman el documento (véase fig. 1), y de acuerdo al orden que su numeración original establece, podemos afirmar que la disposición del *Códice Tudela* es la siguiente:

- Cuatro folios iniciales sueltos, paginados como 1, 2, 4 y 9, formando parte los tres primeros de lo que podemos denominar cuadernillo inicial por ser hoy en día quien da comienzo al código, o número diez, por tratarse, cronológicamente, del último en ser unido al documento. Este fascículo se corresponde con el *Libro Pintado Europeo*. El folio 9 del mismo, como veremos, antes de ser pintado pertenecía al fascículo que hoy ocupa el séptimo lugar y, por tanto, al *Libro Indígena*.
- Seis seniones o cuadernos completos formados por tres pliegos (fasc. 1, 2, 3, 4, 5 y 8).
- Un sexterno completo con dos folios intrusos o embuchados (cuaderno 6).
- Un senión con un cuaternión (dos pliegos, cuatro bifolios, ocho folios o dieciséis páginas) añadido, única intrusión realizada para completar el *Libro Escrito Europeo*, al cual le falta uno de los folios (cuadernillo 7).
- Un sexterno con pérdida de los dos folios finales (fasc. 9).
- Un folio de guarda final desprendido de su compañero o solidario.

Previo al análisis que vamos a llevar a cabo de cada uno de los cuadernillos mencionados, hemos de tener presente una cuestión imprescindible para el entendimiento del tema a desarrollar. Realmente, el *Códice Tudela* tenía en su origen los cuadernos numerados del 1 al 9 como mínimo (*Libro Indígena*), todos ellos realizados a partir de tres pliegos. Una vez cosidos y posiblemente encuadernados, se añadió, años después, el cuaternión intruso al fascículo 7, como parte del *Libro Escrito Europeo*. Finalmente, otra adición fue el cuaderno, colocado al principio del documento, que contenía el *Libro Pintado Europeo*, ya que, como

indicamos en su día (Batalla, 1993) y veremos en este trabajo, los folios iniciales deberían conformar otro senión o sexterno, aunque también caben posibilidades de que fuera un cuaterno o cuaternión.

Por otra parte, una visión general de la organización formal de los seniones, muestra que la disposición de las filigranas del cuerpo central, tres por cuadernillo –mano (B y B') y peregrino (D y D')–, no es homogénea en todos ellos, encontrándose mezcladas en los distintos fascículos, excepto en los que hemos numerado 4, 7 (no tenemos en cuenta la intrusión posterior) y 8. Así mismo, el cuaderno de los retratos indígenas también contiene los tipos A (círculo) y D' (peregrino), debiendo considerarse este último como un folio intruso.

Debido a los problemas que presentan los distintos cuadernillos del *Códice Tudela*, pasamos a analizar en profundidad cada uno de ellos y sus anomalías, ya que es posible reconstruir los pliegos que los conformaron y, por tanto, su formadera, así como el sentido en el que fueron doblados, atendiendo a la situación frontal de la filigrana que, en el caso concreto del *Códice Tudela*, debe entenderse en las marcas B, B' y C con el pulgar a la derecha y en el resto, con las letras en posición de ser leídas (véase fig. 3). También estudiaremos las intrusiones añadidas con posterioridad, cuaterno embuchado en el fascículo 7 y cuaternión o senión de pinturas europeas y cómo modificaron la disposición del documento.

Para la realización de este análisis, partimos de una premisa ideal, imprescindible para unir los distintos folios en hojas o bifolios y éstos en pliegos: ninguno de los bifolios fue volteado una vez desbarbada o cortada la doblez. En caso contrario, sería inútil presentar cómo eran los pliegos. No obstante, esta hipótesis de partida nos obligará, en algunos casos concretos, a considerar que, efectivamente, ciertos bifolios, antes de pintarse, tuvieron que ser girados, ya que las distancias o tramos entre los corondeles no coinciden con los de su correspondiente verjura.

A la hora de llevar a cabo la reconstrucción de los cuadernillos atendimos a los folios donde se encontraban las filigranas y a la posición en la que quedaba cada una de ellas en el original, ya que este aspecto señala en qué sentido fueron doblados los pliegos²⁴.

Por otro lado, las medidas de separación entre los corondeles indican qué folios y hojas eran solidarias y cuáles no era posible que lo fueran. De este modo, se puede determinar el pliego en su totalidad y qué número es el de cada uno de los folios que se obtuvieron de él. Pese a ello, hemos de tener presente que el papel está hecho a mano, por lo que los tramos de los corondeles de pliegos con la misma filigrana pueden variar, e incluso lo normal es que la separación sea distinta, aunque similar, en la parte superior e inferior de la formadera.

En las figuras 9 a 14, 16, 20 a 22 y 28 ofrecemos la forma de cada uno de los pliegos que componen en la actualidad el *Códice Tudela*. En ningún caso han sido realizados a escala y únicamente se

²⁴ Una de las convenciones que la filigranología establece para el estudio del papel, es que la verjura se sitúa siempre en el bifolio derecho del pliego (comunicación personal de D.^a María del Carmen Hidalgo Brinquis). No obstante, realizamos la prueba de situarla en el lado izquierdo del mismo, procediendo a efectuar las dobleces en igual sentido que el determinado para cada caso, dando como resultado que, en el momento de encajar los tres pliegos para formar el fascículo, hemos de invertir el sentido de las dobleces, arriba-abajo y viceversa, manteniéndose los mismos tipos de cuadernos: plegado encartado y plegado alzado.

ha pretendido mostrar la disposición aproximada de los corondeles en los mismos. La línea gruesa que cruza verticalmente cada pliego por su centro, indica su rotura para conformar los dos bifolios u hojas que, cosidas, originan el correspondiente cuadernillo. Así mismo, las escasas rayas horizontales que sobrepasan el margen definen los folios que, aunque originalmente estaban unidos a su compañero o solidario para formar el bifolio u hoja, hoy se encuentran desgajados.

Debido a las distintas reencuadraciones que el *Códice Tudela* ha sufrido a lo largo del tiempo (un mínimo de cuatro en la segunda mitad del siglo XVI), y, por tanto, al corte de sus márgenes en cada una de ellas, hemos de tener en cuenta que las distancias que tienen los corondeles exteriores e interiores de cada uno de los bifolios respecto del margen actual no son las originales.

Algunas de las figuras mencionadas se presentan en dos o tres partes debido a las intrusiones unidas al cuadernillo. Añadir además, que el pliego que dio origen al folio 9 (dedicatorias/planta del maguey) del *Libro Pintado Europeo*, se muestra en el cuadernillo 7 del *Libro Indígena* (pliego exterior), lugar al que originalmente pertenecía (véase fig. 16.1).

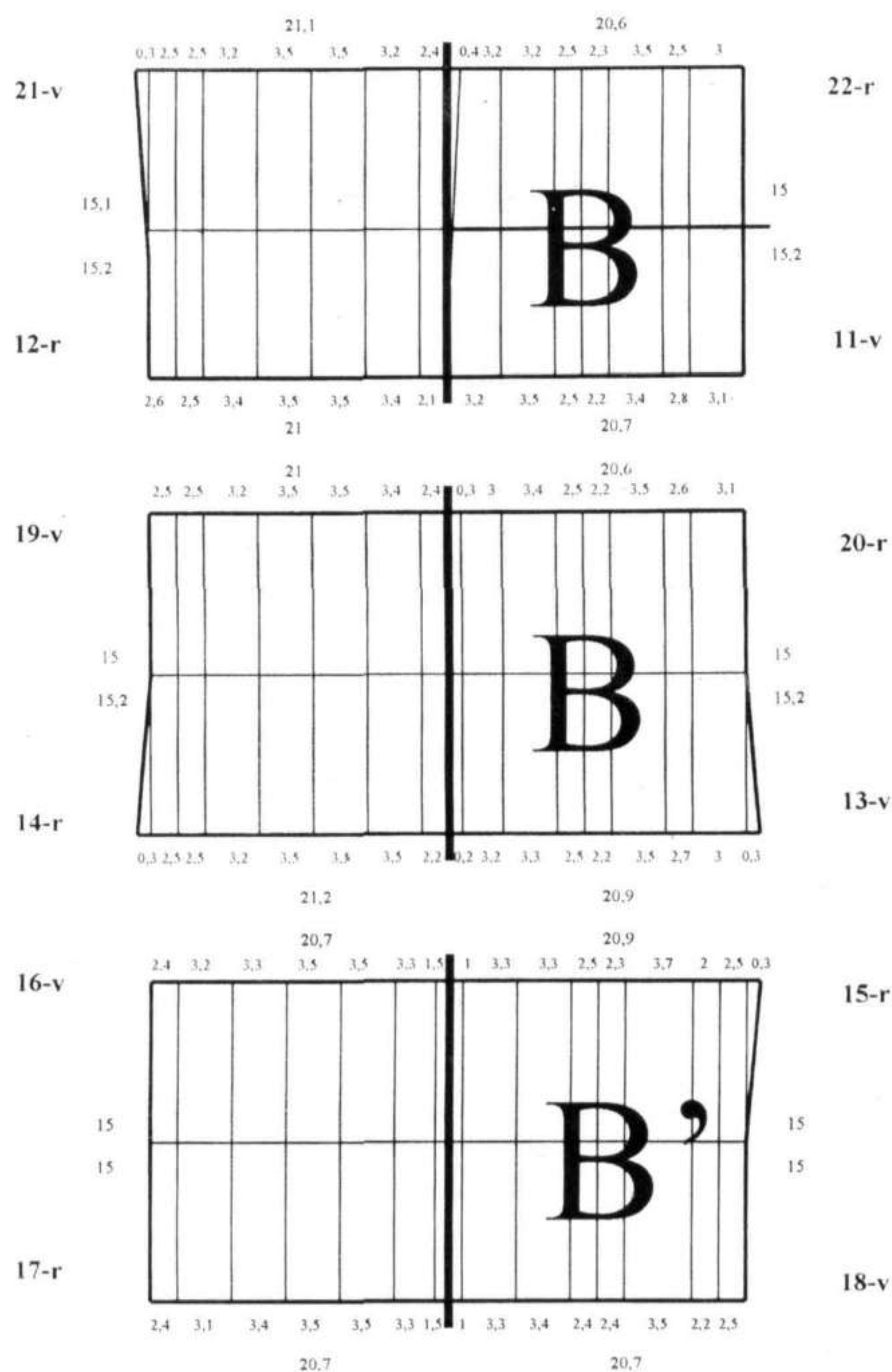


FIGURA 9: FORMA DE LOS PLIEGOS QUE COMPONEN EL CUADERNILLO 1 DEL *CÓDICE TUDELA*.

Finalmente, hemos de reseñar dos cuestiones. En primer lugar, indicar que el apelativo y la posición de los pliegos de los seniones representados en las figuras es la siguiente: **exterior-arriba**, **intermedio-intermedio** y **central-abajo**.

En segundo lugar, a la hora de mostrar cada cuadernillo, incluiremos el sentido de plegado de las dos dobleces que cada uno de sus pliegos tiene que recibir para conseguir un libro en cuarto, teniendo presente que la obtención del pliego en la forma tiene la verjura en posición frontal, es decir, tal y como se muestran en las ilustraciones señaladas (véase fig. 3). Para el eje vertical, primer plegado, el término **dentro** indica que el bifolio sin filigrana queda delante del que la tiene y **fuera** que se coloca detrás. Para el segundo plegado, siempre sobre el eje horizontal que se reduce a la mitad tras la primera doblez, **dentro** indica que la mitad superior está delante de la inferior y **fuera** que se pone detrás.

Cuadernillo 1 (fig. 9)

Comprende los folios numerados del 11 al 22. Está completo, observándose en el mismo la marca denominada mano en tres ocasiones, dos B y una B'. El cuaderno es plegado encartado (Martínez,

1989: 188, y Ostos, Pardo y Rodríguez, 1997: 98) con las dobleces de los pliegos en la parte superior (véase fig. 17c). Los pliegos exterior (11, 12, 21, 22) e intermedio (13, 14, 19, 20) fueron doblados dentro-dentro, mientras que el central (15, 16, 17, 18) se plegó fuera-fuera.

Como rasgo interesante del fascículo, hemos de señalar que en el bifolio exterior los dos folios solidarios, 11 y 22, están desgajados.

Examinando los tramos entre los corondeles vemos que en el mismo pliego hay ligeras variaciones entre la parte superior e inferior, producto de su realización manual.

Aunque entre ellos son bastante similares, lo que diferencia a los dos pliegos de marca B respecto del que tiene la verjura B' son las distancias entre los corondeles iniciales (de izquierda a derecha) de los primeros, aproximadamente 2,5 y 2,5 cm respecto del último de ellos, 2,5 y 3,1 cm²⁵.

Las medidas totales de los pliegos en ningún caso superan las ofrecidas para el papel español e italiano de la época, y los folios obtenidos oscilan entre 15-15,2 x 20,6-21,2 cm.

Cuadernillo 2 (fig. 10)

Senión formado por los folios 23 a 34, también plegado encartado, pero en este caso el pliego central parece que fue encajado respecto del exterior e intermedio con la doblez hacia abajo, salvo que supongamos que una vez cortadas o desbarbadas las dobleces, se giraron algunos bifolios. El pliego exterior (23, 24, 33, 34) se dobla fuera-fuera, el intermedio (25, 26, 31, 32) fuera-dentro y el central (27, 28, 29, 30) fuera-fuera.

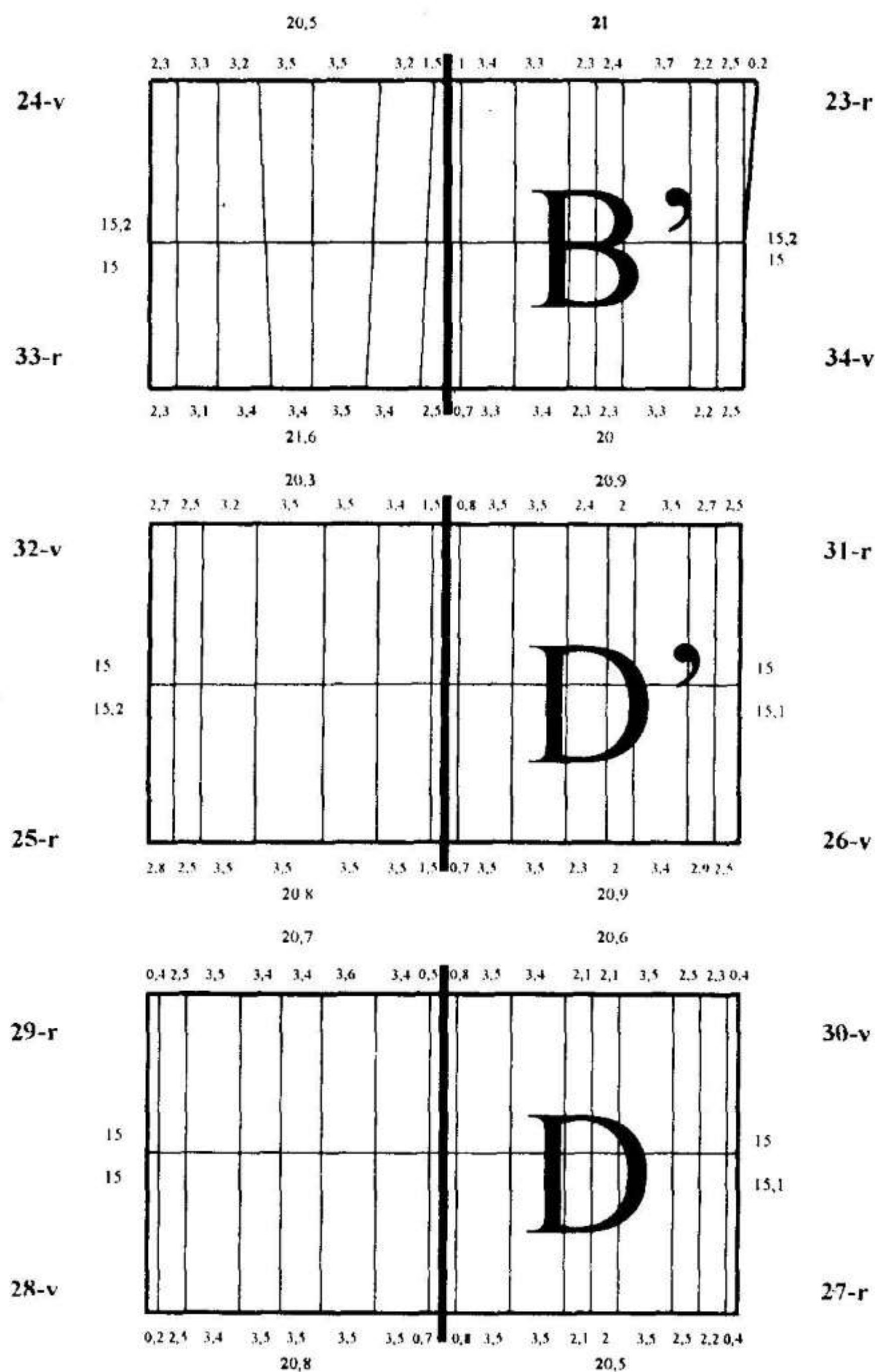


FIGURA 10: FORMA DE LOS PLIEGOS QUE COMPONEN EL CUADERNILLO 2 DEL CÓDICE TUDELA.

²⁵ Hay otros tramos que también sufren pequeñas variaciones, pero no creemos oportuno señalarlas todas, puesto que no afecta al análisis que estamos realizando.

Llama la atención, aunque no es anormal con estas familias de filigranas, la presencia de distintas marcas en cada uno de los pliegos (B', D' y D). Debido a ello, las distancias entre los corondeles tienen

modificaciones en los tres, si bien los pliegos que contienen la verjura del peregrino (D y D') son muy similares. Los folios del cuaderno tienen por medidas 15-15,2 x 20-21,6 cm.

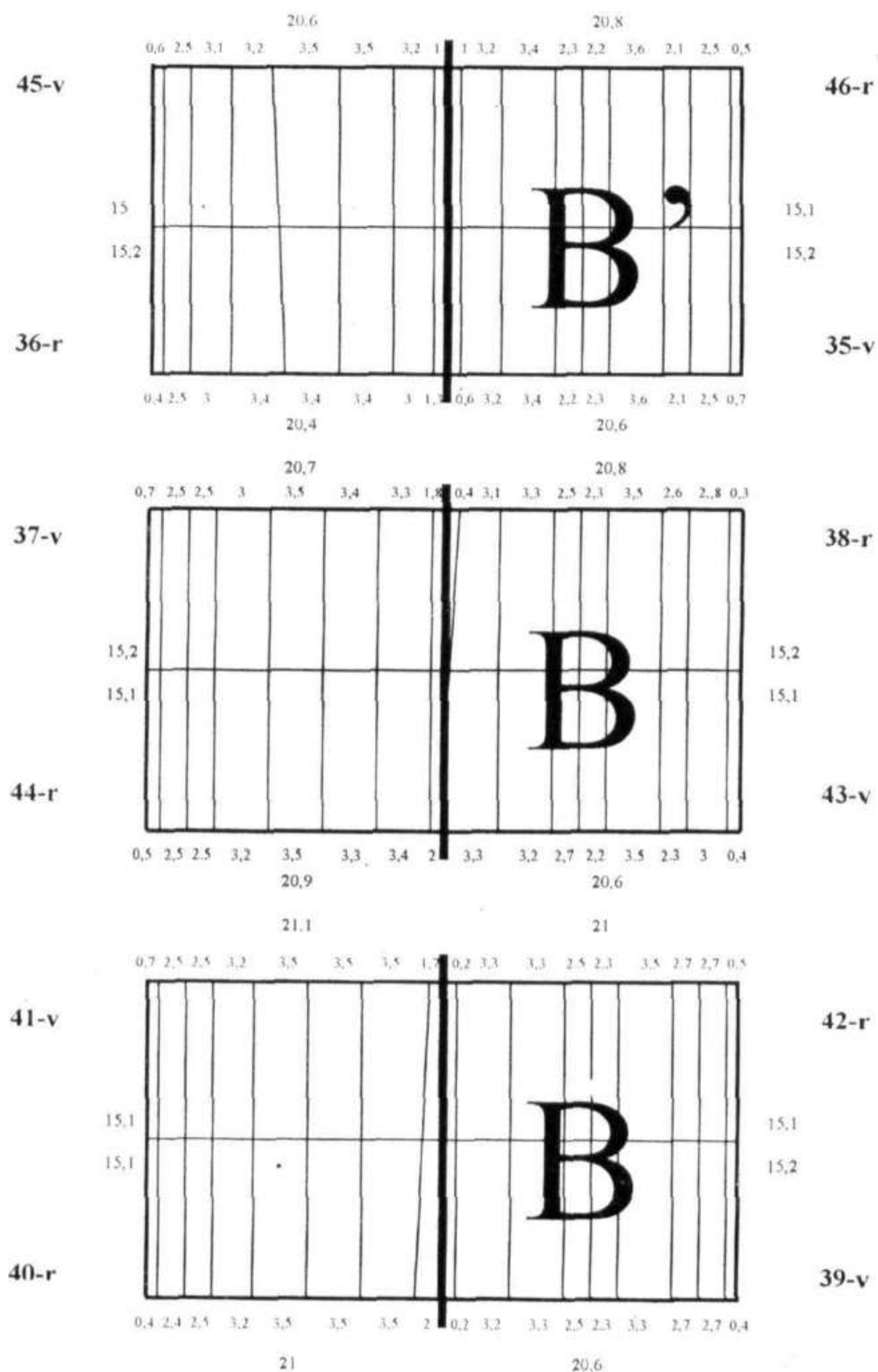


FIGURA 11: FORMA DE LOS PLIEGOS QUE COMPONEN EL CUADERNILLO 3 DEL *CÓDICE TUDELA*.

Cuadernillo 3 (fig. 11)

Abarca los folios 35 a 46 y es un cuaderno plegado encartado con las dobleces hacia arriba. Está formado por dos pliegos de filigrana B y uno con la B'. El pliego exterior (35, 36, 45, 46) está doblado dentro-dentro, el intermedio (37, 38, 43, 44) dentro-fuera y el central (39, 40, 41, 42) dentro-dentro.

La separación de los tramos entre corondeles es similar en los dos pliegos que contienen la misma verjura y con ligeras modificaciones respecto del pliego con B'. Los folios en este cuaderno miden 15-15,2 x 20,5-21 cm.

Cuadernillo 4 (fig. 12)

Folios 47 a 58. Se trata de un fascículo plegado encartado con la doblez de cada pliego en la parte superior. El pliego exterior (47, 48, 57, 58) fue doblado fuera-fuera, el intermedio (49, 50, 55, 56) dentro-fuera y el central (51, 52, 53, 54) fuera-fuera.

La filigrana grabada en ellos es la B' y, por tanto, las distancias de los corondeles tienen grandes similitudes, oscilando las medidas de los folios entre 15-15,2 x 20,4-21 cm.

Cuadernillo 5 (fig. 13)

Senión plegado encartado que comprende los folios 59 a 70, con el pliego exterior (59, 60, 69, 70) doblado fuera-fuera, el intermedio (61, 62, 67, 68) dentro-dentro y el central (63, 64, 65, 66) dentro-fuera. Está compuesto por dos pliegos con marca B' y uno con la B, de los cuales, el exterior presenta dos folios desgajados. Las medidas de los folios varían entre 15,1-15,2 x 20,4-21,1 cm.

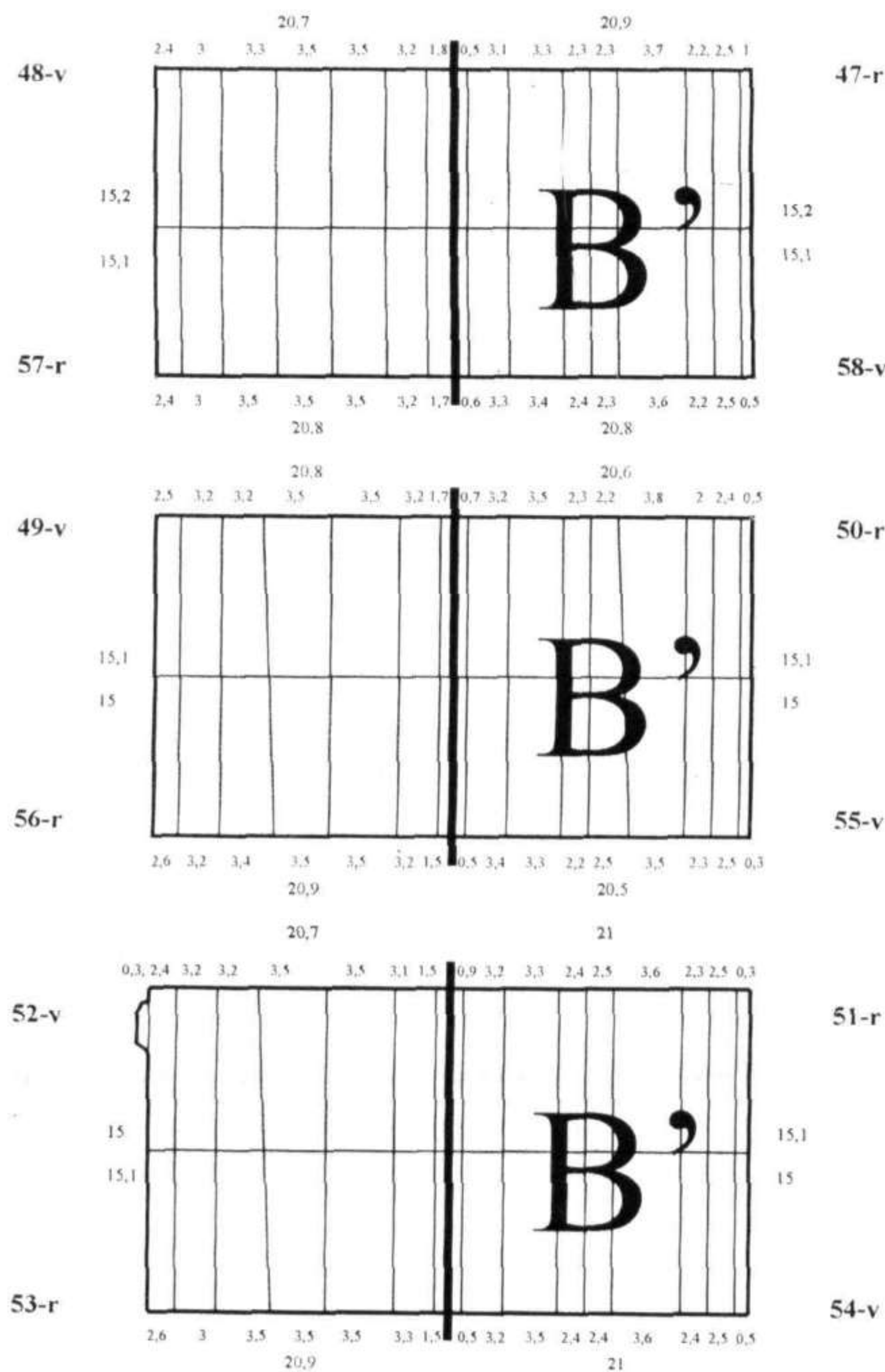


FIGURA 12: FORMA DE LOS PLIEGOS QUE COMPONEN EL CUADERNILLO 4 DEL *CÓDICE TUDELA*.

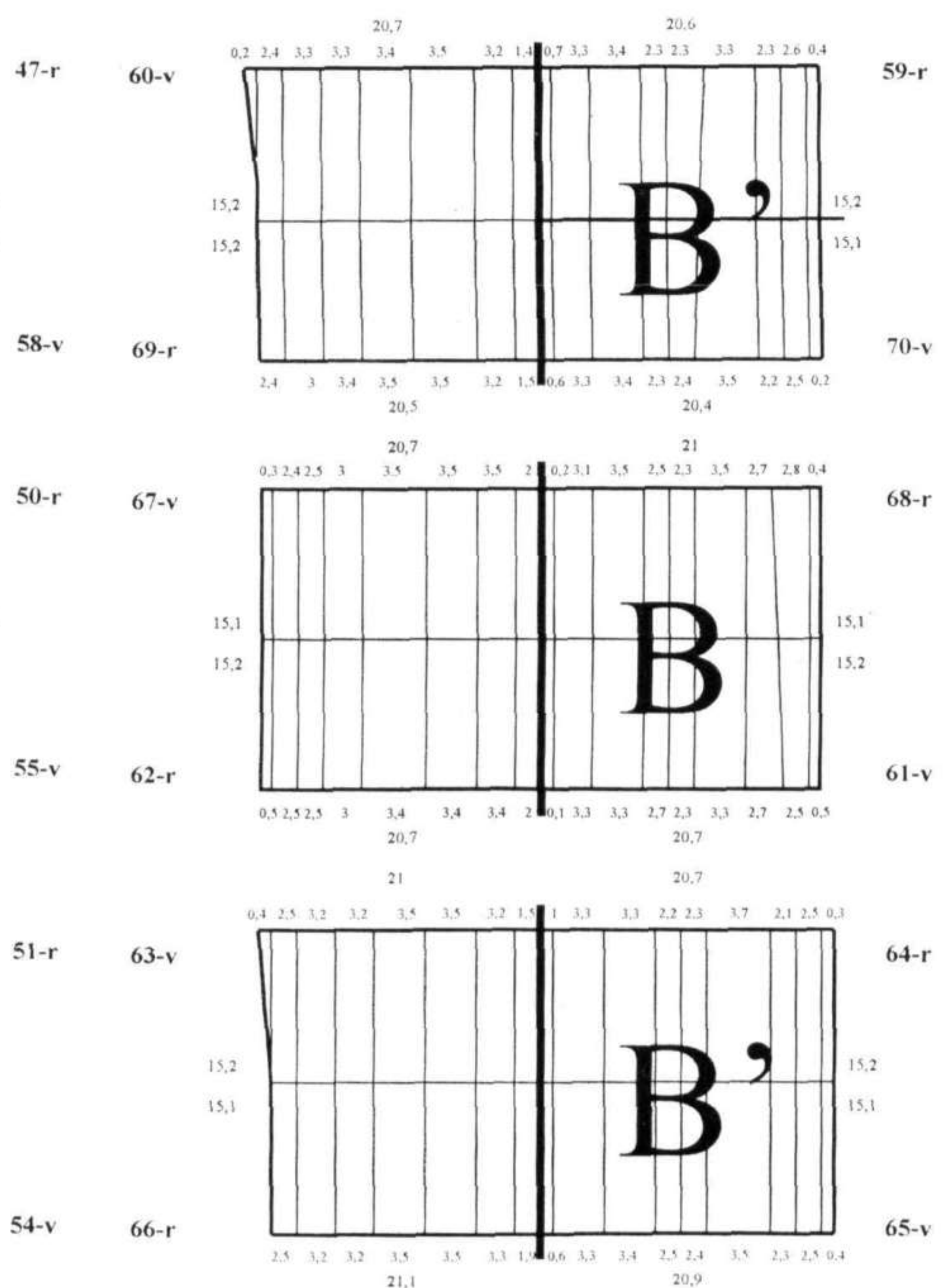


FIGURA 13: FORMA DE LOS PLIEGOS QUE COMPONEN EL CUADERNILLO 5 DEL *CÓDICE TUDELA*.

Cuadernillo 6 (fig. 14)

Contiene los folios 71 a 84 (catorce), es decir, un bifolio de más, ya que ha sufrido la intrusión de una hoja numerada 74-75.

Si obviamos las páginas embuchadas, el cuaderno sería un senión o sexterno (véase fig. 14.1) plegado encartado con las dobleces arriba y los pliegos exterior (71, 72, 83, 84) e intermedio (73, 76, 81, 82) conformados en sentido fuera-dentro, mientras que el central (77, 78, 79, 80) se dobló dentro-dentro.

Los tipos de filigrana son de la mano B (dos) y B' (una), con lo cual, atendería a la normalidad del *Libro Indígena* de mezclar pliegos de distintas marcas, y por tanto con diferentes medidas entre

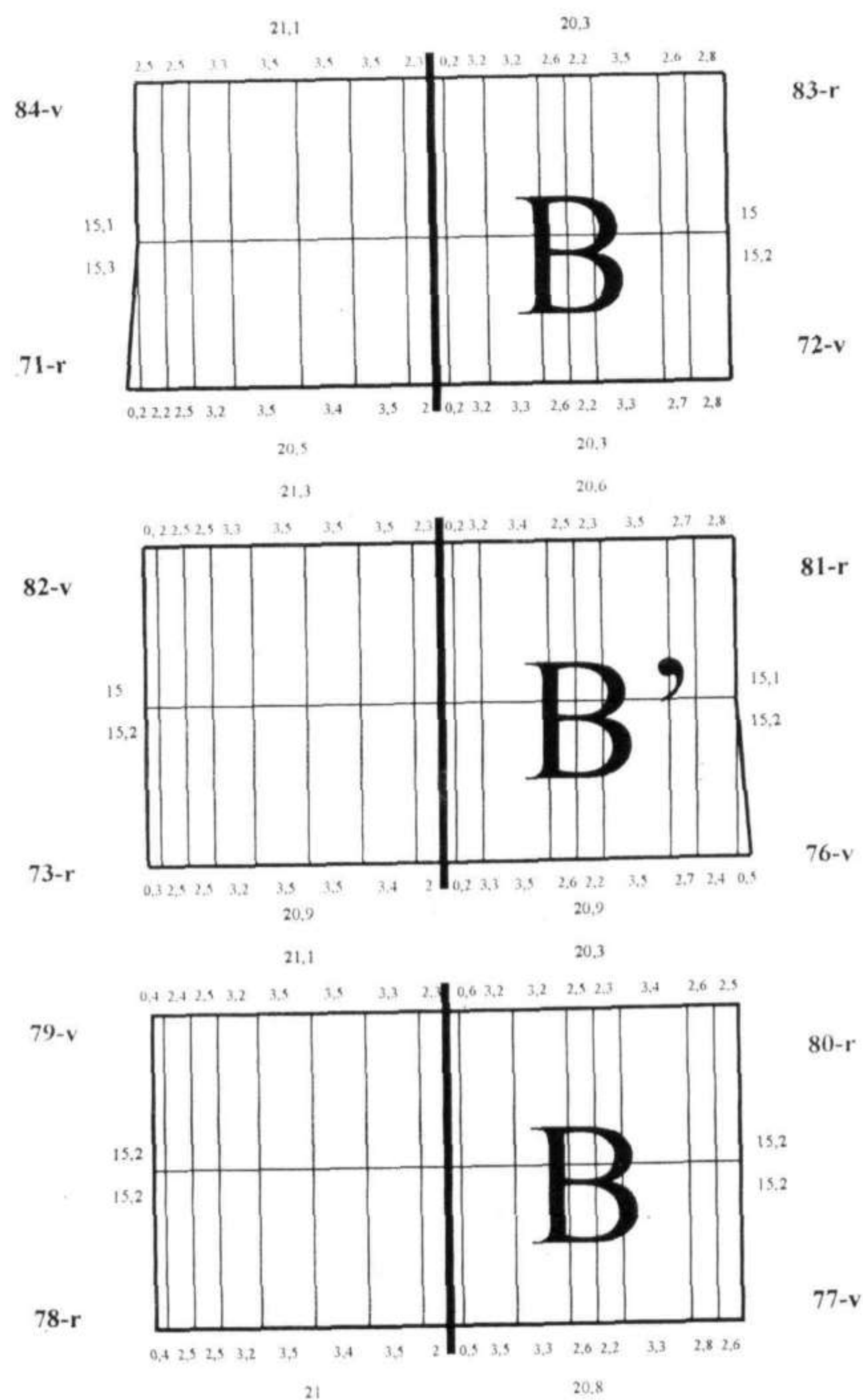


FIGURA 14.1: FORMA DE LOS PLIEGOS QUE COMPONEN EL CUADERNILLO 6, SENIÓN ORIGINAL, DEL *CÓDICE TUDELA*.

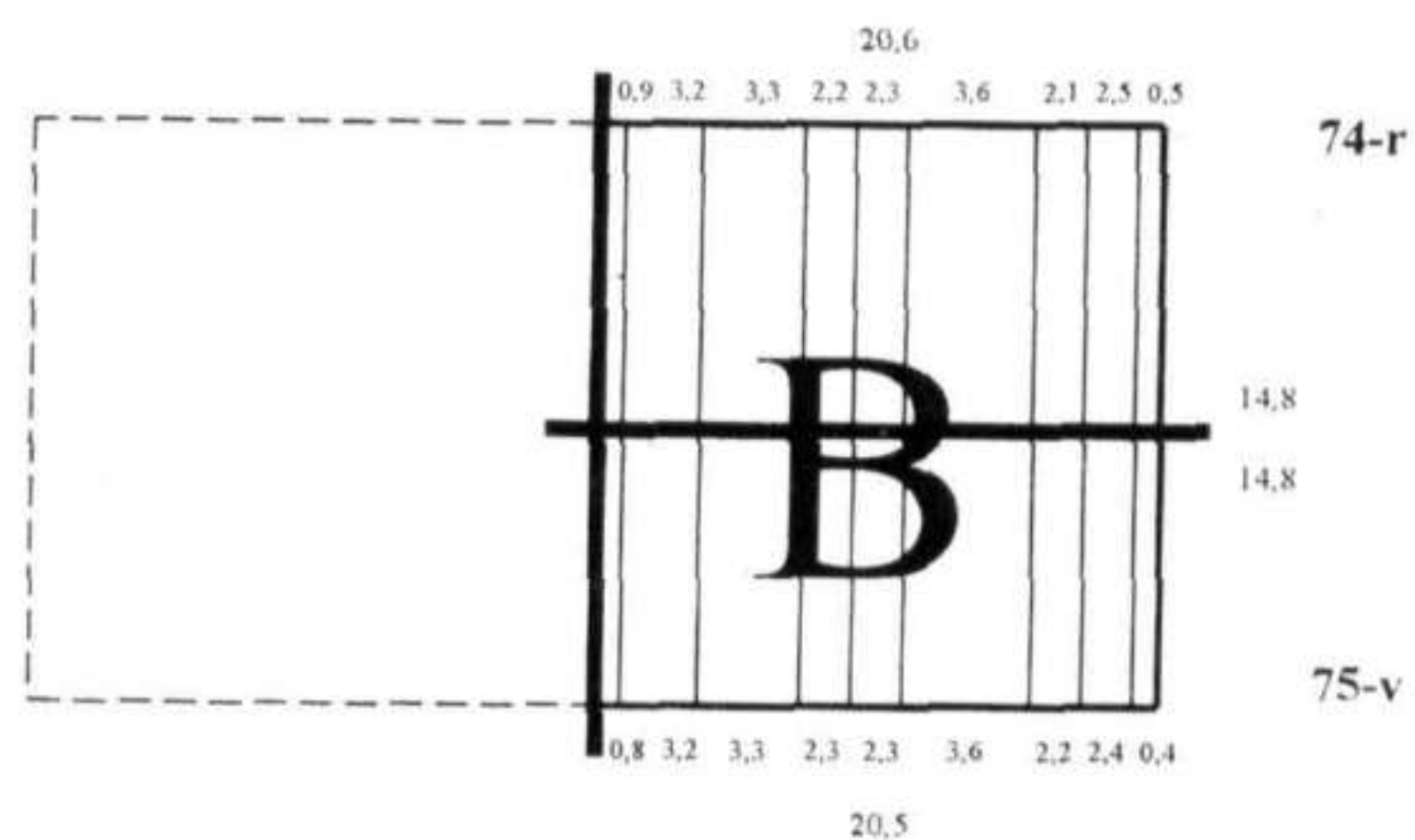


FIGURA 14.2: FORMA DEL PLIEGO DEL QUE DERIVAN LOS FOLIOS INTRUSOS, 75 Y 76, EN EL CUADERNILLO 6 DEL *CÓDICE TUDELA*.

corondeles, aunque manteniendo como base la mano, en este caso concreto, y el peregrino. Las longitudes de los folios son 15-15,2 x 20,3-21,3 cm.

Los folios intrusos 74 y 75 (véase fig. 14.2.), aunque se encuentran desgajados por rotura (Batalla 1995: fig. 4), formaban parte de la misma hoja o bifolio, y son solidarios, pues la separación entre sus corondeles y la filigrana coinciden con otros pliegos de la misma marca, aspecto que ya fue reseñado por E. H. Boone (1983: 72) y J. J. Batalla (1995: 64-65).

La inclusión del bifolio 74-75 en el cuadernillo 6 no se llevó a cabo introduciéndolo entre dos pliegos, sino que se metieron dentro de los dos primeros folios del pliego intermedio, es decir, una vez compuesto el fascículo original.

Podemos pensar en la posibilidad de que se trate de un añadido muy temprano, e incluso que la intrusión se produjera nada más desbarbar o cortar las dobleces. Sin embargo, tras el análisis que en su día presentamos sobre estos folios (Batalla, 1995), demostrando que la supuesta sección que formaban, los indios yope, fue creada artificialmente por el glosador-comentarista en su texto explicativo, creemos poder afirmar que ambos fueron trasladados desde otro lugar del *Códice Tudela* una vez pintadas las imágenes y antes o en el momento de proceder a escribir el comentario de las mismas. Es decir, desde un principio formaban parte del *Libro Indígena*, pero a causa de la realización del *Libro Escrito Europeo* se modificó su posición inicial.

Una prueba de ello la tenemos en algunos de los agujeros producidos por organismos xilófagos en el bifolio 74-75, pues no coinciden con los de los folios anterior y posterior, 73 y 76 (fig. 15), tal y como en su día señaló E. H. Boone (1983: 72-nota 38). El ejemplo más claro de esta aseveración se encuentra en la esquina superior derecha de los folios reseñados. Los que ocupan el lugar 74 y 75 tienen dos agujeros que en el 73 deberían estar sobre la parte inferior del 3 y en el 76 encima de la sílaba “do” en la palabra “sacerdote”,

pero no aparecen. Debido a ello, su intrusión tuvo que producirse transcurrido un tiempo desde la composición del *Códice Tudela*, entendido éste exclusivamente como *Libro Indígena*.

De este modo, nos sobraría no sólo este bifolio intruso que contiene la marca B, sino su compañero (sin verjura) que actualmente no se encuentra en el códice y del que, por tanto, desconocemos el contenido de los dos folios a los que había dado lugar. Esto no quiere decir que, en su origen, no estuviera presente con otras imágenes pintadas de las que hoy no existe evidencia. Por ello, pensamos que el Libro Indígena del *Códice Tudela* tenía por lo menos un cuadernillo más, que en algún momento se perdió, conservándose hoy de él, únicamente este bifolio 74-75²⁶.

Otro rasgo muy interesante de estos folios 74 y 75 es que son los más estrechos de todo el *Códice Tudela*, pues miden 14,8 cm de ancho (véase fig. 14.2), tanto en la parte superior como en la inferior²⁷, lo que incluso supone que en el folio 75 la figura más cercana al margen exterior, que representa un sacerdote indígena, haya perdido parte de su cuerpo. Podemos suponer que este hecho se produjo en alguna de las encuadernaciones, debido al corte exterior de

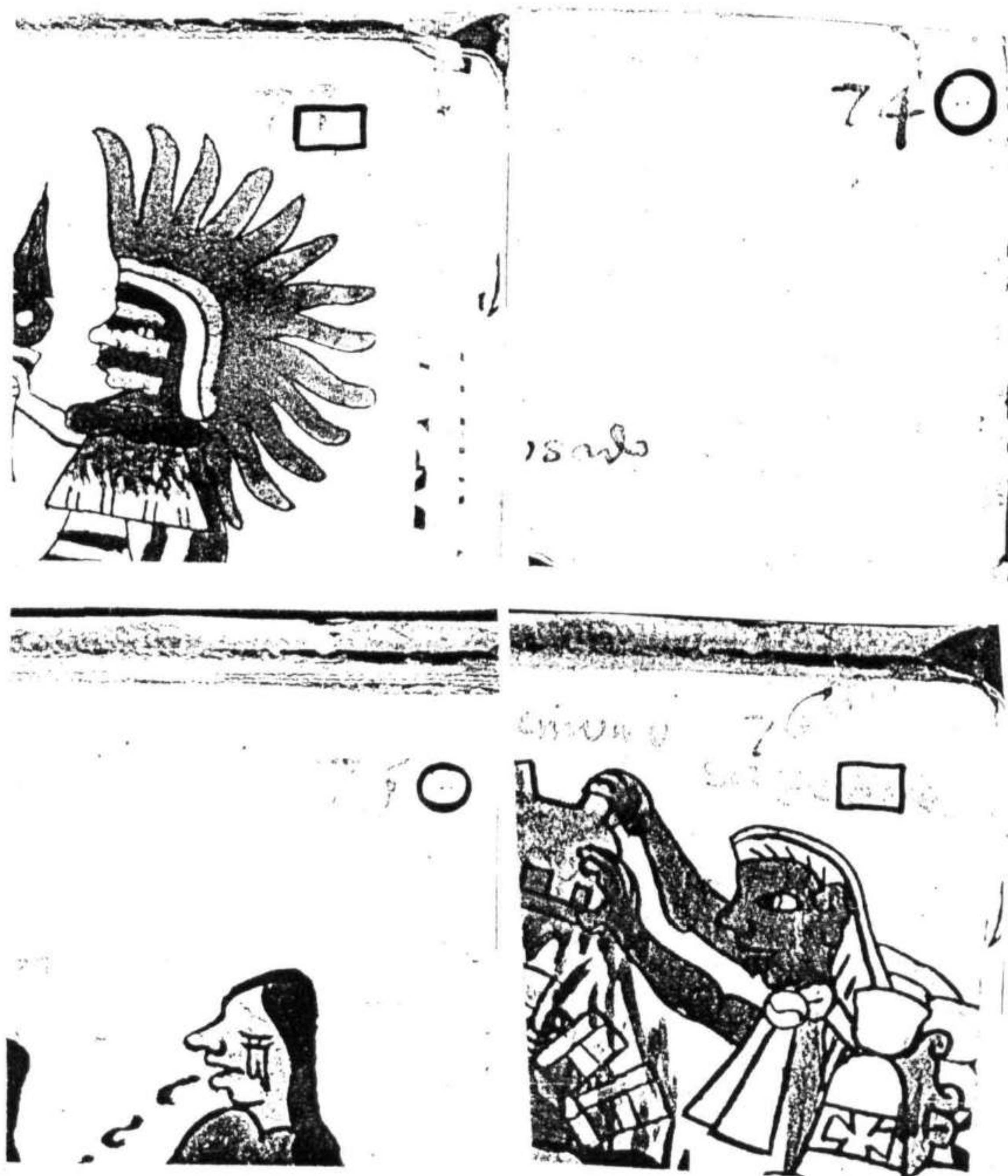


FIGURA 15: AGUJEROS PRODUCIDOS POR ORGANISMOS XILÓFAGOS EN LA ESQUINA SUPERIOR DERECHA DE LOS FOLIOS 73, 74, 75 Y 76 DEL CUADERNILLO 7 DEL *CÓDICE TUDELA* (ORIGINAL: FOLS. 73-R, 74-R, 75-R Y 76-R). LOS CÍRCULOS ENMARCAN LA PRESENCIA DE DOS AGUJEROS, MIENTRAS QUE LOS CUADRADOS SEÑALAN EL LUGAR DONDE DEBERÍAN REPETIRSE, PERO NO SE ENCUENTRAN.

²⁶ Conforme al estudio que llevamos a cabo de la paginación del *Códice Tudela* (Batalla, 1999: en prensa), existen muchas posibilidades de que en la segunda mitad del siglo XVI hubiera otros cuatro folios desgajados intrusos en el cuadernillo número 3, concretamente entre las páginas numeradas 41 a 46. Éstos, junto con los numerados 74 y 75, podrían formar parte de ese fascículo desaparecido, e incluso sería posible que alguno de ellos perteneciera al bifolio sin verjura, solidario de los dos folios que conservamos.

²⁷ Aunque hay folios en el fascículo 7 que tienen por medida 14,7 cm, ésta se da sólo en uno de los márgenes, el superior, mientras que en el inferior supera los 15 cm (véanse figs. 16.2 y 16.3).

los folios para igualarlos. Ahora bien, de ser así, tuvo que realizarse antes de proceder al comentario escrito de los mismos, pues cuando el glosador-comentarista recogió su texto explicativo de las pinturas, plasmó en el folio 74-r la frase “*madre del desposado*”, pero, como calculó mal el espacio, tuvo que partir la última palabra, poniendo “-ado” debajo de “despos”. Dado que conservamos la anomalía, es imposible que el folio fuera cortado varios milímetros de más en una encuadernación posterior al comentario, ya que, con toda seguridad, hubiera afectado a la glosa escrita.

No obstante, también cabría la opción de que el corte de los folios se produjera en el margen interior, pues están desgajados, pero, como en su día mostramos (Batalla, 1995: fig. 5), conservamos la filigrana en su totalidad, con lo cual, no es factible suponer lo reseñado²⁸.

Consideramos que, después de realizar las pinturas indígenas del *Códice Tudela (Libro Indígena)* y antes de proceder a su comentario (*Libro Escrito Europeo*), los cuadernillos del documento fueron cosidos y hasta es posible que encuadernados, puesto que sufrieron un corte que afectó en demasía a uno de los fascículos que lo componían, precisamente aquel donde estaban situados originalmente los folios 74 y 75, que, en nuestra opinión, era el último fascículo original del documento.

Esta suposición, unida a la no coincidencia de los agujeros producidos por los organismos xilófagos, apunta hacia la certeza de la hipótesis de considerar la distancia de al menos diez años entre el *Libro Indígena* (inicio década 1540) y el *Libro Escrito Europeo* (1553), puesto que estamos convencidos de que los folios 74 y 75 fueron incluidos en el cuadernillo 6 por el glosador-comentarista (Batalla, 1995).

Cuadernillo 7 (fig. 16)

Sin lugar a dudas nos encontramos ante el fascículo más complejo del *Códice Tudela*, pero no por la intrusión de un cuaterno con distinta marca (fols. 89 a 95), sino debido a que este cuadernillo inicialmente era un octonión, es decir, estaba formado por cuatro pliegos, ocho bifolios, dieciséis folios o treinta y dos páginas, lo cual rompe la “normalidad” de la composición del documento.

Para analizar el cuadernillo número 7 vamos a separar por un lado los bifolios originales (fig. 16.1 y 16.2) y por otro los embuchados (fig. 16.3).

Suprimiendo el cuaderno intruso, nos quedaría una formación inicial de doce folios (fig. 17a), es decir, seis hojas o tres pliegos, con lo cual, teóricamente, siguiendo la disposición formal del *Códice Tudela*, estaríamos ante un senión, cuyos componentes serían los bifolios 85-103, 86-102, 87-101, 88-100, 96-99 y 97-98. Ahora bien, existe un problema, sólo tenemos dos filigranas –marca D’ “peregrino”– (88-100 y 96-99), con lo cual la composición no se corresponde con la organización material, puesto que obligatoriamente tienen que ser tres las verjuras, una por cada pliego. De este modo, nos encontramos con

²⁸ Para la restauración y conservación del *Códice Tudela*, los folios desgajados con los márgenes interior y exterior deteriorados, fueron reconstituidos con pulpa de papel, con lo cual, a la hora de ser cosidos al cuadernillo, se realizó sobre el nuevo papel. Debido a ello, en los folios 74 y 75, pese a la solidez de la encuadernación, es posible medir en su totalidad las dos mitades de la filigrana.

cuatro bifolios que no tienen filigrana. Dos de ellos, deben ser los solidarios de los que la poseen (88-100 y 96-99), pero los otros dos, han perdido al bifolio compañero que la contenía.

El problema reside, por tanto, en unirlos, puesto que si en otros cuadernillos los tramos entre los corondeles de pliegos con la misma filigrana variaban, aquí todavía es mayor la desviación. No obstante, intentaremos explicar cuál fue, en nuestra opinión, la forma original de este fascículo.

Atendiendo a la composición de los cuadernillos de forma plegada encartada y dada la situación de la filigrana en un libro *in quarto*, el bifolio 88-100 tiene por solidario el 87-101, y el 96-99 el numerado como 97-98 (véase fig. 16.2). Dado que las dos marcas conservadas son la D' (peregrino), podríamos suponer que las dos que nos faltan también lo eran, pero esto sólo sería válido para las distancias de corondeles del bifolio 86-102 (véase fig. 16.1). Por el contrario, la hoja 85-103 coincide con la forma de la filigrana D. Por ello, mantenemos que el cuadernillo número 7 estaba formado inicialmente por cuatro pliegos, de los cuales tres tenían la verjura D' y uno la D. Aun así, esta disposición sólo es posible si mantenemos que tras desbarbar las dobleces, los bifolios 97-98 y 86-102 fueron volteados, ya que en caso contrario las distancias de separación entre los corondeles no coinciden con el tipo²⁹.

La composición del fascículo nos quedaría del siguiente modo:

1) Se toman dos pliegos (–85, 103, perdido, perdido– y –86, 102, 9, perdido–) con filigranas D y D', respectivamente (véase fig. 16.1). Una vez plegados del mismo modo, dentro-dentro, se encajan en forma de cuadernillo plegado alzado, es decir, se introduce uno dentro del otro (fig. 17b)³⁰.

2) Los otros dos pliegos (–87, 88, 100, 101– y –96, 97, 98, 99–) con marca D' (véase fig. 16.2), se doblan a su vez y se unen al conjunto anterior uno a uno, de forma plegada encartada (fig. 17c). En este caso, el pliego exterior (87, 88, 100, 101), que en el conjunto total del fascículo sería el segundo

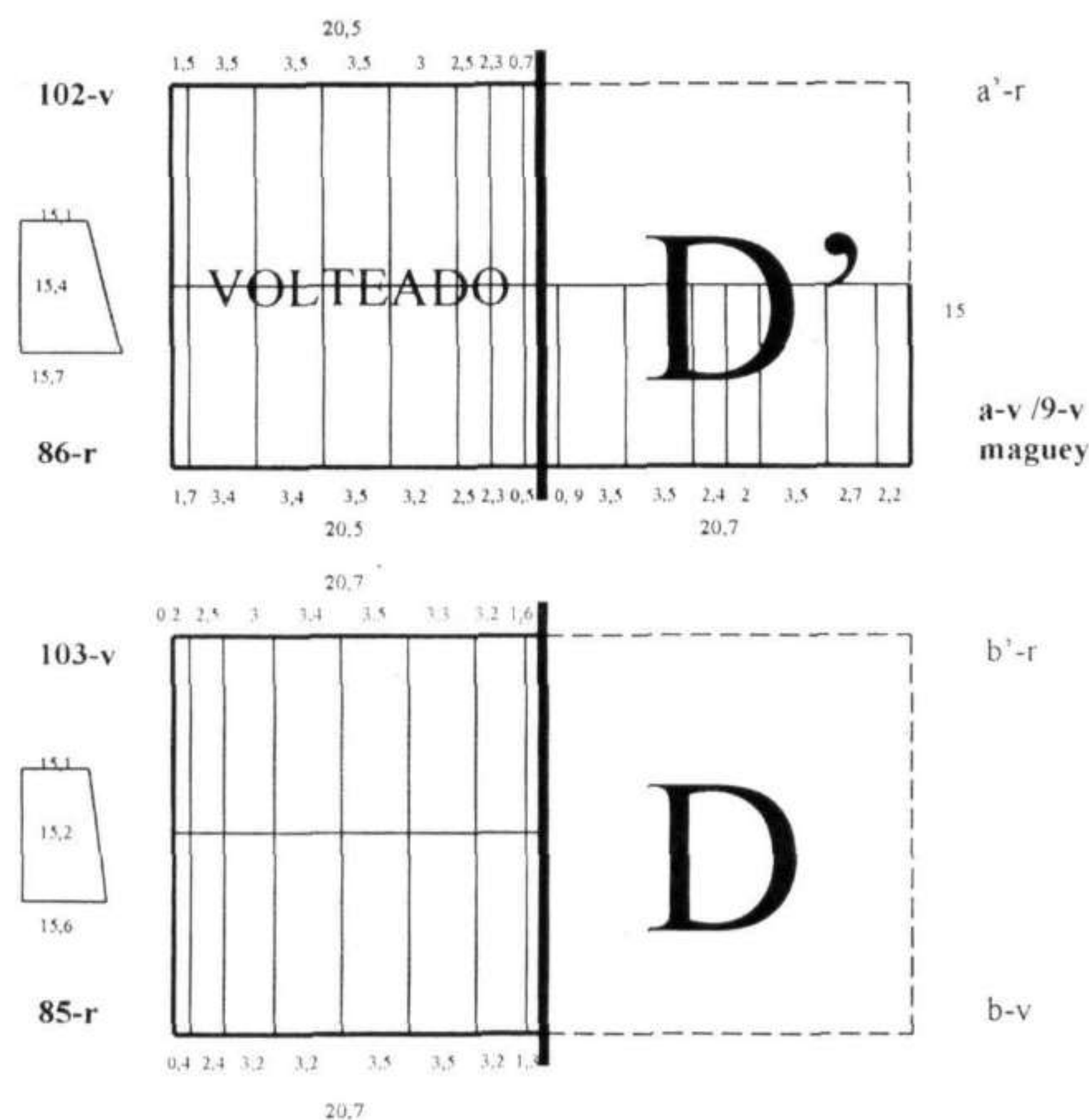


FIGURA 16.1: FORMA DE LOS PLEGOS QUE COMPONEN EN SU ORIGEN, COMO OCTONIÓN, EL FASCÍCULO 7 DEL CÓDICE TUDELA.

²⁹ Resulta muy interesante comprobar que éste es el único cuadernillo del *Códice Tudela* en el que nos vemos obligados a considerar que dos de sus bifolios fueron volteados, lo que incide en la complejidad de su formación.

³⁰ Es de suponer que lo ocurrido ha sido que los dos pliegos se ponen uno encima del otro y se doblan al mismo tiempo, quedando de ese modo formado un cuaderno plegado alzado.

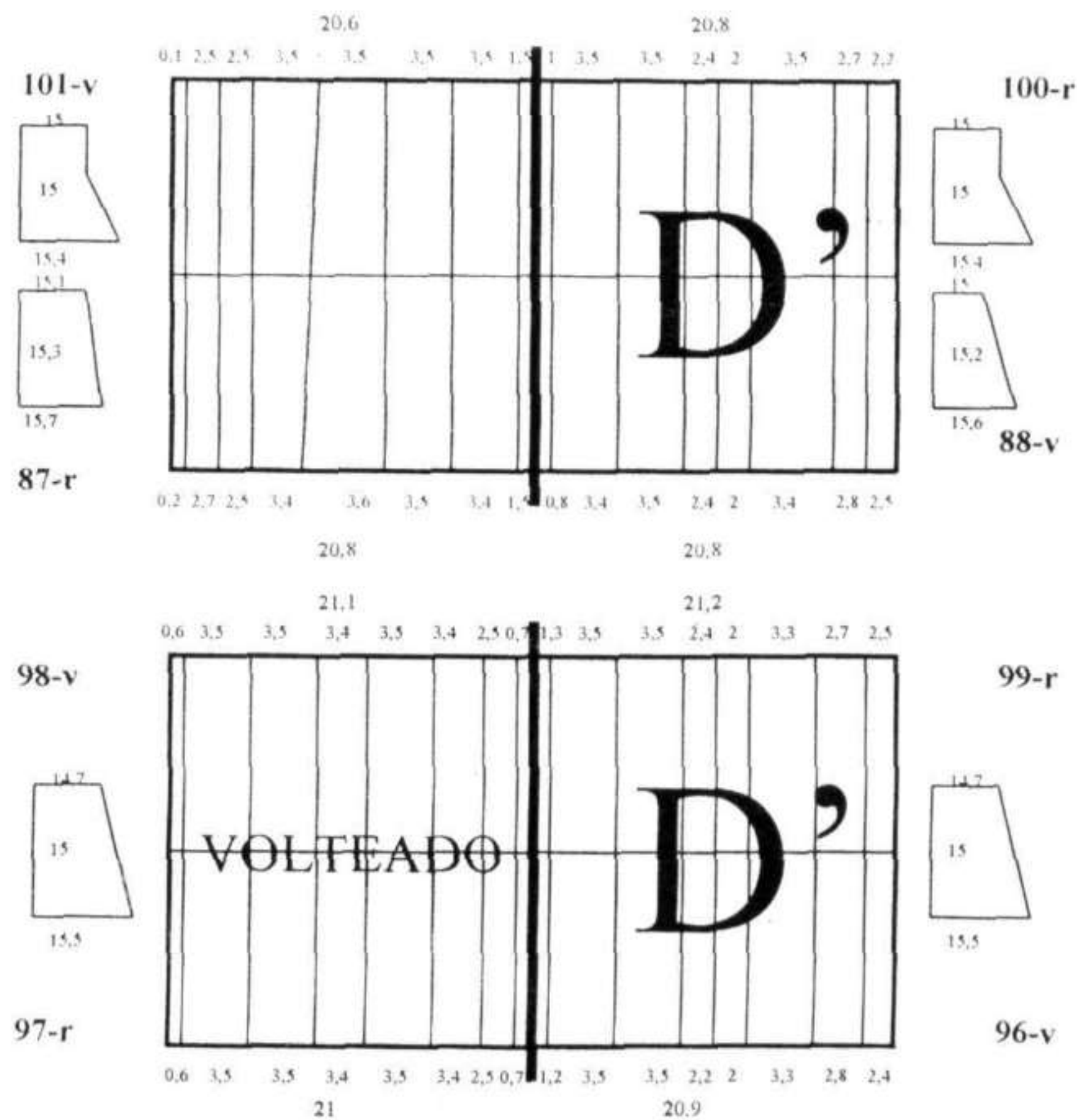


FIGURA 16.2: FORMA DE LOS PLEGOS QUE COMPONEN EN SU ORIGEN, COMO OCTONIÓN, EL FASCÍCULO 7 DEL *CÓDICE TUDELA*.

intermedio, se dobla fuera-dentro y el central (96, 97, 98, 99) dentro-dentro.

3) El cuadernillo resultante, un octonión (fig. 17d), es desbarbado y dos de los bifolios que no contienen filigrana son, en algún momento, volteados, antes de proceder a pintar las imágenes en los mismos.

Hemos de señalar que otro de los rasgos interesantes de este cuadernillo es la medida de sus folios, ya que es el único de todo el documento, en el cual miden en su parte superior menos que en la inferior, oscilando las cifras desde un mínimo de 14,7 cm en el primer caso, hasta 15,7 en el segundo (véanse figs. 16.1 y 16.2). Pensamos que esto puede ser fruto de un corte deficiente a la hora de proceder a su cosido o encuadernación cuando se añadió el cuaternión intruso, que, como veremos, tiene las mismas medidas; encontrándonos en el mismo caso que con los folios 74 y 75, aunque en estos últimos la pérdida del margen fue igual en toda la altura del folio y se produjo con anterioridad.

Como vemos, el fascículo número 7 del *Códice Tudela* tiene una serie de “anormalidades”, destacando ante todo que, originalmente, se trataba de un octonión, es decir, constaba de cuatro pliegos, ocho bifolios u hojas, dieciséis folios o treinta y dos páginas (véase fig. 17d). Dado que va a ser el único fascículo conservado del *Códice Tudela* que presente esta disposición inicial, la pregunta que cabe hacerse es ¿por qué?

La respuesta sólo puede ser una: este cuadernillo era el primero del *Códice Tudela*. Así, la presencia de otro pliego consigue que, dado que los folios que ahora perduran contienen pinturas indígenas, existieran dos hojas de cortesía o de respeto, en blanco, al inicio del cuadernillo y por tanto del libro, como protección de su contenido (véase fig. 17d)³¹. Ello, conlleva que, como trataremos posteriormente, las primeras pinturas indígenas del *Códice Tudela* eran las que componían la sección de las mantas rituales. Luego, el orden pictórico del documento fue cambiado en algún momento.

Vemos que poner dos folios de cortesía iniciales o preliminares al cuadernillo, *a* y *b*, pertenecientes a pliegos de marca *D'* y *D*, respectivamente, encajados de forma plegada encartada, supuso colocar otros dos al final del mismo, *b'* y *a'*, que también quedaron en blanco, pues, tras su

³¹ La numeración discontinua de los folios, salto del 88 al 96, es debida a que el código se paginó una vez compuesto en su totalidad y tras añadir y mover folios de lugar.

pérdida, la parte pictórica correspondiente, *tonalpohualli*, no se vio afectada, y hoy en día la tenemos en su totalidad.

Fijándonos en el contenido pictórico del *Códice Tudela*, ambos folios finales o terminales de respeto del fascículo pudieron ser dejados en su sitio, ya que no afectaban al desarrollo de la sección, pues las mantas rituales ocupan los actuales folios 85-r, en blanco, al 88-v, última pintura (véase fig. 17d). A continuación, tendríamos el folio numerado posteriormente como 96 con sus dos páginas en blanco, para separar claramente la siguiente parte, el *tonalpohualli*, que se inicia pictóricamente en el 97-r, primer árbol representativo de las direcciones del universo con deidades asociadas, y su grupo de cinco trecenas que se desarrolla desde el 98-v hasta el 103-r, no recogiendo la pintura de los dioses y árbol correspondiente a la segunda dirección del siguiente bloque de trecenas hasta el folio 104, que pertenece ya al cuadernillo 8 (véase fig. 1). Esto quiere decir que los dos folios finales en blanco del cuadernillo que hoy ocupa el séptimo lugar, *b'* y *a'*, si bien separaban el primer y segundo grupo de trecenas en demasía (tres folios o seis páginas sin pinturas) no afectaban a la presentación pictórica del *tonalpohualli*.

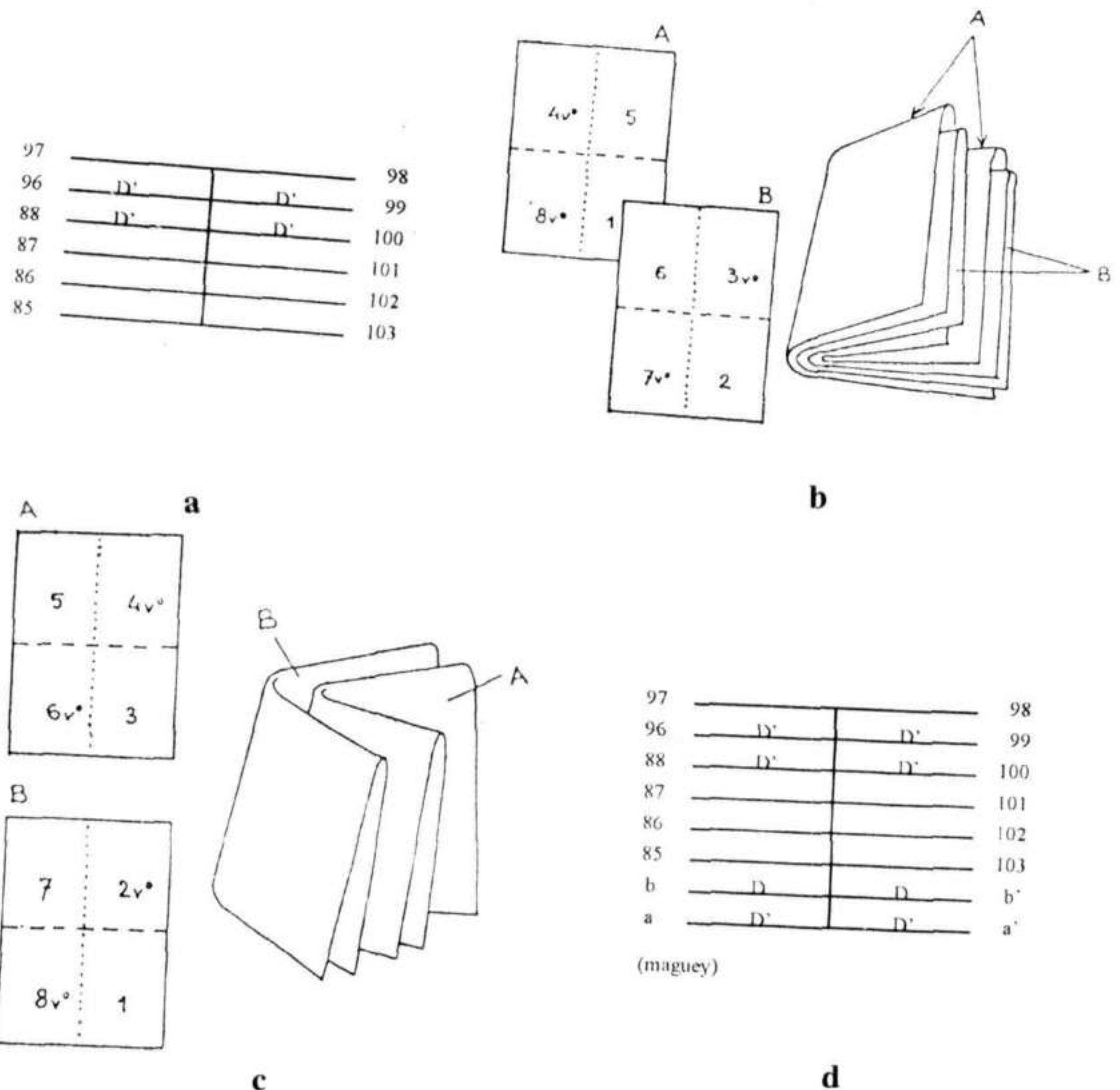


FIGURA 17: DISPOSICIÓN Y COMPOSICIÓN DEL FASCÍCULO 7 DEL *CÓDICE TUDELA*. A) ESQUEMA DEL MISMO SIN LA INTRUSIÓN. B) UNIÓN DE DOS PLIEGOS EN FORMA DE CUADERNILLO PLEGADO ALZADO (OSTOS, PARDO Y RODRÍGUEZ, 1997: FIG. 44). C) UNIÓN DE DOS PLIEGOS EN FORMA DE CUADERNO PLEGADO ENCARTADO (OSTOS, PARDO Y RODRÍGUEZ, 1997: 43). D) ESQUEMA DEL OCTONIÓN INICIAL QUE CONFORMABA EL FASCÍCULO ORIGINAL.

No obstante, pese a ser factible la opción reseñada, consideramos que lo ocurrido fue que, una vez desbarbados, uno de los bifolios, *a-a'* o *b-b'*, se dejó como hoja de cortesía inicial³², puesto que este

³² Creemos más lógico suponer que se mueven bifolios y no folios sueltos, ya que estos últimos tendrían que estar desgajados de su compañero y habría que coserlos individualmente. Tratándose del primer caso, resulta más sencillo unirlos mediante hilo.

fascículo era el que iniciaba originalmente el *Libro Indígena*, mientras que el otro debió ser trasladado para su utilización en otra parte del libro, pues la separación de tres folios parece excesiva, sobre todo si tenemos en cuenta que resulta absurdo no haber iniciado el segundo grupo de cinco trecenas del *tonalpohualli* a partir de ellos.

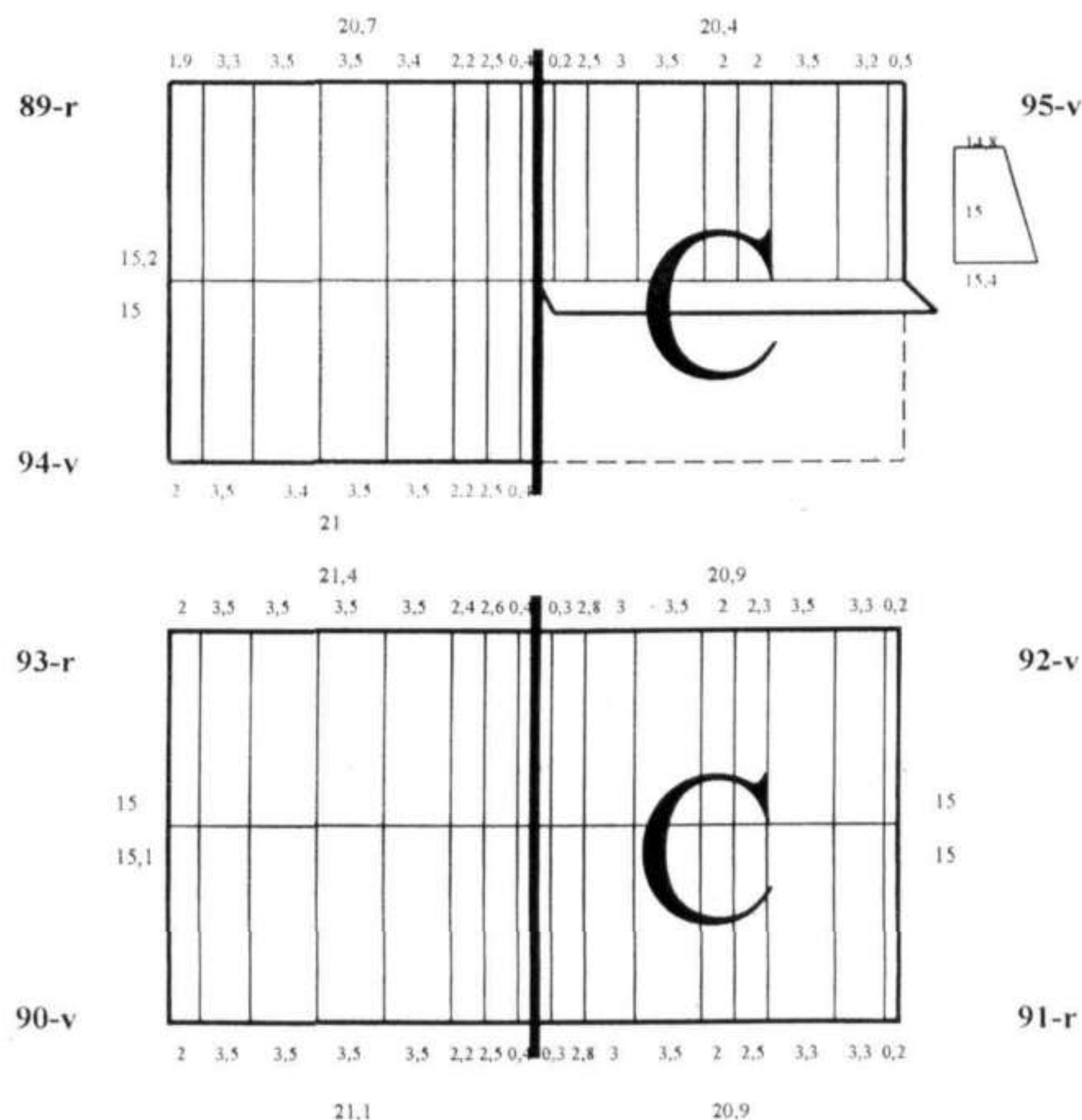


FIGURA 16.3: FORMA DE LOS PLIEGOS QUE COMPONEN EL CUATERNIÓN INTRUSO EN EL FASCÍCULO 7 DEL *CÓDICE TUDELA*.

El lugar adecuado para colocar el bifolio en blanco sobrante pensamos que era el final del documento, después de la última sección, que en aquel momento, de acuerdo con la disposición actual del *Códice Tudela*, debería ser bien el *xiuhmolpilli* o ciclo de años, que terminaba con una en blanco, folio 84, de modo que se conseguían tres folios terminales de respeto para proteger el contenido del documento, o bien otro cuadernillo, hoy desaparecido, que contenía los folios desgajados numerados posteriormente 74 y 75, formando parte de otra sección separada del *xiuhmolpilli* por el folio 84.

De este modo, se conseguían al menos dos folios de cortesía preliminares y otros dos o tres finales, dependiendo de que supongamos la existencia de otro fascículo final desaparecido, con lo cual, los cuadernillos del *Códice Tudela* podían ser unidos, dejando debidamente preservado el conjunto. En este momento, los fascículos, como veremos a continuación, fueron cosidos, procediéndose al corte de los mismos para igualarlos, aunque el cuaderno que contenía los actuales folios 74 y 75, por razones desconocidas, quedó con menos anchura que el resto.

No podemos afirmar si también se encuadernó el conjunto, aunque la unión de los cuadernillos mediante hilo y el corte de los mismos para igualarlos así parece indicarlo.

Cuando nos ocupemos del estudio del cuadernillo de pinturas europeas tendremos ocasión de retomar este análisis y desarrollar nuestra teoría de que los folios de cortesía iniciales se compusieron con la hoja *a-a'*, utilizándose posteriormente el folio *a* para plasmar en su verso la figura de la planta del maguey.

Hasta este momento hemos explicado la composición original del actual cuadernillo número 7, pero este octonión sufrió además una intrusión de un cuaternión compuesto por dos pliegos de verjura C—mano—, único lugar donde aparece (véase fig. 1), de los cuales se ha perdido un folio (véase fig. 16.3). La introducción de estas páginas se llevó a cabo entre el último folio pintado de las mantas, 88—v, y el folio en blanco, 96, que separaba esta sección del *tonalpohualli*.

Resulta claro que el cuaternión intruso fue obra del amanuense del Libro Escrito Europeo del *Códice Tudela*, ya que precisaba espacio para recoger un amplio comentario explicativo introductorio al *tonalpohualli*. Además, hay pruebas documentales de que fueron añadidos una vez cosidos los fascículos originales del *Códice Tudela*, pues E. H. Boone (1983: 72), que tuvo ocasión de examinar el documento antes de su restauración, afirma que los agujeros del hilo que cosía el conjunto inicial no coinciden con los del cuaternión añadido. Luego el *Códice Tudela* estaba cosido antes de escribir el comentario, tal y como acabamos de indicar, y tuvo que ser desmontado para añadir este cuaterno intruso y vuelto a coser.



FIGURA 18: RESTOS DE ESCRITURA QUE SE OBSERVAN EN LA ESQUINA SUPERIOR DERECHA DEL FOLIO 92 DEL *CÓDICE TUDELA* (ORIGINAL: FOL. 92-R).

Atendiendo a la posición actual de estos folios embuchados, el cuaderno intruso que forman, queda compuesto de una forma tan extraña que nos permite apuntar la posibilidad de que los mismos fueron reutilizados de otro documento e insertados ya como bifolios (89-94, 90-93, 91-92) y uno de ellos como folio independiente (95)³³. Una prueba de esta aseveración, la encontramos en la esquina superior derecha del folio 92, donde hay restos de letras cortadas que no pertenecen al glosador-comentarista ni, por tanto, al *Códice Tudela* (fig.18). Además, el folio 95, sin compañero, tiene una pestaña (Ostos, Pardo y Rodríguez, 1997: 99) o talón³⁴ (Ruiz, 1988: 390) que sobresale entre los folios 99-v y 100-r (fig. 19), lo que de nuevo inclina la balanza hacia el uso de papel sobrante de otros libros.

Hemos de tener presente que, pese a incluirse este cuaternión en 1553-1554, año en que se escribe el *Libro Escrito Europeo*, la escasez de papel en Nueva España, con toda probabilidad obligaba a aprovechar todo el que había disponible. Sin embargo, la persona anónima que comenta el documento no duda en dejar el primer folio de la intrusión, 89, en blanco, para separar las imágenes de las mantas del texto escrito, si bien, ya escribirá totalmente en las páginas del folio 96, que antes era el que estaba sin pinturas para mantener la separación de las partes pictóricas dedicadas a las mantas y al *tonalpohualli*.

El cuaternión intruso también tiene las mismas medidas extrañas que hemos visto en el cuadernillo original, ya que en el margen superior alcanza los 14,8 cm, mientras que en el inferior mide 15,4 cm, lo que puede indicar que, tras ser desmontado y cosido con esta intrusión, el *Códice Tudela* sufrió

³³ En caso de suponer su inclusión como pliegos (véase fig. 16.3) tendríamos que colocar uno de ellos (89, 94, 95, perdido) con la filigrana por detrás e invertida, mientras que el otro (90, 91, 92, 93) se pondría encima con la verjura en posición normal. Ambos se doblarían juntos de manera dentro-fuera, para luego encajar el conjunto entre los folios iniciales del pliego intermedio, pero con las dobleces hacia abajo.

³⁴ Aunque la tira es muy estrecha, estamos seguros de que se trata de una pestaña o talón –pertenece al folio– y no lo que se denomina cartivana –realizada con otro tipo de papel– (Ostos, Pardo y Rodríguez, 1997: 99). No obstante, la función de ambas es permitir que un folio desgajado pueda ser cosido a un cuadernillo.

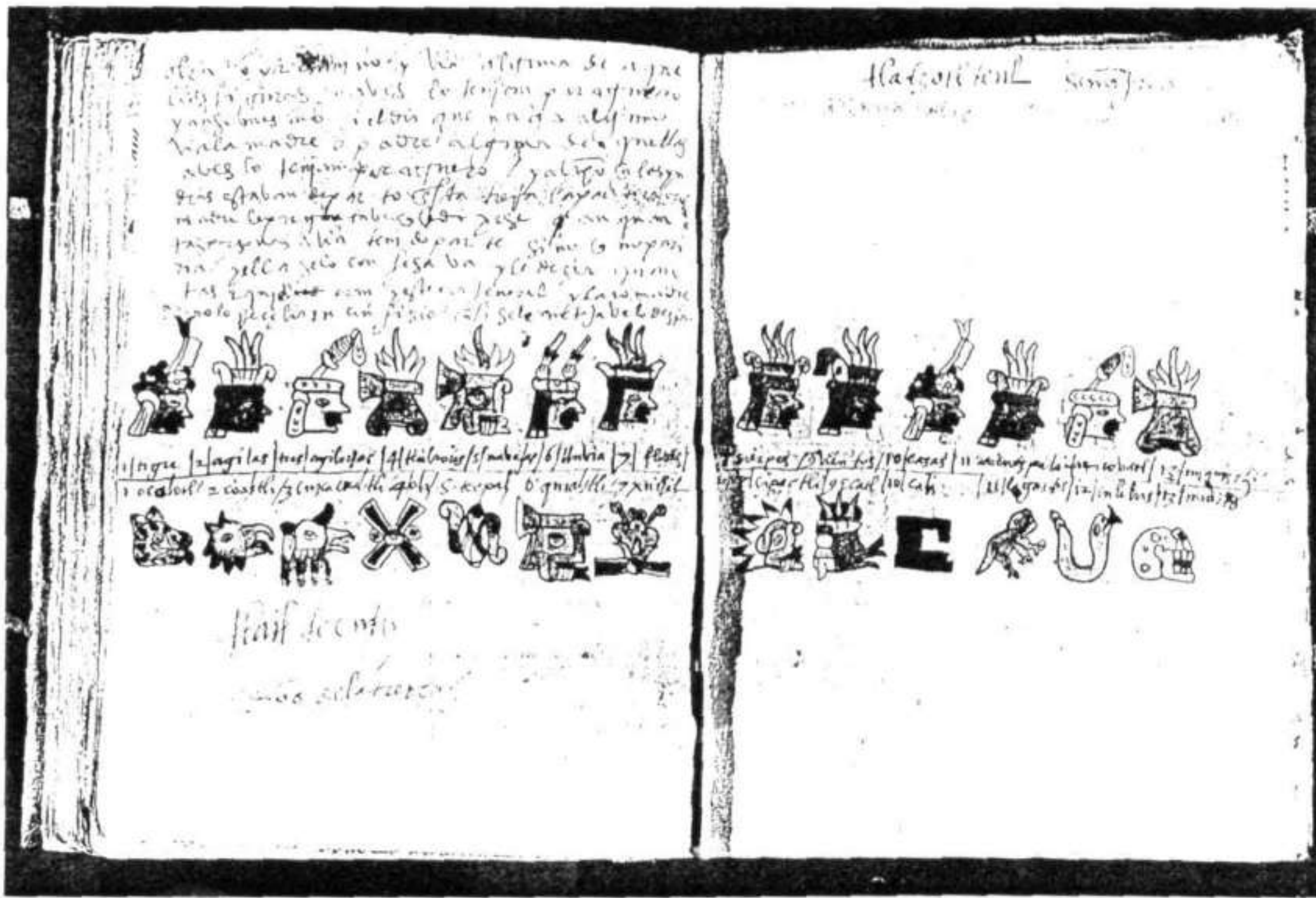


FIGURA 19: PESTAÑA O TALÓN DEL FOLIO 95 QUE SOBRESALE ENTRE LOS FOLIOS 99 Y 100 DEL *CÓDICE TUDELA* (ORIGINAL: FOLS. 99-V Y 100-R). EN LA FOTOGRAFÍA SE APRECIA LA SOMBRA QUE PRODUCE SOBRE EL FOLIO 100-R.

otro corte en los márgenes de los folios, pero de nuevo deficiente, ya que desigualó los folios³⁵.

Cuadernillo 8 (figura 20)

Con este fascículo retomamos la normalidad. Nos encontramos de nuevo con un senión plegado encartado con las dobleces hacia arriba en el que los pliegos exterior (104, 105, 114, 115) e intermedio (106, 107, 112, 113) se plegaron fuera-dentro y el central (108, 109, 110, 111) fuera-fuera. Comprende los folios 104 a 115 y su marca de agua es la D (peregrino). Las distancias entre los corondeles son similares en los tres pliegos y las medidas de los folios oscilan entre 15-15,3 x 20,7-21,1 cm.

Cuadernillo 9 (fig. 21)

Senión que comprende los folios 116 a 125, aunque originalmente debería de llegar al número 127, pues le faltan los dos últimos. El cuaderno es también plegado encartado con el pliego exterior (116, 117, perdido, perdido) doblado en sentido dentro-dentro³⁶, el intermedio (118, 119, 124, 125) dentro-fuera y el central (120, 121, 122, 123) dentro-fuera. En ellos se encuentra una verjura tipo B, de la que conservamos la mitad, y dos B'. Tras el estudio llevado a cabo sobre la foliación del *Códice Tudela* (Batalla, 1999) pudimos demostrar que el folio 126 existía como tal y que posiblemente contuviera pinturas. Respecto del 127, también podría tener imágenes, pero cabe la posibilidad de que estuviera en blanco para servir de separación entre el *tonalpohualli* y la siguiente sección pictórica que, una vez deducido que el *Códice Tudela* comenzaba por las mantas rituales, debería de ser el *xiuhpohualli*.

³⁵ Hasta este momento hemos deducido dos posibles ocasiones en las que al menos los cuadernillos del *Códice Tudela* fueron cosidos y cortados. La primera, cuando los folios 74 y 75, presentes en un fascículo hoy desaparecido, fueron seccionados en demasía en el margen exterior, tras la unión de todos los fascículos del *Libro Indígena* (hacia 1540). La segunda, por medio del corte desigual del cuaderno 7 con su intrusión y los distintos agujeros de cosido que esta última tiene, en la que se recogió parte del *Libro Escrito Europeo* (hacia 1554). Por ello, mantenemos una separación temporal entre la finalización del *Libro Indígena* (sus cuadernos son cosidos) y el inicio del *Libro Escrito Europeo* (se añade un cuaderno para escribir comentario explicativo) de al menos diez años.

³⁶ Aunque no conservemos los folios 126 y 127, tras la primera doblez del pliego hacia dentro por el eje vertical, necesariamente tuvo que ser plegado de nuevo en el mismo sentido por el horizontal. De este modo, los dos folios, hoy desaparecidos, se sitúan en el último lugar del cuadernillo.

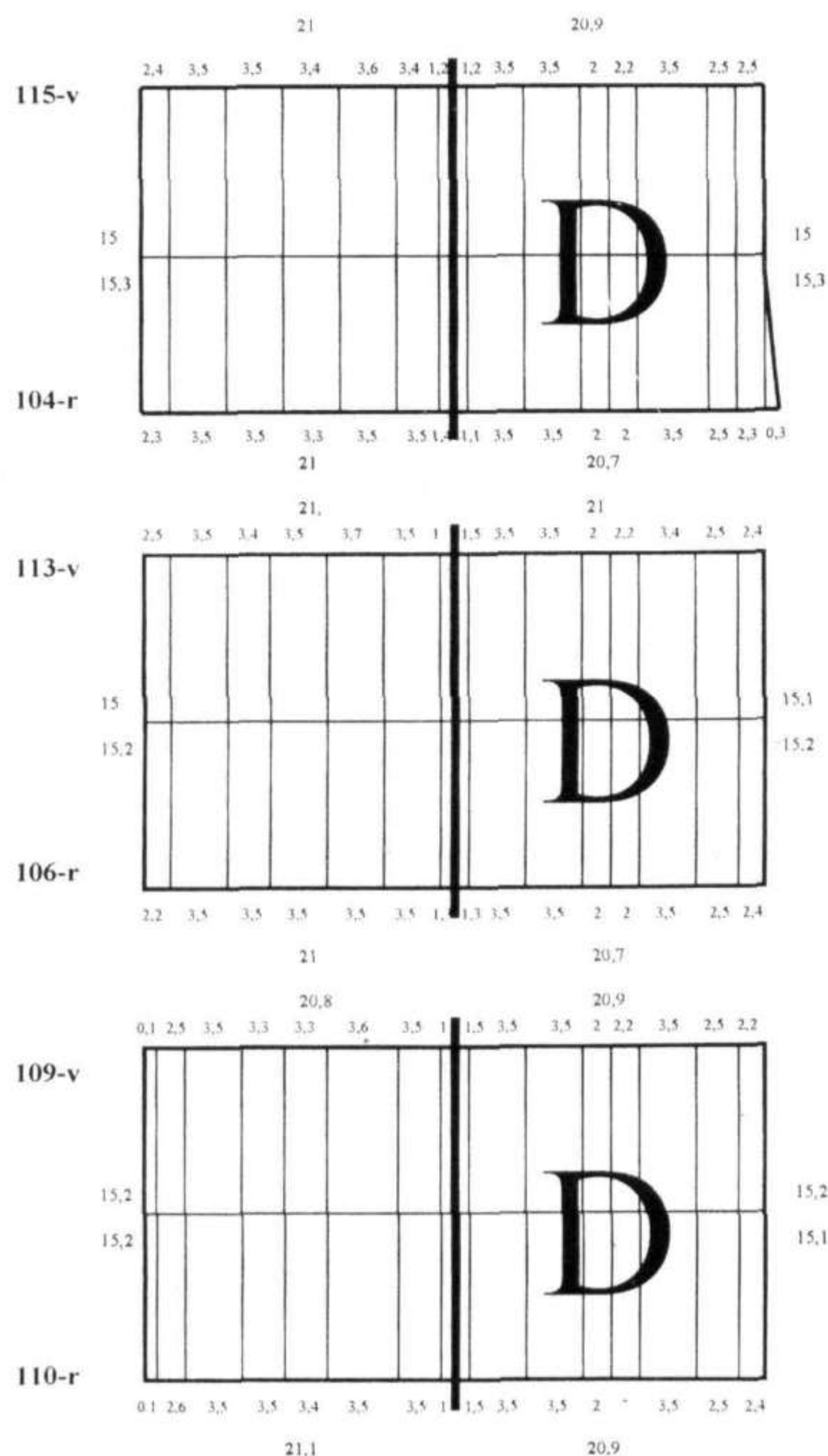


FIGURA 20: FORMA DE LOS PLIEGOS QUE COMPONEN EL CUADERNILLO 8 DEL *CÓDICE TUDELA*.

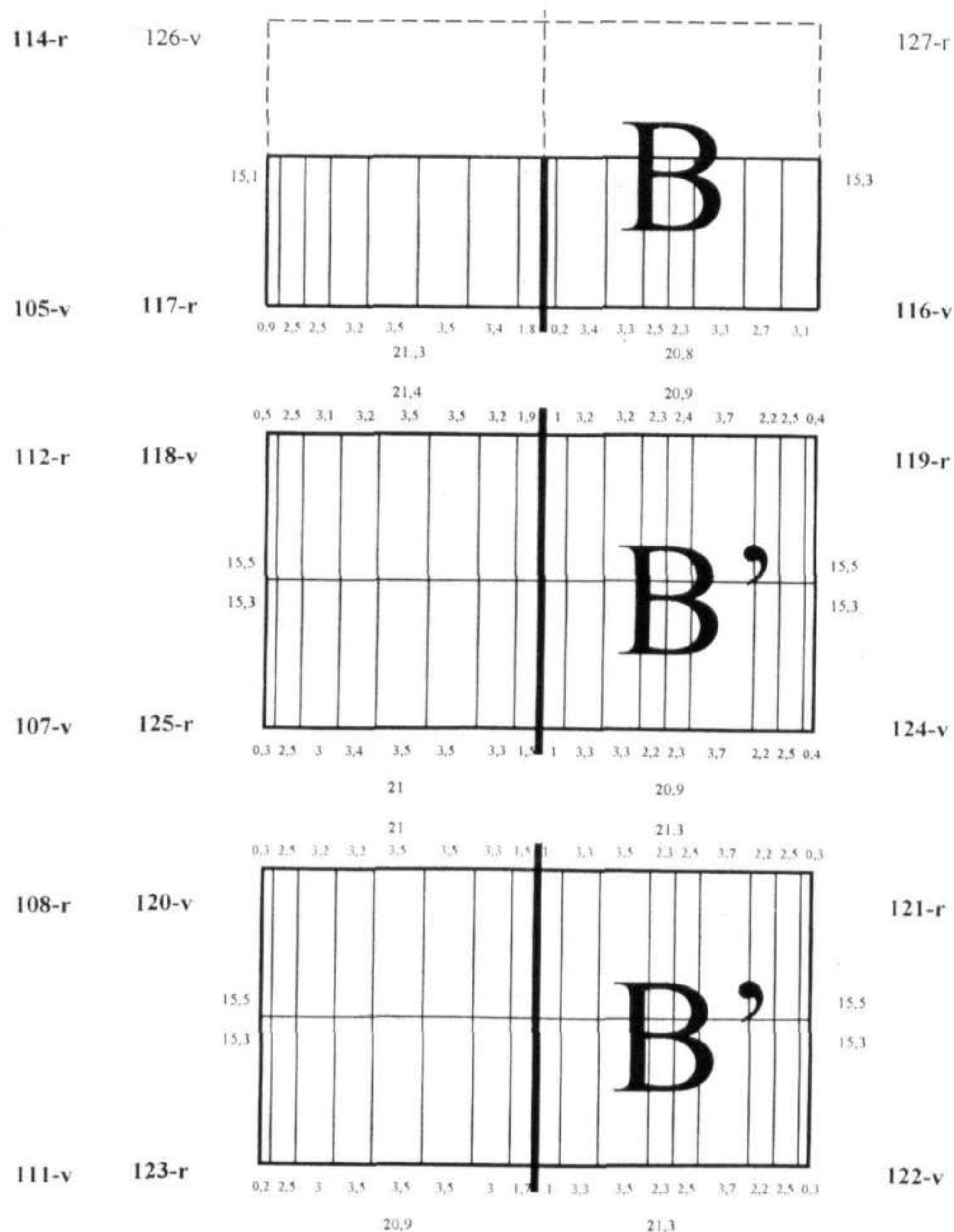


FIGURA 21: FORMA DE LOS PLIEGOS QUE COMPONEN EL CUADERNILLO 9 DEL *CÓDICE TUDELA*.

* Ambos folios, 126 y 127, se perdieron a lo largo del tiempo, con toda probabilidad después de que se modificara el orden del *Códice Tudela* y pasara este cuadernillo al último lugar.

Las medidas de los folios que componen este fascículo se enmarcan entre 15,1-15,5 x 20,8-21,4 cm.

Cuadernillo Inicial-Cuadernillo 10 (fig. 22)

Hemos dejado para el final este fascículo por tratarse claramente de una intrusión en el cuerpo original del *Códice Tudela*, y constituir, por sí solo, uno de los documentos (*Libro Pintado Europeo*) que forman parte del conjunto que denominamos de este modo. Además, pese a ser actualmente el cuadernillo que da comienzo al mismo, estamos convencidos de que, temporalmente, fue el último en colocarse, de

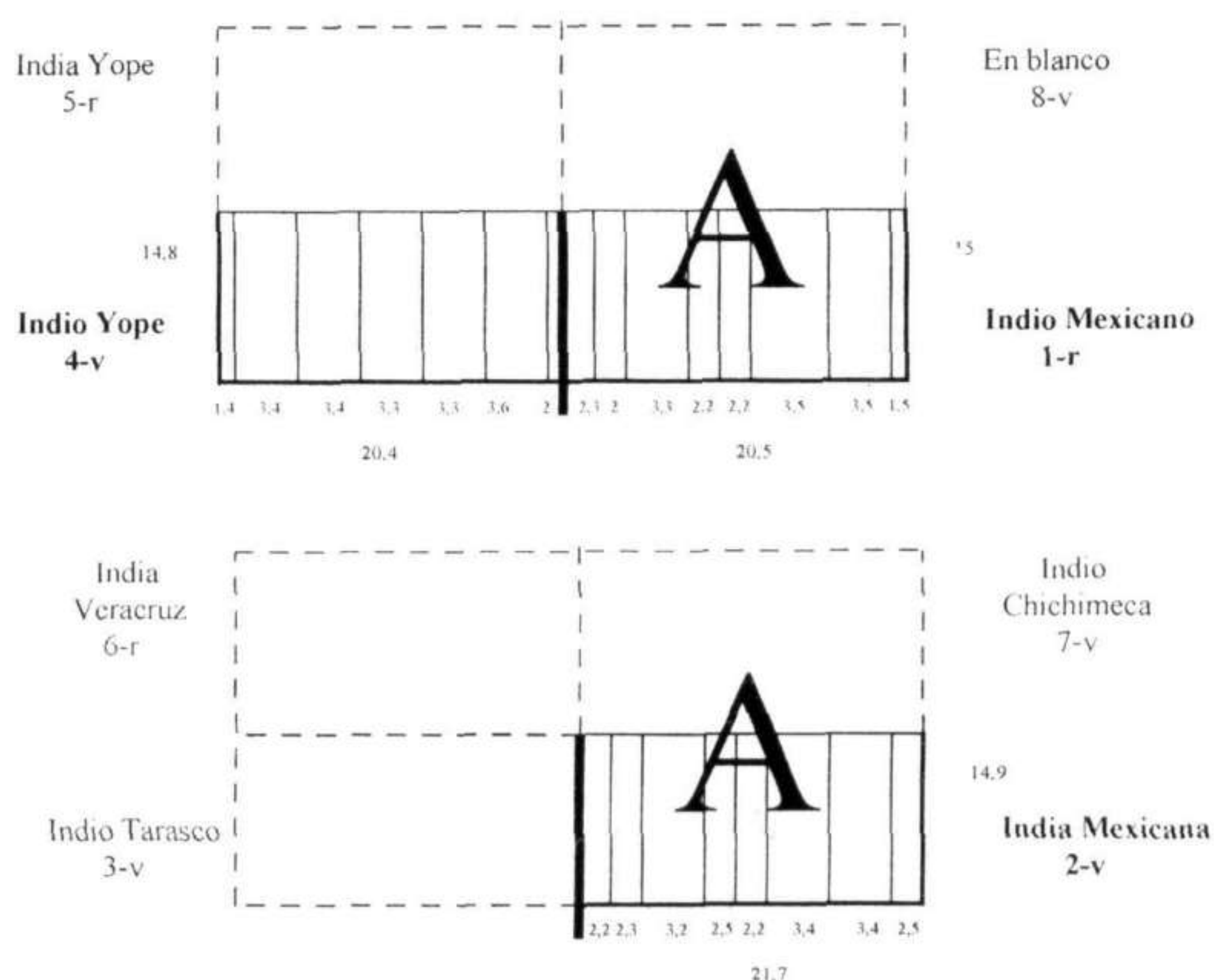


FIGURA 22.1: FORMA DE LOS PLIEGOS DEL POSIBLE CUATERNIÓN ORIGINAL QUE COM-
PONÍA EL CUADERNILLO INICIAL O NÚMERO 10, *LIBRO PINTADO EUROPEO* DEL *CÓDICE*
TUDELA.

ahí que consideremos oportuno nombrarlo de ambas formas, inicial o número diez, aunque parezcan contrapuestas.

En la actualidad de este cuadernillo sólo conservamos tres folios originales, retratos indígenas (indio México/india México; india México/indio Guatemala; india tarasca/indio yope), pues el otro (dedicatorias/planta del maguey), aunque también se incluyó desde un principio en el *Libro Pintado Europeo*, como vamos a ver, fue pintado en una de las hojas de cortesía del fascículo que, originalmente, iniciaba el *Libro Indígena*, colocado hoy en séptimo lugar, tras la modificación del *Códice Tudela* (véase fig. 17d), es decir, el folio pertenecía en su origen al *Libro Indígena* (véase fig. 16.1), en concreto al pliego exterior (86, a, 102, a') del octonión.

Cuando el *Códice Tudela* fue adquirido en 1948, las cuatro primeras hojas se encontraban separadas de la encuadernación (véase fig. 1). De estas páginas con ilustraciones pintadas por un artista de estilo europeo, dos contienen filigranas del tipo A, mientras que la que recoge la imagen de la planta del maguey tiene la marca D'.

En su día (Batalla, 1993), atendiendo a la disposición del conjunto principal del *Códice Tudela* (*Libro Indígena*) ofrecida por E. H. Boone (1983: fig. 17) y el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, supusimos que el fascículo utilizado para la confección de los retratos indígenas también era un senión, es decir, se componía de tres pliegos. Así, en aquel momento, centrándonos únicamente en su estudio, pudimos mostrar cuál había sido, en nuestra opinión, la composición del mismo, y cómo el folio que recogía en su verso la pintura del maguey, colocado en la actualidad el primero, realmente ocupaba el puesto número nueve cuando se realizó la copia del texto del *Códice Tudela* en el documento que conocemos de forma simplificada como *Códice Cabezón*, a finales del siglo XVI. De hecho, aún conserva débilmente este número (Batalla, 1999: en prensa).

La composición del *Libro Pintado Europeo* y de sus bifolios, que ofrecimos en nuestro anterior trabajo (Batalla, 1993: 139), fue fruto del análisis de la disposición de las filigranas presentes en los folios 1 y 2 (cruz latina -A-) y del número 9 (peregrino -D'-), ya que consideramos en aquel momento que el cuadernillo se había formado con la unión de las mismas (fig. 23).

Tras el estudio que hemos llevado a cabo de todo el *Códice Tudela*, afirmamos que no estamos de acuerdo con los resultados obtenidos en 1993. Los motivos para ello obedecen a dos cuestiones que ya entonces no pudimos explicar:

1) La mezcla de filigranas. Nunca entendimos la presencia de la marca del cuerpo general del código, D (tras el estudio actual del original sabemos que realmente es la que hemos denominado D'³⁷), mezclada entre los folios de un cuadernillo que contenía una marca totalmente distinta, que sólo se encontraba en el *Libro Pintado Europeo*³⁸.

2) La pintura de la planta del maguey no encajaba en el grupo de imágenes que componían este libro del *Códice Tudela*, retratos de indígenas. Además, en aquel momento, atendiendo a otros miembros del *Grupo Magliabechiano*, sobre todo al *Códice Ixtlilxochitl* y a su copia, *Códice Veitia*, supusimos que uno de los folios desaparecidos, el que numeramos como 10 (véase fig. 23), puesto que el *Libro Indígena* comienza con el folio numerado 11, debería de contener las imágenes del dios Tlaloc y el Templo Mayor (Batalla, 1993: 135-136). Ahora bien, ya entonces éramos conscientes, aunque no lo señalamos por tratarse de una aproximación a la sección, que nos faltaba otra imagen que necesariamente debería de acompañar a las dos indicadas: la figura de Huitzilopochtli³⁹. El problema radicaba en que

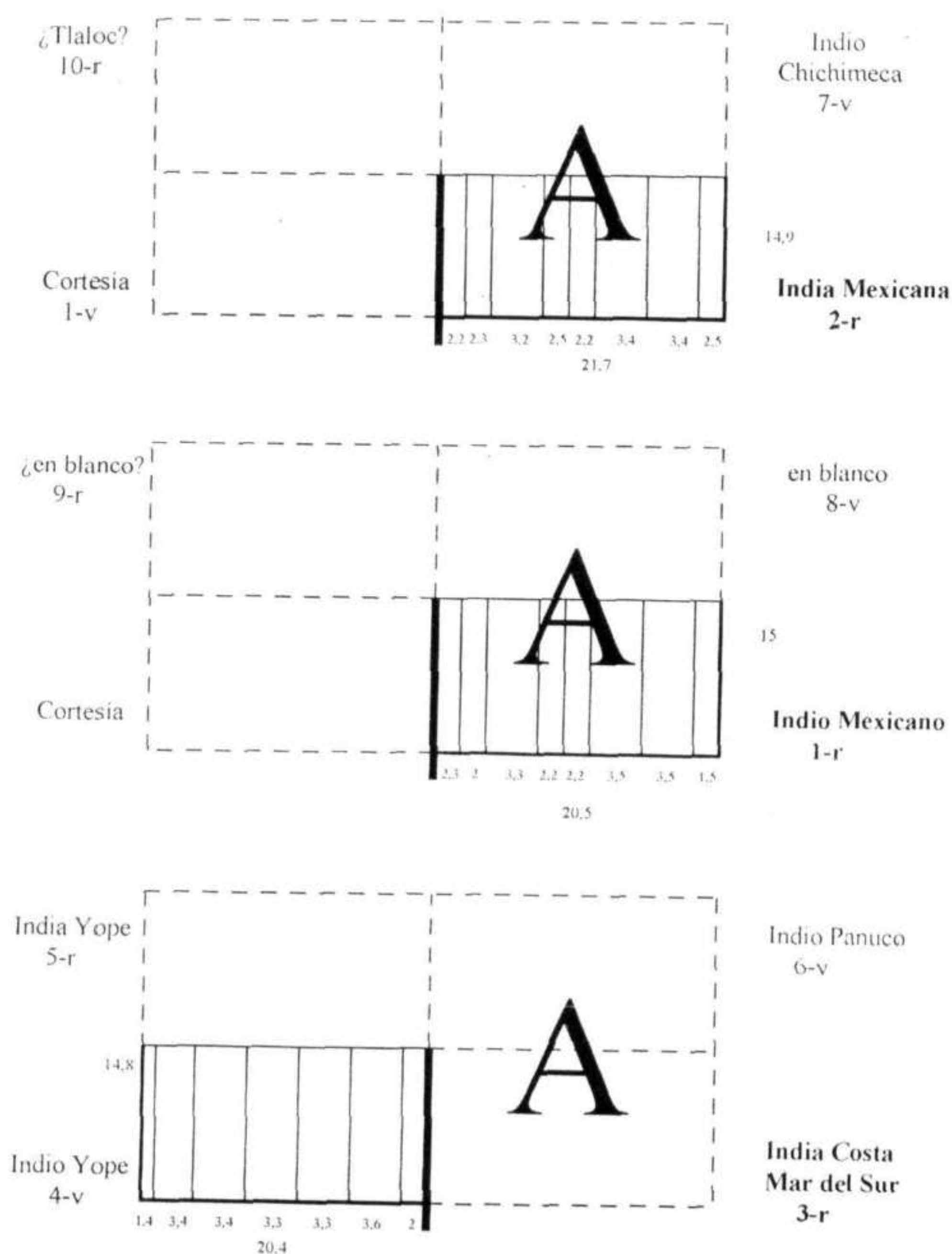


FIGURA 22.2: FORMA DE LOS PLIEGOS DEL POSIBLE SENIÓN ORIGINAL QUE COMPOÑÍA EL CUADERNILLO INICIAL O NÚMERO 10, LIBRO PINTADO EUROPEO, DEL *CÓDICE TUDELA*.

³⁷ Para la realización de nuestro trabajo en 1993, acudimos al Museo Arqueológico de Madrid, donde se encontraba guardado el *Códice Tudela*, acompañados del entonces Conservador Jefe del Área de Arqueología Precolombina del Museo de América, Don Félix Jiménez Villalba. Obviamente, dada la excepción que con nosotros se hizo en aquel momento, únicamente analizamos el *Libro Pintado Europeo*, y en la observación visual nos bastó con comprobar que había dos marcas de agua distintas en el mismo, las que E. H. Boone (1983: fig. 16) había denominado *a* y *d*, sin hacer un examen profundo de cada uno de los folios que componen la totalidad del documento, ni, por tanto, de sus distintas marcas de agua.

³⁸ Se podría pensar que ocurre lo mismo que con la mezcla de filigranas de la mano y el peregrino en el *Libro Indígena*, pero no es así, puesto que el *Libro Pintado Europeo* sólo consta de un cuadernillo, con lo cual es más lógico pensar que el folio con marca D', mezclado entre elementos originarios de pliegos de verjura exclusivamente A, supone una intrusión.

³⁹ En el *Códice Ixtlilxochitl* (1976) tampoco aparece, aunque leyendo el texto se observa claramente que falta un folio inicial que contenía su pintura y el inicio de la explicación de la imagen. Además, en la copia

- blanco (no numerado)		
- blanco (no numerado)		
- folio 1:	indio México/indio México (-marca "a"-)	
- folio 2:	indio México/indio Guatemala (-marca "a"-)	
- folio 3:	indio Guatemala/indio tarasco	
- folio 4:	indio tarasco/indio yope	
- folio 5:	indio yope/indio Veracruz	
- folio 6:	indio Veracruz/indio pánuco	
- folio 7:	indio pánuco/indio chichimeca	
- folio 8:	indio chichimeca/blanco	
- folio 9:	blanco/maguey (-marca "d"-)	
- folio 10:	$\frac{1}{2}$ Tlaloc $\frac{2}{2}$ Templo Mayor $\frac{2}{2}$	

FIGURA 23: SUPUESTA DISPOSICIÓN DEL CUADERNILLO INICIAL DEL *CÓDICE TUDELA* OFRECIDA POR JUAN JOSÉ BATALLA (1993: 139).

teníamos todos los folios ocupados con sus pinturas correspondientes y no cabía esta deidad.

Tras el análisis del conjunto principal del *Códice Tudela* podemos intentar explicar estas anomalías, y, además, conseguir, si lo deseamos, un folio para la figura de Huitzilopochtli.

Recordemos que el cuadernillo inicial del Libro Indígena del *Códice Tudela* (mantas rituales), hoy en la séptima posición, era realmente un octonión (véase fig. 17d), en el cual habían quedado dos bifolios, *a-a'* y *b-b'*, en blanco para ser utilizados como hojas de cortesía iniciales y finales⁴⁰, con marcas *D'* y *D*, respectivamente. Dado que la figura de la planta del maguey está en un folio de

verjura *D'*, podemos asegurar que el bifolio que se dejó como hoja de cortesía inicial fue el *a-a'*. Por el contrario, el bifolio *b-b'* debió ser colocado como hoja de cortesía terminal del documento.

Una vez realizado el *Libro Indígena* y manteniendo el bifolio de respeto inicial, *a-a'*, fue añadido, años después, el *Libro Pintado Europeo*, que estaba compuesto exclusivamente por pliegos de marca A, en cuyos folios se plasmaron los retratos de indios europeos, de los cuales sólo conservamos tres con un total de seis imágenes de indios.

Independientemente de que el cambio en el orden temático del *Libro Indígena* se produjera antes, o en el momento de la inclusión del *Libro Pintado Europeo*, lo lógico es suponer que el bifolio de cortesía con el que comenzaba el documento, que contenía la marca *D'*, se dejara en su sitio, pues, para llevar a cabo el movimiento de secciones, el *Códice Tudela* tuvo que ser descosido, y resulta absurdo llevar los dos folios

del mismo, *Códice Veitia* (1986), se nos muestra a Huitzilopochtli junto a Tlaloc y el Templo Mayor, con lo cual podemos suponer que cuando se realizó el segundo, el primero de ellos tenía la pintura, o bien que D. Mariano Fernández de Echevarría y Veitia, fue consciente de que estando ambas figuras, también tenía que recogerse a la otra deidad que ocupaba el adoratorio doble. En ambos documentos el orden de las figuras es Huitzilopochtli, Tlaloc y Templo Mayor, de modo que, de haber estado presentes en el *Códice Tudela*, es de suponer que su colocación fuera también la misma. A partir de este momento, cuando tratemos de estas tres pinturas, las denominaremos, con carácter general, sección del Templo Mayor.

⁴⁰ En nuestro trabajo anterior hablábamos de hojas de guarda en blanco y sin paginar (Batalla 1993: 139), aunque este término no sea el más adecuado, ya que las guardas son puestas por el encuadernador y generalmente de papel distinto al usado en el cuerpo del libro (Martínez 1989: 352). Es preferible utilizar para estas páginas, que pertenecen al cuadernillo del documento, los términos hojas de cortesía o de respeto, que pueden ser a su vez hoja preliminar o terminal, dependiendo de su colocación, y que tampoco se numeran (Martínez 1989: 359).

en blanco a la parte central del documento (cuadernillo 7), ya que podían mantener su función en el origen del libro.

Si el movimiento de cuadernillos de las pinturas indígenas se produjo antes de la inclusión de las imágenes europeas, el bifolio de cortesía tuvo que quedarse como protección del fascículo donde estaban pintadas las fiestas mensuales, ya que estaban recogidas en un senión que no tenía ningún folio preliminar en blanco (véase fig. 9).

Suponiendo que el intercambio de cuadernos se produjera al añadir el *Libro Pintado Europeo*, también resulta lógico pensar que se dejaría el bifolio de cortesía con marca D', bien para que continuara cumpliendo la misma función, y, por tanto, coserlo al inicio del *Libro Pintado Europeo*, o bien al final del mismo y al principio del ahora primer cuadernillo del *Libro Indígena* (fiestas mensuales) para que sirviera de separación entre ambas partes, independientemente de que el fascículo original con el que se compuso el *Libro Pintado Europeo* fuera un cuaternión o un senión⁴¹.

Creemos que la respuesta a la configuración del *Códice Tudela*, en este momento, dependió de que el *Libro Pintado Europeo* se hubiera llevado a cabo en un cuadernillo compuesto por dos pliegos (cuaternión) o por tres (senión), ya que ambas posibilidades son válidas, pues conforme a la copia textual del *Códice Tudela*, hecha a finales del siglo XVI, *Códice Cabezón* (fig. 24), los retratos de indígenas eran quince (ocupando ocho folios), debido a que no tenemos en cuenta la planta del maguey por no pertenecer al grupo de tipos de indios.

Veamos qué podemos deducir, dependiendo de las dos posibilidades de composición del fascículo que se utilizó para el *Libro Pintado Europeo*:

1.^a) Se trataba de un cuaternión (fig. 25) con sus correspondientes verjuras de la familia cruz latina (véase fig. 22.1), sin ninguna hoja de cortesía propia, en el que los dos pliegos, ambos doblados fuera-fuera, son encajados de forma plegada alzada pero con las dobleces hacia abajo. En este caso, el fascículo, estaría dedicado exclusivamente a retratos de indígenas ya que en él no pudo pintarse la sección del Templo Mayor, puesto que no había sitio. Así, sólo nos podría quedar en blanco el folio 8-v⁴², ya que el *Libro Pintado Europeo* se inicia en el 1-r con la figura del indio de México.

- 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.

FIGURA 24: IMÁGENES QUE, SEGÚN EL *CÓDICE CABEZÓN*, CONSERVABA EL LIBRO PINTADO EUROPEO DEL *CÓDICE TUDELA* A FINES DEL SIGLO XVI (BATALLA, 1993: 130).

⁴¹ Como trataremos a continuación, si se trataba de un cuaternión, no tenía hojas de cortesía, pero si era un senión, tendríamos de dos.

⁴² Nunca pudo ser pintado, ya que, en caso contrario, en el *Códice Cabezón* se mencionaría la imagen que acompañaba a la figura de la india chichimeca plasmada en su recto, que sí se encuentra reseñada en el mismo.

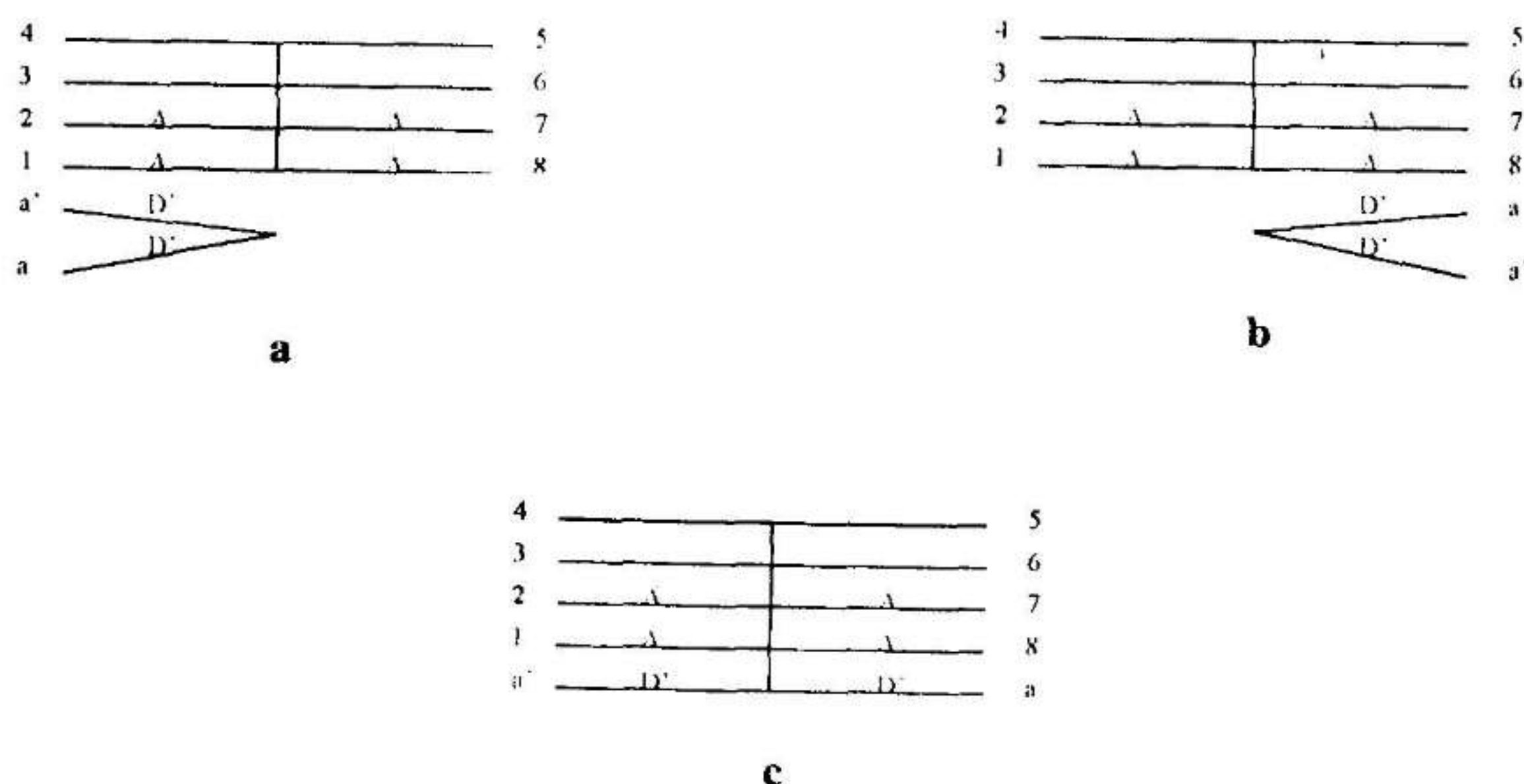


FIGURA 25: COMPOSICIÓN DEL POSIBLE CUATERNIÓN QUE CONTENÍA EL LIBRO PINTADO EUROPEO DEL *CÓDICE TUDELA*, INCLUYENDO EL BIFOLIO DE RESPETO, MARCA D', DEL *LIBRO INDÍGENA* EN A) POSICIÓN INICIAL, B) FINAL Y C) INTERMEDIA, REPARTIÉNDOSE UN FOLIO AL PRINCIPIO Y OTRO AL FINAL.

Ahora bien, esta solución implica una pregunta inmediata: ¿no se dejaron hojas de cortesía al Libro Pintado Europeo, es decir, a todo el documento?

La respuesta a la cuestión planteada resulta difícil de establecer. Observando la figura 25, vemos que la confección de un cuaternión únicamente permite “mover” el bifolio de cortesía *a-a'* perteneciente al Libro Indígena. De hecho, son tres la posibilidades lógicas para la colocación del mismo:

a) Se pone en el inicio del nuevo cuadernillo (fig. 25a). De este modo, se consiguen dos folios

de cortesía iniciales que protegen todo el conjunto del *Códice Tudela*. El problema entonces se centra en conseguir el folio 9 (dedicatorias - planta del maguey) y el 10 (contenido desconocido o en blanco), ya que conforme a la paginación de la segunda mitad del siglo XVI, el primer folio del *Libro Indígena* está numerado con el 11. Además, dado que el *Códice Tudela*, posiblemente, está sufriendo un cambio en el orden de los cuadernillos en este momento, y el añadido de otro nuevo (*Libro Pintado Europeo*), es factible suponer que fuera reencuadernado, con lo cual se puede considerar oportuno la colocación de hojas de guarda con verjura distinta a las del cuerpo general del documento. Esta situación provocaría que tuviéramos dos folios de guarda y dos de cortesía seguidos.

b) Se sitúa al final del fascículo (fig. 25b). Así, el conjunto del *Libro Pintado Europeo* quedaría sin ningún folio de cortesía, encontrándose en el recto de su primer folio la pintura del indio de México, aunque como suponemos que el Códice va a ser reencuadernado podemos pensar que se van a añadir hojas de guarda que preserven el mismo. La colocación del bifolio de cortesía, *a-a'*, al final del cuaternión, permite obtener los folios 9 y 10, necesarios para que el *Libro Indígena* comience por el 11.

c) El bifolio de cortesía *a-a'* se reparte al inicio y final del cuaternión (fig. 25c). De este modo, el *Libro Pintado Europeo* quedaría protegido por un folio en blanco. El problema es que esta disposición permite la existencia del folio 9, pero en ningún caso del 10.

Por todo lo expuesto, de las tres situaciones descritas, consideramos como más factible la segunda, es decir, el bifolio de cortesía *a-a'* conservado del *Libro Indígena*, se unió al final del nuevo cuadernillo. Esta es la única manera de conseguir los diez folios iniciales que precisamos para que las pinturas indígenas comiencen en el folio 11, que el folio que hemos denominado *a* pueda reutilizarse para pintar en su verso la planta del maguey, y que su solidario, *a'* (contenido desconocido o en blanco), numerado como diez (en el *Códice Tudela* los folios intermedios en blanco se numeran) sirva de separación entre ambas partes, *Libro Pintado Europeo* y *Libro Indígena*.

El único problema de esta solución, inicio del *Libro Pintado Europeo* sin hojas de cortesía, se puede solventar pensando que el Códice va a ser encuadernado y, por tanto, dispondrá de hojas de guarda. La posibilidad de una encuadernación coetánea al añadido del *Libro Pintado Europeo*, reemplazada siglos después por las tapas de papelón forradas de pergamino, creemos que no resulta ilógica. La hoja de guarda final original que actualmente tiene el documento podría haber sido puesta en cualquiera de estas ocasiones o en otras posteriores que desconocemos, pero, en teoría, siempre antes de quedar encuadernado con las tapas que hoy en día conserva, puesto que la filigrana de la familia círculos se sitúa entre los siglos XVI y XVIII (Valls, 1980: 120) y la encuadernación de cubierta dura, realizada mediante el uso de papelón y pergamino, en el siglo XIX (Carrión, 1994: 398-399).

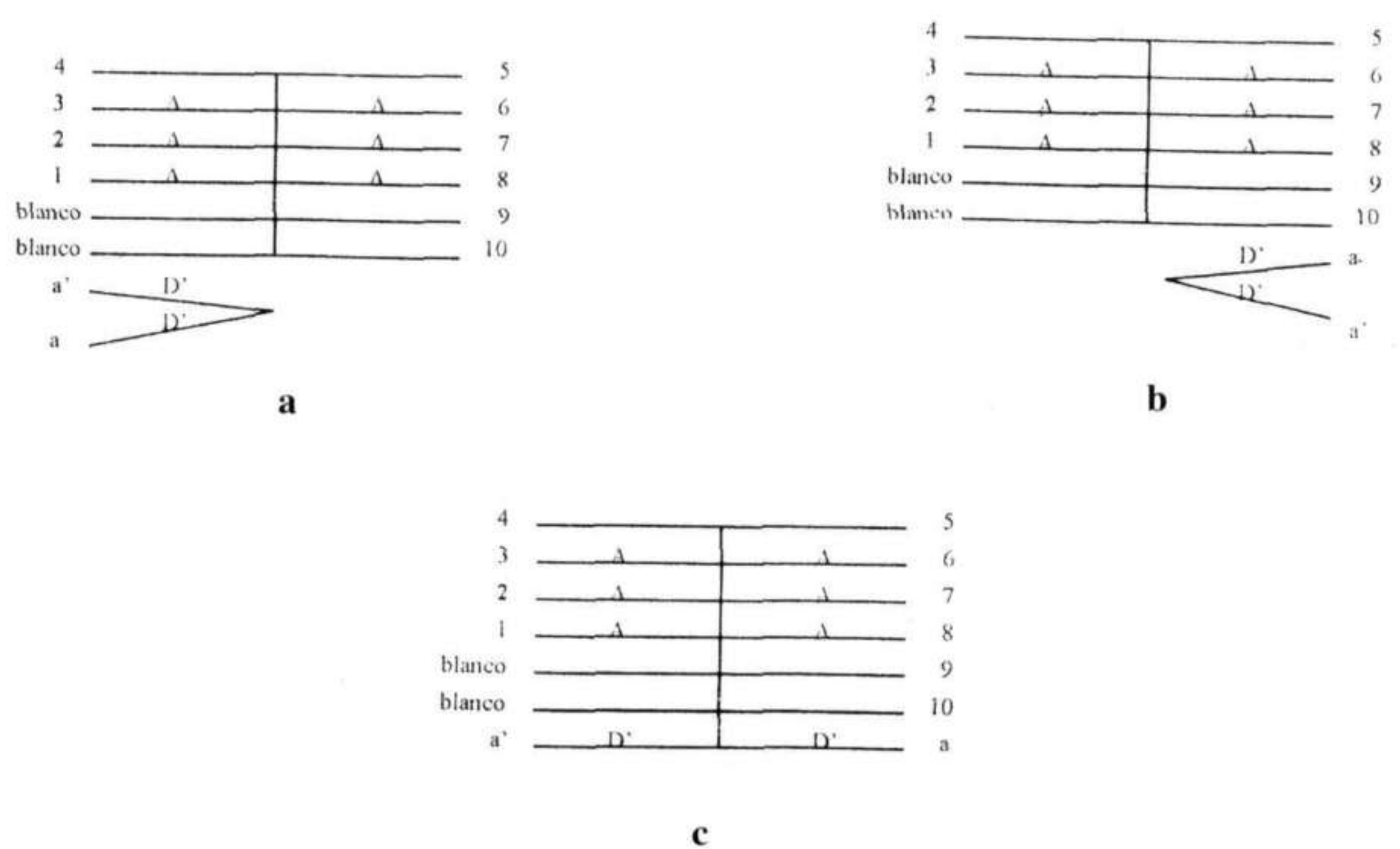


FIGURA 26: COMPOSICIÓN DEL POSIBLE SENIÓN QUE CONTENÍA EL LIBRO PINTADO EUROPEO DEL CÓDICE TUDELA, INCLUYENDO EL BIFOLIO DE RESPETO, MARCA D', DEL LIBRO INDÍGENA EN A) POSICIÓN INICIAL, B) FINAL Y C) INTERMEDIA, REPARTIÉNDOSE UN FOLIO AL PRINCIPIO Y OTRO AL FINAL.

2.^a) La confección del fascículo del *Libro Pintado Europeo* se llevó a cabo mediante la obtención de un senión (véanse figs. 22.2 y 26), es decir, tres pliegos de marca A. De ser así, el exterior e intermedio, doblados ambos dentro-fuera, se unieron de forma plegada alzada con las dobleces hacia abajo, y el central, fuera-fuera, se adicionó de manera plegada encartada también con la doblez hacia abajo. Así mismo, esta disposición obliga a que los dos folios iniciales estuvieran en blanco, tratándose de folios de cortesía que no fueron numerados en la paginación del documento (véase fig. 26). Los retratos étnicos ocuparían los ocho folios siguientes (1-r a 8-r) y nos quedarían en blanco los dos últimos, lo que permite suponer la presencia de Huitzilopochtli (9-v), Tlaloc (10-r) y el Templo Mayor (10-v).

Ahora bien, ¿dónde se colocó entonces el bifolio de cortesía a-a' del *Libro Indígena*? De nuevo nos enfrentamos a tres opciones:

a) Al principio del cuadernillo (fig. 26a). Con esta situación tendríamos ocho páginas iniciales en blanco, de cortesía, y cinco finales (8-v a 10-v) salvo que supongamos la existencia de la sección del Templo Mayor, ya que, en caso contrario, nos parece excesiva la separación que hay entre el *Libro Pintado Europeo* y el *Libro Indígena*. En cuanto a los cuatro folios de respeto del comienzo del documento también pueden resultar demasiados, ante todo si suponemos que el Códice va a ser encuadernado con la consiguiente inclusión de hojas de guarda. Además, esta alternativa hace muy difícil explicar la presencia de la figura de la planta del maguey en el verso del folio a, posteriormente numerado como 9, de marca D'.

b) Al final del fascículo (fig. 26b). Esta disposición permite dos folios de cortesía iniciales y cuatro finales (9, 10, *a* y *a'*), todos ellos originariamente en blanco. En este caso, pudieron ser pintadas todas las imágenes que suponemos cerraban el *Libro Pintado Europeo*, Huitzilopochtli (9-v), Tlaloc (10-r), Templo Mayor (10-v) y planta del maguey (*a-v*). No obstante, a partir de este momento, hasta que años después se paginó el *Códice Tudela*, tuvieron que darse varias casualidades para que se perdieran los folios que ocupaban realmente la posición 9 (blanco-Huitzilopochtli) y 10 (Tlaloc-Templo Mayor) y se conservara el bifolio *a-a'*, que pasaría a ocupar ese lugar. Posteriormente, veremos que, pese a todo, es la opción más factible.

c) El bifolio *a-a'* se repartió al inicio y final del senión (fig. 26c). Estamos casi en la misma situación que en el caso anterior, pero resulta mucho más compleja, ya que para que el *Libro Indígena* comience por el número 11 debemos suponer que tras la pérdida de los folios 9 y 10, el *a'* fue cambiado de lugar, pasando al final del cuadernillo, o bien que los folios 9 y 10 estaban en blanco y se perdió uno de ellos, intercambiándose el otro de posición con el *a*.

Tras este repaso de las opciones del fascículo del *Libro Pintado Europeo* como senión, opinamos que de ser factible alguna de ellas, tiene que tratarse de la segunda (véase fig. 26b). Para ello, creemos que tuvieron que darse las siguientes condiciones:

- a) Inicio del cuaderno con dos folios de cortesía en blanco.
- b) Quince páginas con retratos étnicos (fols. 1-r a 8-r).
- c) Dos folios compuestos por blanco-Huitzilopochtli (9) y Tlaloc-Templo Mayor (10).
- d) Bifolio de cortesía del *Libro Indígena*, *a-a'*, con la imagen de la planta del maguey en el verso del primero de ellos y el otro en blanco.

Tras la confección del *Libro Pintado Europeo* de este modo, unido en una tercera reencuadernación⁴³, y suponiendo que, con toda probabilidad, el bifolio *a-a'* como hoja de cortesía del *Libro Indígena* estaba cosido al primer cuadernillo del mismo (véase fig. 26b), lo que tuvo que ocurrir fue que, antes de ser paginado, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, se perdieron los dos folios iniciales de respeto del *Libro Pintado Europeo* (blanco/blanco) y por tanto sus solidarios o compañeros (9 y 10), con las imágenes de la sección del Templo Mayor, quedaron sueltos, terminando también por perderse, así que, finalmente, el bifolio *a-a'* ocupaba la posición 9 y 10 cuando el *Códice Tudela* fue numerado. Esta teoría no resulta descabellada, máxime si tenemos en cuenta que pudieron transcurrir varias décadas entre la finalización del documento y su foliación.

Debido a que del *Libro Pintado Europeo* sólo conservamos tres folios de imágenes de indios y uno con la planta del maguey, cualquiera de las dos posibilidades explicadas, cuaternión o senión con bifolio de cortesía del *Libro Indígena* al final, es factible, ya que en ambas podemos situar las filigranas donde corresponden (véanse figs. 22.1 y 22.2). Inicialmente no tenemos datos que inclinen la balanza hacia

⁴³ Para el desarrollo de nuestra Tesis Doctoral también analizamos las tintas utilizadas por el amanuense del Libro Escrito Europeo del *Códice Tudela*, llegando a la conclusión de que el añadido del Libro Pintado Europeo fue posterior a la intrusión de los folios 89 a 95 en el cuadernillo siete, y que, por tanto, se produjo un tercer cosido de fascículos, para proceder a su unión.

uno u otro lado. Todo depende de si suponemos la existencia o ausencia de la parte del Templo Mayor y sus dioses asociados.

Ahora bien, una u otra posibilidad no excluyen una de las afirmaciones que más nos interesa resaltar: la planta del maguey fue realizada en uno de los folios de la hoja de cortesía, *a-a'*, del *Libro Indígena*, el que tenía por verjura la parte inferior de la D' (peregrino), es decir, el *a* (véase fig. 16.1). De este modo, se ocupaba uno de los folios y el otro quedaba sin pinturas para separar ambos libros, ya que, posiblemente, se consideraba que cuatro páginas eran demasiadas. Este hecho explica también las razones por las cuales la planta del maguey se pintó en el verso del folio.

Si se trataba de un cuaternión, quedaba su último folio, 8-v, en blanco, a continuación estaba el recto del primer folio de respeto también sin pintar, *a-r*, en su verso la planta del maguey, *a-v*, y, seguido, un folio completo en blanco, *a'*, para dar comienzo al *Libro Indígena*⁴⁴.

Por el contrario, en el caso de encontrarnos ante un senión, recordemos que lo más factible es que su último folio, 10-v, finalizara con la imagen del Templo Mayor, con lo cual le seguiría el recto en blanco de un folio de cortesía, *a-r*, su verso con la planta del maguey, *a-v*, y, finalmente, una hoja completa en blanco, *a'*, separando los dos libros.

Aunque como veremos en el capítulo dedicado a la paginación del *Códice Tudela*, el folio que contiene la planta del maguey, conserva el guarismo 9 como numeración, no consigue inclinar la balanza hacia uno u otro lado, y ambas posibilidades son factibles.

Ahora bien, si se opta por la solución del cuaternión para la composición del *Libro Pintado Europeo*, y, por tanto, por la imposibilidad de la existencia de la sección del Templo Mayor, se plantea un problema que ya fue señalado en nuestro anterior trabajo (Batalla, 1993: 135). Nos referimos al folio 11-r, primero del *Libro Indígena*, que recoge en su pintura la fiesta inicial del *xiuhpohualli*, trasladado a este lugar antes o en el momento de unir el *Libro Pintado Europeo*, al producirse la tercera reencuadración. Analizando con detenimiento el recto del folio se observa que tiene manchas de pintura roja y azul que estamos seguros pertenecen a la paleta del pintor de estilo europeo (fig. 27), aunque en ningún momento pudimos contrastarlo mediante análisis químicos de las mismas.

Si efectivamente se tratara de manchas de pintura occidental, hemos de explicar su presencia en el folio 11-r, ya que, si bien cuando el *Códice Tudela* fue mostrado por primera vez al mundo científico

⁴⁴ En la disertación que estamos presentando siempre hemos partido de la suposición de que el segundo folio de cortesía preliminar, *a'*, hoy perdido, solidario del que contiene la planta del maguey, nunca fue pintado, puesto que en el *Códice Cabezón* no se mencionan más imágenes que permitan suponer la existencia de figuras en el mismo. No obstante, también podríamos pensar que sí las tenía pero que cuando se llevó a cabo el *Códice Cabezón* se había perdido, o bien que sólo contuviera pinturas, sin ningún texto explicativo, con lo cual no se escribió nada en el *Códice Cabezón*, puesto que éste sólo transcribe el texto del *Códice Tudela*. Esta última opción habría implicado que se dejara en el *Códice Cabezón* el espacio libre para plasmar en su día la pintura, y conforme a la disposición actual del documento, no se dejó ninguna página en blanco para posibles imágenes del folio 10. Por ello, lo más lógico es suponer que el folio *a'* se perdió antes de la realización de la copia o que estaba en blanco, decantándonos por la última posibilidad.

ésta era la primera sección, todo el análisis que hemos realizado indica que en su origen el documento se iniciaba con la sección de las mantas (actual cuadernillo 7), proseguía con el *tonalpohualli* (hoy fascs. 7, 8 y 9) y a continuación se desarrollaba el *xiuhpohualli* (cuaderno 1).

Únicamente se nos ocurre una hipótesis que pueda hacer encajar todas las piezas que hemos desglosado y dar sentido a lo que consideramos ocurrió con el *Códice Tudela*. Veamos paso a paso cuál es.

a) El Libro Indígena se pinta de modo que su primera sección se corresponde con las mantas rituales, quedando las fiestas mensuales en tercera posición, detrás del *tonalpohualli*. En este momento, los cuadernillos del *Códice Tudela* son unidos (primera encuadernación), dejando dos hojas de cortesía preliminares y dos terminales, *a-a'* y *b-b'*, respectivamente, obtenidas del primer cuadernillo, actual fascículo 7, que, como hemos visto, en su origen era un octonión. No sabemos si en esta ocasión se pone algún tipo de encuadernación

al documento, aunque sí parece seguro que al menos los cuadernos son cosidos⁴⁵. En todo caso, mantenemos que la que actualmente presenta no fue hecha en esta primera ocasión, salvo que consideremos la posibilidad de que se llevara a cabo fuera de España (Carrión, 1994: 398-399), aspecto que dudamos.

b) Antes de realizar el *Libro Pintado Europeo*, o bien a la hora de incluir éste, pero siempre después de una segunda encuadernación en la que se añade el fascículo intruso (fols. 89 a 95) del *Libro Escrito Europeo*, se decide cambiar el orden del *Códice Tudela* e iniciarlo con el *xiuhpohualli*. Para proceder a esta modificación el libro es descosido, pero el bifolio de cortesía inicial, *a-a'*, se deja en su sitio, puesto que resulta ilógico trasladarlo, junto con el cuaderno de las mantas rituales, al interior del códice, donde su única función sería separar en demasía la sección de los años y las mantas, ya que, de por sí, entre ambas, estaban los actuales folios 84-r, 84-v y 85-r en blanco. Por su parte, el bifolio de respeto terminal también debió de ser llevado al final del libro, tras el *tonalpohualli*.

c) El artista de estilo europeo plasma su trabajo en un cuadernillo en forma de cuaternión o senión confeccionado con papel de filigrana A (cruz latina), pero al unir las partes, el folio que ahora da inicio al *Libro Indígena* y que recoge la primera fiesta queda manchado con pintura roja y azul. Dado que estos colores no pueden ser de la planta del maguey⁴⁶, no



FIGURA 27: FOLIO 11-R DEL *CÓDICE TUDELA* (ORIGINAL: FOL. 11-R). LOS CÍRCULOS INDICAN LA LOCALIZACIÓN DE LAS MANCHAS DE PINTURA ROJA Y LOS CUADRADOS SEÑALAN LAS MANCHAS DE COLOR AZUL.

⁴⁵ Recordemos que el fascículo intruso (fols. 89 a 95) del cuadernillo 7 presenta distintos agujeros de hilo que su contenedor y que los folios 74 y 75, pertenecientes a un cuaderno desaparecido, tienen menos anchura que el resto.

⁴⁶ El rojo si está presente, pero en las raíces, es decir, en su parte inferior, con lo cual resulta difícil pensar que manchara el folio 11-r en los lugares señalados, sobre todo al lado del número de foliación (véase fig. 27). En cuanto al azul, no puede pertenecer al maguey, puesto que esta ilustración no lo contiene.

nos queda otra alternativa que suponer que esta imagen, pintada con seguridad en el folio *a-v* del bifolio de cortesía de filigrana *D'*, fue realizada por separado y añadida con posterioridad al conjunto del *Libro Pintado Europeo*. Esto conlleva que, a la hora de unir éste al códice indígena, las hojas de cortesía habrían sido quitadas momentáneamente, cosa por otro lado lógica ya que aún se podía estar pensando cómo utilizarlas. Obviamente, la adición de los dos libros todavía no tenía que haber sido cosida.

De este modo, la última pintura del *Libro Pintado Europeo*, entró en contacto con la primera del Libro Indígena, que ya era la primera fiesta del *xiuhpohualli*.

Llegados a este punto podemos tratar de aportar alguna otra prueba sobre la composición del cuadernillo utilizado para los retratos europeos. Como hemos visto, de tratarse de un cuaternión (véase fig. 25), en ningún momento se pudieron dejar manchas de pintura en el primer folio del *Libro Indígena*, ya que el último del *Libro Pintado Europeo*, 8-v, estaba en blanco, pues, como ya hemos señalado, el *Códice Cabezón* sólo menciona la pintura del folio 8-r.

Por ello, sólo nos quedaría la opción de considerar que era un senión (véase fig. 26), y por tanto constaba de doce folios. Esto permitía dejar dos folios iniciales en blanco de respeto, recoger los quince retratos indígenas en los ocho siguientes (1-r a 8-r), quedando el verso del último y recto del siguiente en blanco (8-v y 9-r), para separar estas imágenes de las de Huitzilopochtli (9-v), Tlaloc (10-r) y el Templo Mayor (10-v), que contiene, conforme a las imágenes de los códices *Ixtlilxochitl* (1976: fol. 112-v) y *Veitia* (1986: fol. 24) los colores rojo y azul o verde azulado. Finalmente, y por separado, creemos que el siguiente folio, primera hoja de cortesía, obtenida de uno de los bifolios sobrantes del cuadernillo de las mantas rituales, también estaba en blanco, y en su verso se plasmó la planta del maguey, para terminar con la segunda hoja de cortesía, con sus dos páginas en blanco, separando de este modo el *Libro Pintado Europeo* del *Libro Indígena*. Hasta la puesta de la paginación y realización del *Códice Cabezón*⁴⁷, el *Códice Tudela*, tuvo que perder los folios 9 y 10 (sección del Templo Mayor), de modo que el folio *a*, pasará a ocupar la posición número 9.

Tras el desarrollo de la problemática que plantea la presencia de restos de pintura europea en el folio 11 del *Códice Tudela*, podríamos decantarnos por considerar que el *Libro Pintado Europeo* se plasmó en un senión, y que éste contenía las figuras del Templo Mayor y deidades asociadas. Pese a todo, y aunque ésta parece una de las alternativas más lógicas, con el fin de no dejar ningún cabo suelto, podríamos explicar las anomalías del folio 11-r de tres maneras:

1.^a) Nuestra observación visual es errónea y las manchas de tinta son de pintura indígena. Resultaría muy cómodo adoptar esta suposición, pero tras múltiples repasos, a distintas horas del día, creemos poder afirmar que los borrones de tinta roja y azul, brillan bajo el rayo circular de luz del microscopio electrónico del mismo modo que las utilizadas en el *Libro Pintado Europeo*, mientras que las del Libro Indígena son mates.

⁴⁷ Realmente no sabemos el orden cronológico de ambas realizaciones, aunque consideramos que, cuando se llevó a cabo la copia, el documento ya había sido foliado.

2.^a) La pintura es europea, pero las manchas del folio 11-r son producto de gotas caídas de la paleta del artista de estilo occidental cuando plasmaba los retratos. No suscribimos esta opinión, puesto que parecen más bien fruto de contacto entre los folios.

3.^a) El folio numerado como 10, hoy perdido, no estaba en blanco y contenía otras pinturas europeas. Esta hipótesis implicaría que cuando se realiza a finales del siglo XVI la copia del *Códice Tudela*, el *Códice Cabezón*, el único folio que habría perdido el primero de ellos, sería precisamente el 10. No creemos factible esta circunstancia, ya que lo normal es suponer que se encontraba en blanco y que por ello en el *Códice Cabezón* no se menciona su contenido, ni se dejó espacio para repetir sus imágenes.

Tras esta exposición, nos resta indicar que sólo un análisis químico de las manchas del folio 11-r y de los colores rojo y azul del *Libro Pintado Europeo* y del *Libro Indígena* podrá asegurar que existe la problemática que hemos planteado, si bien, no dudamos de nuestra observación visual.

Finalmente, retomando el hilo conductor inicial de nuestro análisis, sólo nos falta presentar el estudio de la única hoja de cortesía que, como tal, conserva en la actualidad el *Códice Tudela*.

Hoja de Guarda (fig. 28)

Como ya señalamos anteriormente, el *Códice Tudela* tiene una hoja de guarda final, unida al documento en alguna de las encuadernaciones que sufrió.

El tipo de filigrana que hemos denominado E, de la que sólo tenemos la parte inferior (véase fig. 3.3b), es de la familia círculos, y en su parte superior debería estar rematada por otra circunferencia que podía estar acompañada por distintos elementos (véase fig. 8).

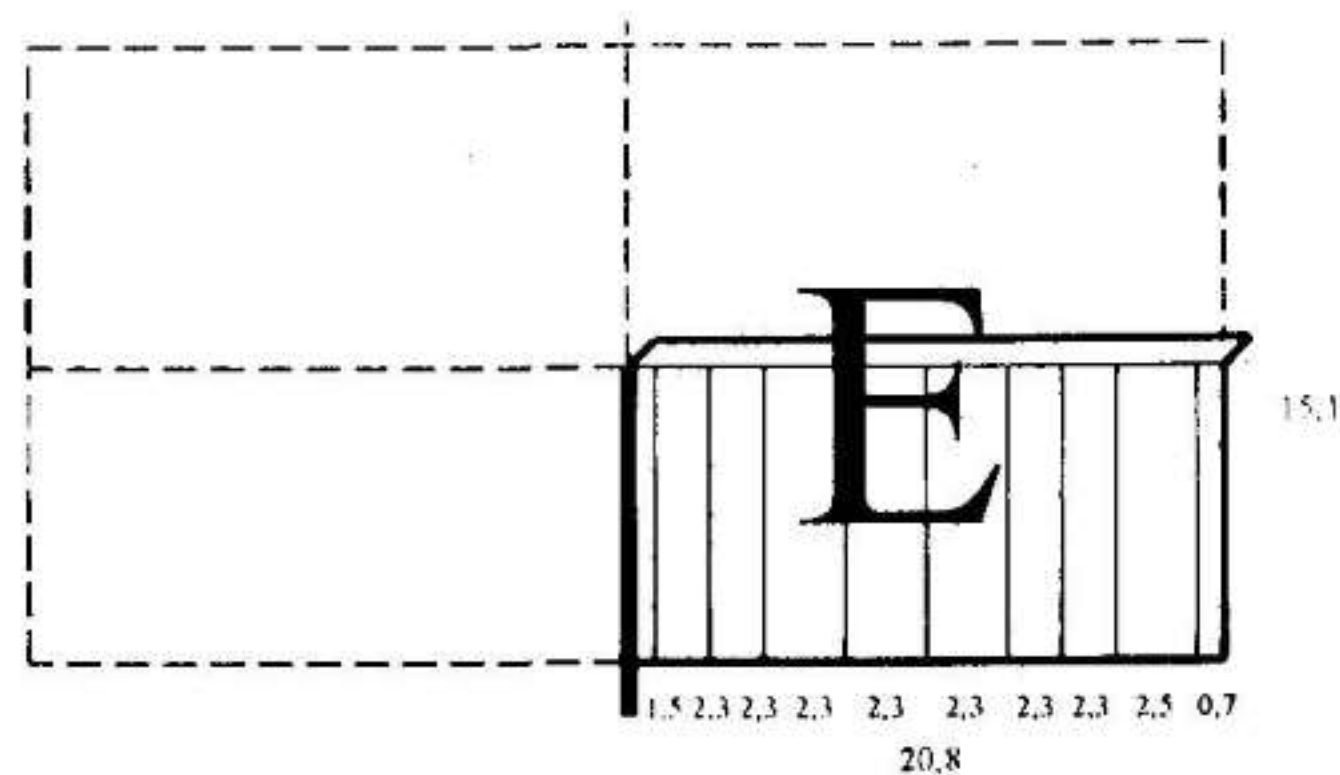


FIGURA 28: FORMA DEL PLIEGO DEL QUE DERIVA LA HOJA DE GUARDA FINAL DEL *CÓDICE TUDELA*.

Su datación, a partir de mediados del siglo XVI, aunque abunda sobre todo en el XVII y XVIII, poca información nos puede aportar sobre en qué momento fue añadida al *Códice Tudela*, salvo que se adapta a la norma de introducir hojas de guarda de papel ajeno al cuerpo de los documentos (Martínez, 1989: 352) y que, por tanto, fue un encuadernador el que la incluyó, lo cual indica que no se trataba de un simple cosido del documento, sino de una verdadera puesta de tapas de protección a los cuadernos⁴⁸.

Actualmente, esta hoja de guarda presenta una pequeña pestaña que permite su unión al actual último cuadernillo⁴⁹.

⁴⁸ En la *Crónica de la Nueva España* de Francisco Cervantes de Salazar (1558), ocurre lo mismo, y el documento, compuesto, exclusivamente, con marca del peregrino, presenta una hoja de guarda inicial con verjura de la familia círculos.

⁴⁹ Tras la restauración y consolidación del *Códice Tudela*, no se puede observar el lugar concreto al que se encuentra cosida, folios iniciales sueltos del fascículo o al primer bifolio completo del mismo.

Damos, de este modo, por terminado el análisis físico del *Códice Tudela*, destacando la importancia de los datos obtenidos para la comprensión no sólo de la forma material del documento, sino de su contenido. No obstante, hemos de reseñar que, como mostramos en nuestra Tesis Doctoral antes de proceder a mover las secciones del *Libro Indígena*, de comenzar a interpretar textualmente las pinturas en el *Libro Escrito Europeo* y de añadir el *Libro Pintado Europeo*, las imágenes del *Códice Tudela* fueron copiadas dando lugar al denominado *Libro de Figuras*, hoy desaparecido, que, posteriormente, sirvió para realizar otra copia, también desconocida, el *Códice Ritos y Costumbres*, que dio origen, entre otros documentos, al *Códice Magliabechiano*, de ahí que éste se inicie por las mantas rituales. Además, creemos que el comentario explicativo de las pinturas también comenzó a escribirse por esta sección, con lo cual, cabe deducir que el *Libro Pintado Europeo* fue añadido a partir de 1553-1554.

Por otro lado, no resulta fácil dilucidar si las pinturas del artista de estilo europeo se unieron al *Códice Tudela* al mismo tiempo que se comentaba el *Libro Indígena* en escritura alfabética o después. Lo que parece claro es que en ningún caso se adicionó con anterioridad al trabajo del amanuense.

En cuanto a la posibilidad de una unión coetánea, creemos que no es muy factible, dado que el comentario del amanuense, parece iniciarse por las mantas rituales y que la tinta utilizada en la descripción de los retratos de indios y la planta del maguey es distinta de todas cuantas están presentes en el *Libro Escrito Europeo* que explica las pinturas indígenas.

Por todo ello, nos inclinamos por la posibilidad de que el *Libro Pintado Europeo* se añadiera al *Códice Tudela*, tras haberse realizado el *Libro Indígena* y el *Libro Escrito Europeo*.

Esta solución implica que, necesariamente, el documento tuvo que padecer en tres ocasiones, como mínimo, el descosido de sus cuadernillos, e incluso alguna encuadernación. Todas ellas debieron de llevarse a cabo en un corto período de tiempo, comprendido entre las décadas de 1540 a 1560.

En primer lugar, como ya hemos indicado, una vez pintado el *Libro Indígena*, hacia 1540, el *Códice Tudela* fue cosido y uno de sus cuadernillos, hoy perdido, que contenía los folios 74 y 75, fue cortado en demasía por sus márgenes exteriores, midiendo tan sólo 14,8 cm de ancho. Con toda probabilidad se trataba del último fascículo del *Libro Indígena*.

Después, a la hora de escribir el comentario del *Libro Indígena*, 1553-1554, se añadió un cuaterno intruso en el actual fascículo siete (originalmente el 1), para poder explicar de forma amplia el funcionamiento del *tonalpohualli*. En este momento, con el último cuadernillo descompuesto por deterioros que habían afectado al mismo, también se encajaron en el cuaderno 6 (ocupaba el último lugar) los folios 74 y 75, desgajados con toda seguridad del fascículo hoy desaparecido. Estos folios habían sido atacados por organismos xilófagos en algunos lugares que no coinciden con los encontrados en el cuadernillo 6 (véase fig. 15).

Puestos a preguntarnos las razones que llevaron a incluir los actuales folios 74 y 75 en el que entonces era el último fascículo (hoy número 6) sólo se nos ocurre una posible (véase fig. 1). El *Libro Indígena* del *Códice Tudela* había sido cosido comenzando por las mantas rituales, de modo que su penúltimo cuaderno recogía las imágenes de ofrendas a las deidades (actuales fols. 71 a 76-r) y el *xiuhmolpilli* o ciclo de años al completo (fols. 77-v a 83), quedando los folios 76-v/77-r y 84 en blanco. El

primero, dos páginas de distintos folios, separaba las dos secciones mencionadas y el segundo un último cuadernillo cuyo contenido desconocemos, salvo las páginas dedicadas al matrimonio mexicana (74) y al castigo de adulterio entre un grupo indígena de la costa del Pacífico (75). En algún momento el *Códice Tudela* sufrió graves daños en esta parte, de modo que el fascículo final quedó con todos sus folios desgajados, perdiendo parte de ellos.

Dado que podemos determinar la segura presencia de dos de estos folios (74 y 75) y que, al tratar de la paginación del documento (Batalla, 1999) expusimos la posible existencia de otros cuatro desgajados entre los numerados 41 a 46, podemos suponer que al menos seis, de ese cuaderno final, se conservaron. Cuatro de ellos, por motivos que desconocemos, ya que no sabemos su contenido, se trasladaron al interior del *Códice Tudela*, al actual fascículo 3, originalmente 6, cuyas imágenes describen deidades del pulque, ciclo de Quetzalcoatl y dioses de la muerte⁵⁰, mientras que los folios 74 y 75 se quedaron encajados en el que pasó entonces a ser el último cuaderno, tras la supresión del que cerraba el documento.

Analizando el actual fascículo 6 y sus folios intrusos, vemos que el “matrimonio mexicana” y el “castigo por adulterio” no se introdujeron en la parte final del mismo, es decir, entre las páginas que describen el ciclo de años. El lugar escogido fue en las páginas anteriores que recogen distintos rituales. No obstante, lo normal es que se hubieran colocado entre la imagen final de esta sección, baño de la deidad en sangre (actual fol. 76), y el folio en blanco que la separaba del *xiuhmolpilli*, si bien encajan dentro de la temática de mostrar distintos tipos de ritos, tanto religiosos como civiles. No obstante, podemos pensar que el autor del *Libro Escrito Europeo* deseaba que la última imagen del ciclo de rituales continuara siendo el baño en sangre de la deidad, por lo impactante que resulta.

Finalmente, y en tercer lugar, a partir de 1554, se procedió de nuevo a desmontar el documento, bien para modificar el orden de las secciones y añadir el *Libro Pintado Europeo*, o bien exclusivamente para coser este último, suponiendo que los cuadernillos ya fueron cambiados de lugar en la segunda reencuadración.

Debido a las pruebas expuestas: cuadernillo número 7 que en su origen era el único octonión del documento y por tanto el primer fascículo del libro, planta del maguey pintada en folio con filigrana del peregrino (D') perteneciente a este fascículo como hoja de cortesía del mismo, e inicio del *Libro Escrito Europeo* del *Códice Tudela* y de las pinturas del *Códice Magliabechiano* por la sección de las mantas; creemos que la solución referida, *Libro Pintado Europeo* compuesto por un senión unido con posterioridad al *Libro Indígena* y al *Libro Escrito Europeo*, sería la única posible para poder explicar todos los rasgos formales que hemos deducido sobre el *Códice Tudela*. Ello implica la presencia de la sección del Templo Mayor en el *Libro Pintado Europeo*, pues es la única manera de ofrecer una solución a las manchas de pintura europea del actual primer folio del *Libro Indígena*.

⁵⁰ Los códices *Tudela* y *Magliabechiano* son casi idénticos a nivel pictórico, pero entre sus diferencias destaca que, en el segundo de ellos, existen cuatro últimos folios sin paralelo en el *Códice Tudela*. Las imágenes de los mismos son de carácter religioso, encontrándose plasmadas distintas deidades y rituales, que pueden describir otro *xiuhpohualli* o fiestas del ciclo de 365 días. Si suponemos que estos folios del *Códice Magliabechiano* eran los cuatro desgajados del *Códice Tudela*, hoy perdidos, su temática, sí encaja, a simple vista, en el cuadernillo 3 (antiguo 6), pues todos tienen un contenido religioso.

Tras la realización de todas estas operaciones, el *Códice Tudela* fue foliado, a mediados del siglo XVI, por otra persona distinta al glosador-comentarista, y repaginado en la misma época por otro individuo, recibiendo tras la colocación de estos guarismos una nueva reencuadernación, pues algunos de los números se encuentran cortados (Batalla, 1999).

III. CONCLUSIONES

El estudio codicológico del *Códice Tudela* nos ha permitido demostrar que se trata de un libro realizado inicialmente para contener pinturas indígenas y su comentario explicativo. La plasmación y unión del *Libro Pintado Europeo* y parte del *Libro Escrito Europeo* supusieron una intrusión posterior en el mismo.

Así mismo, el *Códice Tudela*, en su origen como *Libro Indígena*, comenzaba por la sección de las mantas rituales (hoy fol. 85), pero su orden fue modificado antes o en el momento de la inclusión del *Libro Pintado Europeo*. De ahí que el actual fascículo 7 del libro sea el único octonión utilizado en su confección.

También cabe destacar el uso de la hoja de cortesía inicial, *a-a'*, perteneciente al octonión inicial del *Libro Indígena*, como parte del *Libro Pintado Europeo*, cuando éste fue unido al códice.

Finalmente, otro aspecto de gran importancia que hemos conseguido precisar es que el *Códice Tudela*, sufrió, como mínimo, tres encuadernaciones a lo largo del siglo XVI. La primera cuando se cosió el *Libro Indígena* y el cuaderno que contenía los fols. 74 y 75 fue cortado en demasía; la segunda para añadir el cuaderno intruso (fols. 89 a 95) con el fin de recoger un comentario escrito amplio de la sección del *tonalpohualli* y la tercera, para unir el *Libro Pintado Europeo*. Finalmente, padeció una cuarta reencuadernación a finales del mismo período, pues algunos de los guarismos de su foliación se encuentran cortados (Batalla, 1999).

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, René (1986): *Relaciones Geográficas del siglo XVI: México*, tomo primero, volumen 8. UNAM, México.
- ALBRO, Silvia Rodgers y Thomas C. ALBRO II (1990): "The Examination and Conservation Treatment of the Library of Congress Harkness 1531 Huejotzingo Codex". *Journal of the American Institute for Conservation*: vol. 29, n.º 2: 97-115. Washington.
- ANDERS, Ferdinand (1970): "Einleitug Summary und Resumen". *Codex Magliabechiano*, edición facsímil. Akademische Druck u.-Verlagsanstalt, Graz.
- ANDERS, Ferdinand y Maarten JANSEN (1996): "Libro de la vida, texto explicativo del llamado *Códice Magliabechiano*". *Códice Magliabechiano*. Edición facsímil. Akademische Druck u.-Verlagsanstalt, Graz (facsímil) y FCE, México (libro explicativo y estuche).
- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel (1948): "Un manuscrito mexicano desconocido". *Saitabi. Revista de Historia, Arte y Arqueología* 6 (27): 63-68, Valencia.
- BALMACEDA, José Carlos R. (1995): "Filigranas Hispanoamericanas". I Congreso Nacional Historia del Papel en España y sus Filigranas. *Investigación y Técnica del papel* 124: 339-347. Madrid.
- BARKER-BENFIELD, B. C. (1992): "Addendum: Further Data and Analyses of *Codex Mendoza* Watermarks". *Códice Mendoza* I: 20-23. Edición de Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt. University of California Press. Berkeley, Los Ángeles, Oxford.
- BATALLA ROSADO, Juan José (1993): "El *Códice Tudela*: análisis histórico y formal de su primera sección". *Anales del Museo de América* n.º 1: 121-142, Madrid.
- (1995): "La sección de los Indios Yopes de la segunda parte del *Códice Tudela* del Museo de América. Una revisión sobre su interpretación". *Anales del Museo de América* n.º 3: 59-80, Madrid.
- (1999): "Resultados del estudio de la paginación del *Códice Tudela*, documento colonial azteca realizado en el siglo XVI". *Actas del III Congreso Nacional Historia del Papel en España (1 a 4 de septiembre de 1999)*, en prensa.
- BERDAN, Francis F. y Patricia R. ANAWALT (1992): *The Codex Mendoza*. 4 volúmenes. University of California Press. Berkeley, Los Ángeles, Oxford.
- BOONE, Elizabeth H. (1983): "The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group". *The Codex Magliabechiano* vol. 1. University of California Press, California.
- BRIQUET, Charles M. (1991): *Les Filigranes. Dictionnaire historique des Marques du Papier*. 4 volúmenes. Georg Olms Verlag. Hildesheim, Zürich, New York.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier (1993): *Catálogo del Fondo Manuscrito Americano de la Real Biblioteca de El Escorial*. Ediciones Escorialenses (EDES), Madrid.
- CARRIÓN GÚTIEZ, Manuel (1994): "La encuadernación española en los siglos XVI, XVII y XVIII". *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*: 395-446. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- CASO, Alfonso (1979): "Tributos de Santa Cruz Tlamapa". *Cuadernos de la Biblioteca. Serie Códices* n.º 4. Edición de Virginia Monroy Guzmán. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. México.
- (1992): "Comentario al *Códice de Huichapan*". *El Códice de Huichapan*. Edición facsímil. Introducción de Óscar Reyes Retana M. Telecomunicaciones de México, México.
- CATÁLOGO DE LAS OBRAS RESTAURADAS DE 1982-1986 (1989): Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid.
- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco (1558): *Crónica de la Nueva España*. Original. Biblioteca Nacional de Madrid, España. Ms. 2011.
- CÓDICE CABEZÓN (Original): *Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España*. Real Biblioteca de El Escorial, Madrid, España. Legajo K.III.8, folios 331-390.
- CÓDICE FIESTAS (Original). *Fiestas de los indios al Demonio en días determinados y a los finados*. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, España. Signatura: II/1764.
- CÓDICE IXTLILXOCHITL (1976): *Codex Ixtlilxochitl*. Edición facsímil de Ferdinand Anders y comentario de Jacqueline Durand-Forest. Akademische Druck-u Verlagsanstalt, Graz.
- CÓDICE KINGSBOROUGH (1994): *Códice de Tepetlaoztoc (Códice Kingsborough) Estado de*

México. Edición facsímil. Estudio de Perla Valle. El Colegio Mexiquense a.c., Toluca.

CÓDICE TUDELA (Original). Museo de América de Madrid, España.

(1980): ...edición facsímil en formato original de libro europeo. Comentario de José Tudela de la Orden con un prólogo de Donald Robertson y un epílogo de Wigberto Jiménez Moreno. Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.

CÓDICE VEITIA (1986): *Modos que tenían los indios para celebrar sus fiestas en tiempos de la gentilidad*. Edición facsímil. Estudio, transcripción y notas de José Alcina. Testimonio / Patrimonio Nacional. Madrid.

CHACON, Antonio (1997): "Papel filigranado en el Archivo de la Catedral de Cuenca". *Actas del II Congreso Nacional de Historia del Papel en España: 187-231*. Diputación de Cuenca, Área de Cultura. Cuenca.

DURAND-FOREST, Jacqueline (1976): "Commentaire". *Códice Ixtlilxochitl: 9-36*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz.

GAYOSO CARREIRA, Gonzalo (1994): *Historia del papel en España*. 3 volúmenes. Diputación Provincial de Lugo, Lugo.

GLASS, John B. y Donald ROBERTSON (1975): "A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts". *Handbook of Middle American Indians XIV: 81-252*. Austin.

HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen (1976): "Estudio de las filigranas". *Pintura del Gobernador, Alcaldes y Regidores de México "Códice Osuna"*. Estudio y transcripción: Anexo I. Estudio y transcripción por Vicenta Cortés Alonso. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.

— (1995): "Sistemas tradicionales en la reproducción de filigranas". I Congreso Nacional Historia del Papel en España y sus Filigranas. *Investigación y Técnica del papel 124: 348-353*. Madrid.

KIRCHHOFF, Paul, ODENA y REYES (1989): *Historia tolteca-chichimeca*. CIESAS/Estado de Puebla/Fondo de Cultura Económica, México.

LENZ, Hans (1990): *Historia del papel en México y cosas relacionadas (1525-1950)*. Miguel Ángel Porrúa, México.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José (1989): *Diccionario de Bibliología y Ciencias Afines*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, Madrid.

MENA, Ramón (1926): *Filigranas o marcas transparentes en papeles de Nueva España del siglo XVI*. Monografías bibliográficas mexicanas 5. Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México.

NICHOLSON, H. B. (1992): "The History of the *Codex Mendoza*". *The Codex Mendoza I: 1-11*. Edición de Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt. University of California Press.

OSTOS, Pilar, María Luisa PARDO y Elena E. RODRÍGUEZ (1997): *Vocabulario de Codicología. Versión española revisada y aumentada del "Vocabulaire Codicologique" de Denis Muzerelle*. ARCO/LIBROS, S. L., Madrid.

QUINONES KEBER, Eloise (1994): *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. University of Texas Press, Austin.

ROBERTSON, Donald (1959): *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools*. Yale University Press, New Haven.

RUIZ, Elisa (1988): *Manual de Codicología*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide. Madrid.

RUWET, Wayne (1992): "A Physical Description of the *Codex Mendoza*". *The Codex Mendoza I: 13-20*. Edición de Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, Oxford.

SEPÚLVEDA y HERRERA, María Teresa (1994): "Estudio Preliminar". *Códice de Yanhuítlan*. Instituto Nacional de Antropología e Historia / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

TSCHUDIN, Pierre F. (1995): "La historia del papel: la metodología moderna de una ciencia histórica y auxiliar". I Congreso Nacional Historia del Papel en España y sus Filigranas. *Investigación y Técnica del papel 124: 240-248*. Madrid.

TUDELA DE LA ORDEN, José (1948): "El Códice Mexicano Postcortesiano del Museo de América de Madrid". *Actes du XXVIII Congrès International des Americanistes (Paris 1947): 549-556*, París.

— (1980): *Códice Tudela*. Volumen de comentario: 13-128. Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.

VALLE, Perla (1994): "Estudio". *Códice de Tepetlaoztoc (Códice Kingsborough) Estado de México*. El Colegio Mexiquense, a.c., Toluca.

VALLS I SUBIRÁ, Oriol (1978): *La historia del papel en España. Siglos X-XIV*. Empresa Nacional de Celulosas, S. A., Madrid.

— (1980): *La historia del papel en España. Siglos XV-XVI*. Empresa Nacional de Celulosas, S.A., Madrid.

— (1982): *La filigrana del peregrino*. Serie Cuadernos n.º 38. Instituto de Estudios y Documentos Históricos, A. C., México.

ANDRÉS CIUDAD RUIZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID
ALFONSO LACADENA GARCÍA-GALLO
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
LUIS T. SANZ CASTRO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

Los escribas del *Codex Tro-Cortesiano* del Museo de América de Madrid¹

A inicios de la segunda mitad del siglo XIX Juan de Tro y Ortolano adquirió un fragmento del Códice Tro-Cortesiano, más ampliamente conocido como Códice de Madrid. Esta sección se vio complementada unos años más tarde por una segunda parte comprada en Extremadura por Juan Palacios, quien a su vez la vendió a José Ignacio Miró. Finalmente, entre los años 1872 y 1888 ambas partes del códice fueron adquiridas por el Museo Arqueológico de Madrid. Como consecuencia de estos avatares históricos, ambos fragmentos, denominados entonces Troano y Cortesiano, fueron publicados por separado en diferentes ocasiones².

Antes de terminar el siglo, Leon de Rosny (1883) llegó a la conclusión de que se trataba de un manuscrito único que consistía de 56 hojas pintadas por ambos lados y 112 páginas, el cual adquiriría unas dimensiones de 6,82 m de longitud, 22,6 cm de altura y 12,2 cm de anchura, siendo el libro más largo conocido de los mayas prehispánicos (fig. 1). En su conjunto, el documento se compone de más de 250 almanaques que siguen el calendario ritual de 260 días asociados a actividades seculares de la subsistencia y de la vida diaria, como el tejido, la apicultura, la caza del venado, la manufactura de la cerámica, la confección de máscaras, etc., las cuales están asociadas a determinadas deidades y rituales que las patrocinan.

¹ Este artículo es consecuencia de la investigación llevada a cabo en el marco del Proyecto: "EL CODICE TRO-CORTESIANO DEL MUSEO DE AMERICA DE MADRID" (n.º de referencia: 05P/060/96), patrocinado por la Comunidad Autónoma de Madrid.

² Brasseur de Bourbourg (1869-1870) y posteriormente la Junta de Relaciones Culturales (1930) y la Librería Echániz (1939), publicaron facsímiles del Códice Troano. No obstante, el estudio más valioso fue el realizado por Thomas (1882) quien, con una aproximación fonética al texto, identificó las ceremonias asociadas al Año Nuevo y estableció el orden de lectura de los jeroglíficos (Coe, 1992: 116-117). En cuanto a la segunda parte, el Códice Cortesiano, fue evaluada por vez primera por Leon de Rosny (1883), y más tarde por Rada y Delgado y López de Ayala y del Hierro (1892) y la Librería Echániz (1949) (véase Glass y Robertson, 1975: 154 sobre este particular).

Desde el punto de vista editorial, el Códice Tro-Cortesiano ha sido objeto de ocho ediciones facsimilares, pero se han producido muy escasos intentos de analizarlo en profundidad y como un todo, aunque sí se han examinado con el suficiente rigor páginas enteras, secciones que contienen información similar, grupos de motivos, etc. (Lee, 1985; Ciudad *et al.* ms; Ciudad, 2000). Por lo general, los trabajos ejecutados sobre el manuscrito se han orientado hacia el estudio de almanaques o dioses concretos, y a describir determinadas ceremonias o aspectos parciales y recurrentes en su contenido (Vail, 1996: 71-92); centrándose siempre en el conocimiento de su contenido, pero olvidando otros aspectos de importancia, tales como la determinación de los escribas que intervinieron en él, su comportamiento respecto a los temas tratados y otras cuestiones que forman parte del núcleo de nuestro estudio³.

Recientemente, un equipo de investigación radicado en la Universidad de Tulane y dirigido por Harvey y Victoria Bricker ha estudiado los libros mayas combinando los calendarios, la iconografía y los almanaques (Bricker y Bricker, 1992; Bricker y Vail, 1997), obteniendo unos resultados de gran trascendencia. Una muestra de él resulta el análisis multifactorial utilizado por Vail (1996) sobre el contenido epigráfico e iconográfico del Códice de Madrid, el cual le ha permitido, entre otras aportaciones, confeccionar una completa base de datos para establecer patrones contextuales y la distribución de categorías de varios atributos, que resultan de gran interés para el conocimiento de la cultura maya del período Postclásico.

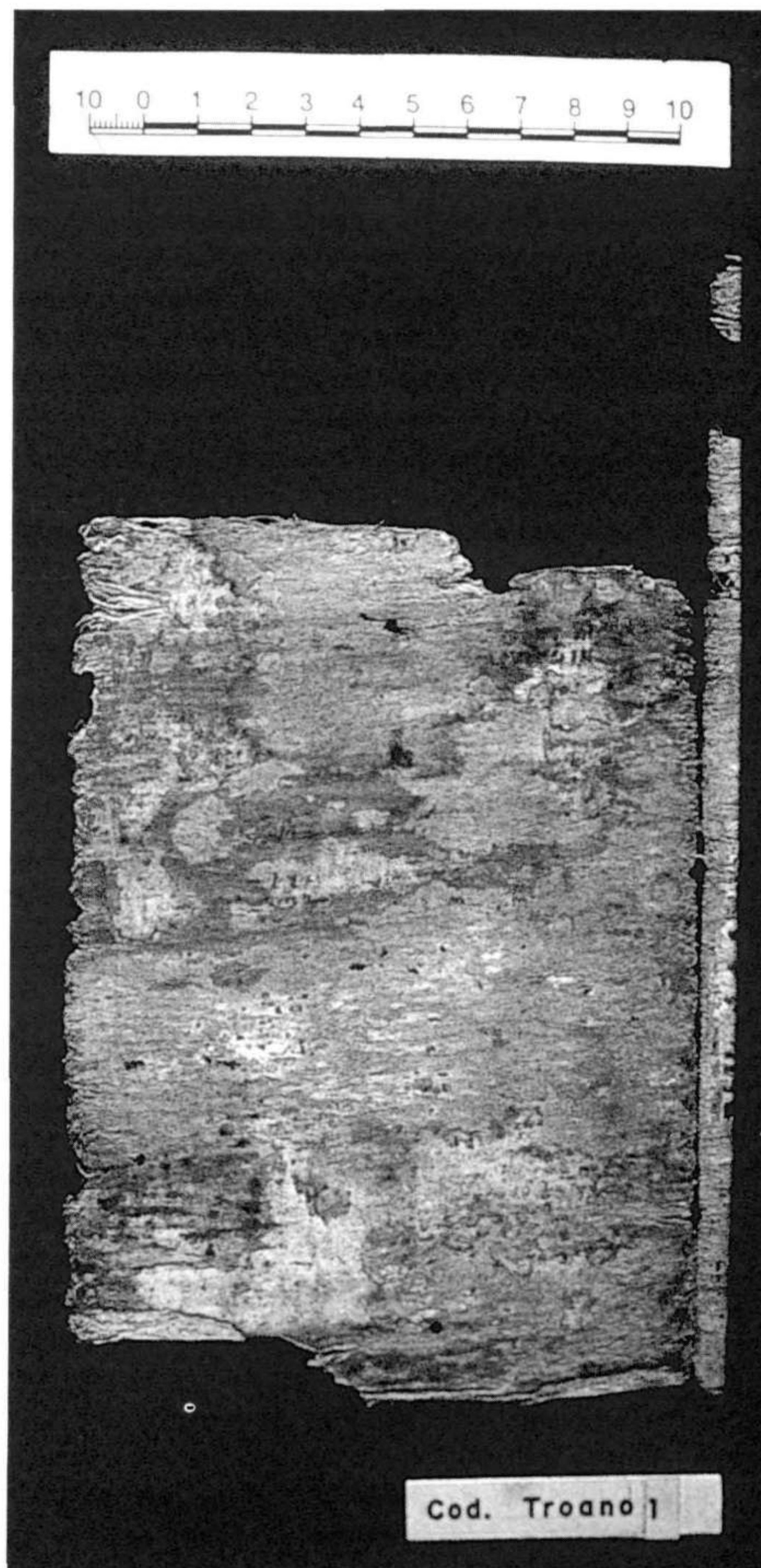


FIGURA 1: PÁGINA 1 DEL CÓDICE DE MADRID.

³ Lee (1985) y Vail (1996) han realizado un serio esfuerzo para analizar la evolución historiográfica del Tro-Cortesiano.

I. PROYECTO *EL CÓDICE TRO-CORTESIANO DEL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID*⁴

A la vista de la evolución de los estudios antropológicos que se han centrado sobre el manuscrito, diferentes investigadores de la Universidad Complutense y del Museo de América de Madrid conformamos un equipo que pretendía dar respuesta a algunas de las carencias metodológicas arrastradas en la historiografía del Códice y desarrollar un novedoso enfoque integral sobre él. Con esta finalidad se organizó un proyecto titulado: *El Códice Tro-Cortesiano del Museo de América de Madrid*.

La investigación ha desvelado aspectos importantes acerca de la estructura interna del Códice, así como el comportamiento técnico e ideológico con que el amanuense se acercó a él. Al contrario que en análisis precedentes, no nos hemos interesado por el contenido escriturario o iconográfico del manuscrito, sino que hemos pretendido determinar el modo en que fue confeccionado, cuándo se elaboró, cuánta gente intervino en él, su procedencia etnolingüística, su comportamiento con respecto a la información que se pretendía colocar en el libro, y otras cuestiones de importancia secundaria.

Ello no obstante, en nuestro estudio hemos obtenido información sociocultural de singular trascendencia relacionada con su contenido, ya que la interpretación de los datos paleográficos analíticos, asociados con los contextos tratados en las páginas realizadas por los amanuenses mayas, y la distribución de rasgos diagnósticos para su filiación lingüística, han proporcionado datos interesantes sobre el propio fenómeno de la escritura en el período Postclásico. Por otra parte, el análisis de las variaciones formales escriturarias e iconográficas tiene claras aplicaciones para la definición de estilos particulares, la adscripción de determinados cambios a individuos concretos, o la determinación de la lengua y el lugar en que fueron escritos; sin duda, de ellos se derivan consecuencias socioculturales, políticas y económicas que no debemos dejar al margen en nuestras conclusiones.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación se ha centrado en realizar un análisis paleográfico y formal del texto y de las imágenes contenidas en el Códice de Madrid, con el objeto de determinar el proceso de confección del documento. La variación temporal y espacial de las grafías de los signos había sido advertida en los años treinta (Satterthwaite 1938), pero hasta los años ochenta no se han realizado avances interesantes sobre cuestiones puntuales utilizando en parte esta metodología, si bien tales aspectos nunca han constituido el objeto central de la investigación sobre la escritura maya, y menos aún en lo que se refiere a los códices del Postclásico (Lacadena, 1995). Este objetivo genérico encierra a su vez otros tres, que conforman el núcleo de los planteamientos de nuestro estudio sobre el Tro-Cortesiano:

1. *Fijación crítica del Códice de Madrid*, con objeto de que su edición se convierta en un instrumento adecuado de trabajo y de consulta. La metodología aplicada consistió en comparar los distintos facsímiles que se han realizado del documento, utilizando también reproducciones fotográficas modernas

⁴ Agradecemos la colaboración del personal del Museo de América de Madrid y, de manera especial, de su Directora, D.^a Paz Cabello Carro, y de la Conservadora D.^a Ana Verde, sin cuyo concurso no hubiera sido posible elaborar el programa de investigación que estamos comentando.

tomadas del original, como la efectuada por el Museo de América de Madrid en 1990. Hemos considerado que la edición más ajustada al manuscrito es la confeccionada por Testimonio Compañía Editorial (1991), tanto por las técnicas utilizadas en su reproducción como por la fidelidad alcanzada en su manufactura –se ha elaborado sobre papel de *amate*, y las dimensiones, el formato y las imágenes se han ejecutado con absoluta precisión–. La consulta de otras ediciones más antiguas nos ha permitido conocer el grado de deterioro sufrido por el manuscrito desde su aparición, así como completar nuestras apreciaciones sobre la evolución de los textos y de los diseños. Queda aún por cotejar el original para elevar a definitiva esta fijación crítica del texto y, si lo estimamos conveniente, introducir las correcciones que consideremos necesarias⁵.

2. *Estudio paleográfico formal del texto y estudio formal de las imágenes* contenidas en el Códice, el cual se ha llevado a cabo en una doble vertiente:

a) *Análisis interno*: con esta aproximación se han alcanzado tres finalidades concretas: el establecimiento de un signario, el reconocimiento y análisis formal de las variantes gráficas de los signos que conforman el texto y la identificación de los amanuenses que lo elaboraron (fig. 2). Con esta metodología hemos distribuido las variantes gráficas de los signos en el Códice por secciones, con objeto de determinar el patrón de asociación y disociación de las diferentes variantes gráficas, y reconocer los rasgos gráficos pertinentes para la identificación de los amanuenses que intervinieron en la ejecución manual del documento.



FIGURA 2: PÁGINA 101 DEL CÓDICE DE MADRID.

⁵ A finales de 1998 planteamos al Museo de América la ejecución de un subprograma consistente en aplicar un estudio multi-espectral al Tro-Cortesiano, en colaboración con expertos en Ingeniería y Tecnología y del Laboratorio de Computación de la Universidad Brigham Young con sede en Provo, Utah. Consideramos que su puesta en práctica sería de gran trascendencia para realizar la fijación definitiva del manuscrito.

La larga trayectoria de estudios paleográficos relacionados con las escrituras latinas y la paleografía de las escrituras antiguas no alfabéticas, ha permitido desarrollar un cuerpo metodológico propio y aplicarlo a la escritura contenida en el Códice de Madrid. Este método ha resultado ideal para establecer la existencia de una tradición escrituraria, y las variaciones particulares que introducen sus agentes a lo largo del tiempo y del espacio (Lacadena, 1995). Nuestra tesis de partida consistía en que estas variaciones habrían de estar reflejadas en los diseños de los jeroglíficos y de los motivos iconográficos contenidos en el texto.

Las imágenes del Códice fueron estudiadas bajo el mismo prisma, habiéndose determinado las constantes en la variación formal de determinados diseños iconográficos y las regularidades en los comportamientos de los escribas que, presumiblemente, participaron en su factura⁶. La detección de variantes formales a la hora de diseñar las figuras y sus elementos identificativos se ha transformado en un complemento de primer orden a la hora de alcanzar los objetivos que nos hemos propuesto⁷.

La confluencia de tales variaciones en texto e imagen ha producido un cuadro bastante ajustado de los diferentes individuos que intervinieron en la confección del Códice⁸. Por otra parte, la constatación de la lógica interna del documento y su disposición secuencial han colaborado en el avance de una hipótesis acerca de la cronología de su manufactura y, por comparación, de su ubicación global en el tiempo. La consecuencia que hemos sacado a este respecto es que, evidentemente, el documento fue elaborado por diversos escribas, y no por uno solo, una práctica que no solamente se siguió en el Postclásico, sino que se continuó a lo largo de la Colonia e incluso en la independencia (Ciudad y Lacadena, 1999); sin duda, las regularidades e irregularidades detectadas en el Códice de Madrid ayudan mucho al conocimiento de las prácticas escriturarias de la antigüedad mesoamericana⁹.

⁶ En la actualidad, se debate la participación de diferentes amanuenses en la confección del Códice de Madrid: en un reciente trabajo Coe (1998: 181-182) postula que el manuscrito fue elaborado por un solo individuo, mientras que Sotelo (1998: 100) defiende que hasta ocho escribas intervinieron en su factura, aunque en una comunicación personal posterior ha sugerido la participación de un número superior de escribas.

⁷ Las similitudes metodológicas con la investigación realizada por T. Proskouriakoff (1950) a finales de los cuarenta son obvias, puesto que hemos analizado las variaciones técnicas en cuanto a manufactura o, sobre todo, estilísticas y formales de los diseños contenidos en el Códice de Madrid. Pero nuestro acercamiento excede los planteamientos de Proskouriakoff, ya que intentamos establecer una posible secuencia en la confección del manuscrito, la cual habría de estar necesariamente protagonizada por varios amanuenses, así como determinar su origen étnico y lingüístico –en colaboración posterior con las averiguaciones paleográficas– al introducir experiencias y abstracciones de su propio entorno cultural, las cuales resultan en ocasiones, comprobables a partir del estudio de la cultura material proporcionado por las excavaciones arqueológicas.

⁸ Zimmerman (1956) llegó a identificar la participación de hasta ocho amanuenses en la elaboración del Códice de Dresde, sobre la base de analizar las variaciones existentes en el diseño gráfico de los signos. Un estudio similar, aplicado tanto al texto escrito como a la iconografía del Códice de Madrid, nos ha llevado también a la identificación de nueve escribas.

⁹ El contenido ritual y astronómico de los códices mayas hace suponer que éstos fueron considerados como objetos de gran valor que se transmitieron por herencia de escriba a escriba. Lacadena (1995: 52-53) hace referencia al hallazgo llevado a cabo por Villa Rojas (1987: 216) en 1936 de una versión del *Suyua T'an* del *Chilan Balam de Chumayel* en manos de Apolinario Itzá, secretario-escriba del cacicazgo de X-Cacal en Quintana Roo. Tal texto era una copia realizada en 1875 de un manuscrito anterior fechado en 1628.

b) *Análisis externo*: la comparación de la escritura y de las imágenes del manuscrito con los otros ejemplos del período Postclásico pretendían ser utilizadas como método para inferir la región de procedencia del Códice¹⁰, así como su ubicación en el tiempo en el contexto de la historia de la escritura maya¹¹; no obstante, y aunque se han realizado algunos avances de cierta significación, esta cuestión no ha podido ser dilucidada de manera definitiva. A un nivel más avanzado de la investigación se han establecido *inferencias socioculturales del análisis paleográfico del Tro-Cortesiano*, el grado de dominio de la escritura de los distintos amanuenses (conocimiento y utilización de signos alógrafos; nivel de control de la gramática de la escritura; conocimiento de los elementos que dan contenido a los diseños iconográficos, etc.); la relación entre los amanuenses y los temas tratados en las secciones a su cargo y la relación entre los amanuenses y la distribución de rasgos lingüísticos cholanos y yucatecos¹².

Así mismo, un cuaderno propiedad del mismo escriba había sido confeccionado por cuatro amanuenses pertenecientes a tres generaciones, a lo largo de 49 años. Love (1994: 6) pretende, así mismo, la continuidad de esta tradición letrada hasta la actualidad en algunas comunidades mayas.

¹⁰ La procedencia de los códices mayas del Postclásico ha sido objeto de controversia constante entre los especialistas y, aunque existe cierto consenso en ubicar el Códice de Madrid en la parte occidental de Yucatán (Thompson, 1988:43) a la vista de la correspondencia existente entre las ceremonias de Año Nuevo que contiene el Códice y las descritas por Diego de Landa para el Yucatán del siglo XVI, y al incluir los mismos portadores de año –*Kan, Muluc, Ix* y *Cauac*– que los existentes en el noroeste de Yucatán a la llegada de los españoles, la polémica está lejos de ser resuelta con rotundidad. En un reciente trabajo, Coe (1998: 181, 220) señala que en la primera y la última hojas del Códice –páginas 1/57 y 56/112– aparecen “emparedados o pegados” al papel indígena fragmentos de papel europeo con escritura latina de inicios del XVII, lo que ha llevado a este investigador a especular su procedencia en torno a Tayasal y datar el manuscrito en el siglo XVII.

¹¹ La ubicación crono-espacial de los códices ha sido una preocupación constante para los expertos en este tipo de información: datados según un “orden cronológico” de aparición, los investigadores han defendido tradicionalmente que fueron manufacturados a lo largo de todo el Postclásico Tardío, cubriendo un espacio de tiempo para el que el desconocimiento de los mayistas era bastante amplio. Las dataciones recientes sitúan el Códice de Dresde en el siglo XIV (Bricker y Bricker, 1992: 83); el Códice de París en 1450 d. C. (Love, 1994: 10-13) y el Códice de Madrid a mediados del XV (Thompson, 1950: 26) –el posteriormente descubierto Códice Grolier ha sido el único datado por Carbono 14 en el 1230 d. C. (Coe, 1973), aunque su autenticidad ha creado serios recelos–. Sin embargo, Lacadena (1995: 362) sostiene que “posiblemente los códices no están muy separados temporalmente entre sí, y que, probablemente, podamos considerar no más de ciento cincuenta años (entre siete y ocho katunes) de diferencia para sus respectivas facturas... pudiéndose efectuar en los siglos XV y XVII”, corroborando las conclusiones del estudio iconográfico de Taube y Bade (1991: 21-22) y Paxton, 1991: 21). Las investigaciones realizadas recientemente en la Universidad de Tulane sitúan la elaboración de algunos almanaques del Códice de Madrid entre 1436 y 1437 d. C. (Graff, 1996: 167; Bricker, 1997: 172-180); y Coe (1998: 220; ver nota 9) sostiene que pudo elaborarse entre 1620 y 1697.

¹² Tradicionalmente se ha pretendido que la tradición caligráfica maya tuvo dos protagonistas separados: las inscripciones del sur de las Tierras Bajas fueron realizadas en lenguas de filiación cholana, mientras que los textos del centro y norte de la península del Yucatán fueron escritos en yucateco (Thompson, 1950: 16), y en consecuencia los códices postclásicos mayas fueron escritos en yucateco. Pero en la actualidad está emergiendo un escenario más complejo, en que al menos la elite del centro y norte del Yucatán manejó indistintamente lenguas cholanas y el yucateco. En el caso del Códice de Madrid, es un hecho contrastado que algunas de sus secciones fueron escritas en cholano, y que el bilingüismo constituyó una norma entre algunos de los amanuenses que intervinieron en su confección. La combinación de ambas lenguas en el Códice denota “el carácter plurilingüe de la cultura escrita de las Tierras Bajas mayas en tiempos muy tardíos (siglos XV-XVII), fundamentada en un *corpus* común de textos de procedencia y adscripción idiomática diferente que es compartido por comunidades pertenecientes a distintas esferas lingüísticas y políticas” (Lacadena, 1997).

La interpretación sociocultural sobre los amanuenses mayas se ha ido desvelando poco a poco en el registro arqueológico, epigráfico e iconográfico, a la vez que se tiene un conocimiento más profundo de la documentación etnohistórica y etnográfica acerca del papel que jugaron quienes confeccionaron y utilizaron los mencionados libros (Coe y Kerr, 1998); pero a pesar de lo dicho existen grandes lagunas que rellenar a este respecto. En el caso que nos ocupa, la información de los datos paleográficos analíticos –al ser asociados con los contenidos tratados en las secciones realizadas por los amanuenses mayas, y con la distribución de rasgos diagnósticos para su filiación lingüística– explora un nuevo campo de investigación e información, y ofrece un caudal de datos sobre el propio fenómeno de la escritura en el período Postclásico.

3. Por último, el equipo ha utilizado *la informática, en especial en el estudio paleográfico de la escritura*, para lo cual ha diseñado un programa informático con objeto de llevar a cabo el análisis formal de éste y otros documentos. Somos conscientes de que esta tarea es más compleja en relación con las imágenes del Códice de Madrid, por lo que por ahora sólo la hemos aplicado a los textos jeroglíficos.

El soporte informático proporciona una mayor facilidad en su consulta, pero sobre todo facilita la confección de un *corpus* completo de las formas de los signos y motivos iconográficos, que puedan ser descompuestos y agrupados temáticamente o por especificidades concretas y que sirva, en definitiva, como un instrumento de trabajo más útil que los realizados en soportes más tradicionales¹³; esta labor ha sido fundamental a la hora de establecer la variación y la evolución de los signos y los motivos iconográficos, y el paso previo a la interpretación cultural de estas transformaciones. Por ello se procedió en primer lugar a la grabación en CD-ROM mediante escáner de la reproducción fotográfica del documento. El procesamiento y manipulación de las imágenes se ha realizado mediante el programa *Micrographic Picture Publisher* en Windows 95, así como mediante un programa de Base de Datos creado específicamente para la presente investigación.

La ventaja de utilizar este sistema ha sido doble: por una parte hemos conseguido descomponer signos y diseños sin límite alguno, realizando muy complicados cuadros de presencia, ausencia y variaciones posibles. Por otra, hemos conseguido asignar espacios concretos en el Códice a individuos particulares; de modo que ha resultado un método de gran utilidad a la hora de establecer el comportamiento de determinados escribas que participaron en él en relación con el espacio utilizado. Así mismo, y conforme avancen nuestros trabajos, estas consideraciones serán de gran interés a la hora de determinar la relación del escriba con el soporte escriturario al que se enfrenta, la importancia espacial que adquieren los temas tratados para y por cada escriba y, en definitiva, estaremos en mejores condiciones de averiguar si existe un comportamiento pautado en relación con la información que se pretende incluir en el manuscrito o si se dispuso de una gran libertad de acción a la hora de utilizar y organizar los espacios del Códice por parte de los diferentes escribas que participaron en él. Por último, también averiguaremos si la repetición de este comportamiento –en el caso de que se detecte– lleva aparejadas pautas en el comportamiento escriturario, al menos en lo que se refiere a este tipo de documentos.

En definitiva, el estudio realizado tiene dos cualidades muy destacables: su oportunidad, derivada de la inexistencia de análisis anteriores de carácter integral sobre la forma en que se confeccionó la información

¹³ Véase Vail (1996) para la aplicación de una base de datos al estudio del Códice de Madrid y sus resultados.

contenida en el manuscrito; una situación que nos alejaba del conocimiento de su estructura interna, sus métodos de confección, el tratamiento adecuado del espacio, el comportamiento del amanuense, etc., y su potencial comparativo con otras fuentes escriturarias mayas, al menos para el período Postclásico¹⁴. Y en segundo lugar, la metodología aplicada, la cual se había experimentado previamente con determinados signos escriturarios mayas (Lacadena, 1995), pero que constituye un modelo de análisis muy novedoso e interesante para analizar los demás códices postclásicos conservados y, en general, sobre el restante *corpus* de textos jeroglíficos mayas. Esta metodología permite, por otra parte, disponer de un sistema de gran utilidad para manejar la información que contiene el Tro-Cortesiano, la cual ha sido reproducida por escáner y se puede descomponer en todos los aspectos que sean necesarios, de manera que se hace mucho más accesible su manejo. Los resultados que se han obtenido en el mencionado estudio se exponen a continuación.

II. LOS ESCRIBAS DEL CÓDICE DE MADRID

El análisis paleográfico de un manuscrito como el que nos ocupa, análisis que tiene como objetivo primordial la identificación de los amanuenses que intervinieron en la confección del mismo, se enfrenta a tres problemas principales que vienen a dificultar la tarea planteada. En primer lugar, es preciso ser consciente de que los escribas pertenecen todos con mucha probabilidad al mismo período estilístico de escritura, en este caso a la Fase Tardía de la escritura maya (períodos Postclásico y Colonial, aproximadamente entre los siglos X-XVII d. C.). Esta pertenencia de los escribas al mismo período escriturario va a provocar que estos escribas compartan un elevado elenco de formas gráficas similares de los signos, y que la impresión inicial sea que todos escriben igual por compartir las mismas variantes gráficas de los signos.

Así mismo, es preciso tener en cuenta que el ejercicio de la actividad escrituraria a lo largo de un período amplio de tiempo puede acabar produciendo en un escriba *cambios de letra*, los mismos que se advierten en cualquier usuario habitual de un sistema de escritura. Podemos encontrar el caso de que, por ejemplo, un escriba que haya intervenido esporádicamente en el Códice, manifieste modificaciones significativas en su forma de escribir, dificultando de este modo la identificación que se pretende hacer de su labor. El escriba, por ejemplo, ha podido cursivizar ciertos trazos, introducir cambios en el *ductus* de ciertos signos, invertir las tendencias en la frecuencia de utilización de determinadas variantes gráficas o haber sufrido influencias de nuevas modas caligráficas. El método utilizado confía, sin embargo, en detectar apropiadamente estos casos. Sólo en aquellas situaciones en las que el cambio gráfico fuera completamente abrupto, no podría detectarse la continuidad entre una fase escrituraria y otra, y podría provocar que tuviéramos dificultades de reconocimiento, asignando a más de un escriba lo que en realidad no es más que el trabajo de uno solo, separado en el tiempo. Es preciso tener presente que con toda probabilidad, el Códice de Madrid es *uno más* de los códices que pertenecieron a los escribas y sobre los que éstos desarrollaron su actividad, y que es, por tanto, posible que muchos de los pasos intermedios entre una forma gráfica y la siguiente se verificaran en otros soportes no conservados.

¹⁴ La comparación con otros materiales escriturarios del Postclásico es particularmente importante, dado el elevado volumen informativo del Códice de Madrid y la escasez de textos para el conjunto del período, los cuales se reducen a los textos pintados en varios medallones de Dzibilchaltún, los murales de Kabah, Tulum, Tancah, Xelhá y Santa Rita Corozal, el dintel de Playa del Carmen, el Templo de las Pinturas de Cobá, las esculturas de Mayapán, diferentes objetos encontrados en el Cenote de los Sacrificios de Chichén Itzá, los Códices de Dresde, París, Madrid y Grolier y los textos contenidos en la *Relación de las cosas de Yucatán* de fray Diego de Landa (véase Lacadena y Ciudad, ms).

El tercer gran factor que podemos considerar distorsionador para nuestro estudio es el fenómeno de la *copia* de manuscritos o partes de manuscritos. La evidencia muestra que, precisamente por su temática, ciertos textos de carácter ritual y adivinatorio son copiados una y otra vez por distintos escribas, en diferentes lugares y momentos. Muchos de estos copiados pueden ser de gran antigüedad (Thompson, 1988; Love, 1994). Podemos encontrarnos en ciertos casos, con que el escriba está comportándose escriturariamente de forma anómala, por ejemplo, utilizando de pronto grafías caídas en desuso o disponiendo los signos de forma no habitual en su quehacer escriturario. Este hecho, que podría llevarnos a considerar que nos encontramos en presencia de la actividad de un nuevo escriba, puede no ser más que el resultado de la copia de un texto antiguo, y que el escriba que la realiza está trasladando al texto nuevo no ya sólo su contenido, sino también algunas de sus peculiaridades gráficas.

Un ejemplo de lo que estamos diciendo puede verse en la ejecución de los trazos de los almanaques de las secciones M26d-27d, M27ad-28a, M27bd-28b y M28cd-28c. La forma que presentan los contornos de los glifos del Tzolkín en estas secciones son excepcionales en el Códice de Madrid, donde dichos contornos presentan habitualmente formas redondas, ovaladas o cuadrangulares. Los contornos en cuestión, se corresponden con modas escriturarias presentes de forma mayoritaria en el Códice de Dresde o en ciertas cerámicas tipo códice del período Clásico Tardío. Con bastante seguridad podemos considerar que el escriba que realizó las secciones mencionadas estaba copiando un texto que presentaba esos rasgos escriturarios y que, junto con el contenido de los textos copiados y las imágenes asociadas, el escriba también reprodujo parcialmente el estilo gráfico del texto que tenía frente a él. Otros elementos presentes en dichas secciones apuntan inequívocamente a que el escriba que realizó dichos textos es el mismo escriba que intervino en las páginas siguientes, en las que este contorno peculiar de los signos está completamente ausente.

El método paleográfico a utilizar debe ser consciente de estas cuestiones. Además, debe adecuar el método tradicional paleográfico –desarrollado principalmente en la tradición de escrituras latinas– a las peculiaridades de la escritura maya y a las características concretas del manuscrito objeto de estudio.

Los códices mayas –y también el Códice de Madrid– están divididos en páginas, y bandas dentro de esas páginas. Las páginas están delimitadas por una gruesa línea roja trazada a lo largo del doblez del papel. Por su parte, las bandas horizontales que integran la página se encuentran también divididas por líneas rojas. Es en estos espacios donde se desarrollan las secciones que componen el Códice. Si bien con frecuencia es la página la que ha sido considerada por los investigadores como unidad de análisis y registro en los códices, sin embargo, para los escribas mayas la página no tuvo la misma función que para nosotros. Como muestra de lo que estamos diciendo, véanse, por ejemplo, los almanaques que comienzan a mitad de las páginas 27 y 108, o los almanaques que tienen su comienzo en el final de la página precedente, como los de las páginas 92 y 93. Esta distinta concepción de la superficie de escritura por parte de los escribas mayas son los que explican que encontremos glifos y representaciones de figuras *partidas* por las líneas rojas de los dobleces (por ejemplo, entre las páginas 14 y 15, 15 y 16, y 83 y 84). Los escribas mayas concibieron la superficie de escritura como un *continuum* sin interrupción. De este modo, al igual que no se interrumpe la superficie del códice cuando es desplegado, tampoco se interrumpe la superficie de escritura si el desarrollo de un almanaque necesita de mayor extensión que la acotada por el ancho de una página convencional, continuado en el espacio horizontal correspondiente de la página o páginas siguientes, sin tener que ocupar con textos o imágenes el espacio en blanco restante.

Así pues, con objeto conseguir una unidad de registro más acorde con la propia concepción de la escritura de los escribas mayas se descartó la página para este fin, utilizando, en su lugar, la *sección*. La sección se corresponde con divisiones internas del códice, sus propias unidades textuales, universos cerrados de longitud variable, identificables en ocasiones con breves almanaques ocupando apenas media banda horizontal dentro de una página, o desarrollados a lo largo de la superficie de varias páginas completas. Sólo excepcionalmente se consideró la temática como elemento conformador de una sección más amplia, como los desarrollos de las ceremonias de Año Nuevo de las páginas M34, M35, M36 y M37, que fueron finalmente agrupadas en la sección M34-37. Dada la contigüidad de las páginas y la unidad del tema tratado, se consideró que las cuatro páginas con los desgloses de los cuatro Portadores de Año habían sido realizados por un mismo escriba. Sin embargo, no se consideró *a priori* otras temáticas comunes como la apicultura, la tala, el tejido o la caza compartidas por varios almanaques como realizados también por un mismo escriba, sino que en este caso cada almanaque integró una sección distinta.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, el Códice fue dividido en tantas secciones como universos cerrados hubiera, un total de 243. La importancia de considerar la sección como unidad de registro estribaba en la premisa asumida según la cual la realización de una sección determinada es responsabilidad de un solo escriba, con independencia de su longitud (a no ser que la evidencia paleográfica o iconográfica en contra sugiriera la existencia de una autoría múltiple; en caso de detectarse indicios de la existencia de autoría múltiple en una sección, ésta se tratará de forma individual, como caso especial, sin que deba considerarse que la premisa no es válida). La premisa asumía también que el responsable de la factura del texto escrito de una sección es también responsable de la factura de las escenas iconográficas asociadas de esa misma sección (Lacadena, 2000).

Los signos, pues, fueron registrados por su pertenencia a una sección, nombrada por la(s) página(s) que abarcaba y su ubicación dentro de ésta(s), ya fuera *a*, *b*, *c* o *d*, según su posición en las bandas horizontales si las hubiera –siguiendo la costumbre usual establecida en Epigrafía–, añadiendo inmediatamente a continuación, en caso de que fuera preciso, las letras *i* –izquierda–, o *d* –derecha–. De este modo, por ejemplo, la sección nombrada como M92cd-93c se refiere a la sección del Códice de Madrid (*M*) que comienza en la parte derecha (*d*) de la tercera banda (*c*) de la página 92 y se prolonga hasta la tercera banda (*c*) de la página 93, siempre inclusive.

Las 243 secciones del Códice de Madrid fueron representadas mediante líneas continuas en una lámina que reproducía la totalidad de las ciento doce páginas del manuscrito desplegado, en la cual habían sido indicadas mediante líneas discontinuas la división por páginas y por bandas dentro de cada página (fig. 3), con objeto de contar con una herramienta eficaz que permitiera reconocer visualmente de forma rápida la distribución espacial de los rasgos escriturarios considerados.

De vital importancia para el éxito del estudio fue la elección de los rasgos diagnósticos. Por *diagnóstico* vamos a entender todo aquel rasgo de la escritura –el diseño de los signos, su forma de realización, su composición formando bloques glíficos, la relación de estos bloques glíficos dentro del texto que componen, su distribución sobre la superficie de escritura– que sea susceptible de proporcionar la información paleográfica que buscamos (Lacadena, 1995: Cap. 2; Lacadena, 2000). Dado que el objetivo del estudio era reconocer cuántos escribas habían intervenido en la confección del Códice y qué partes del mismo podían ser atribuidos a su responsabilidad, debíamos seleccionar de entre todos los rasgos gráficos disponibles, aquéllos que respondieran a estas preguntas.

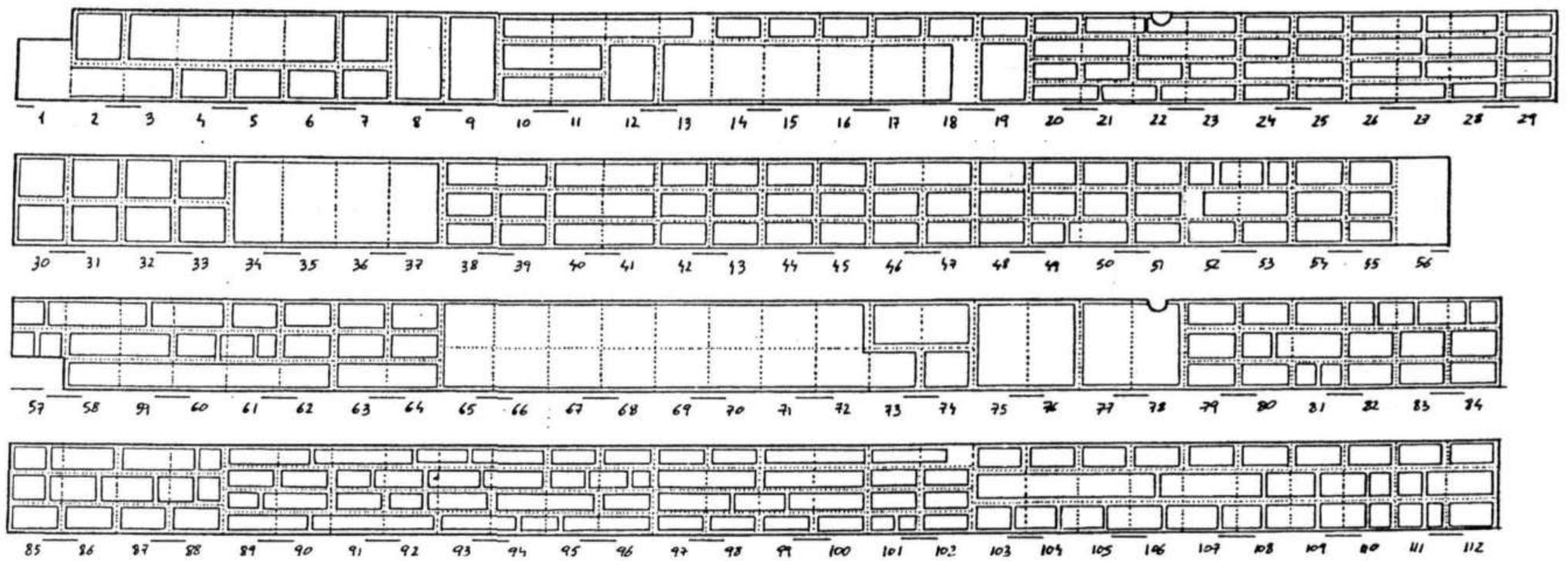


FIGURA 3: PLANTILLA DE LAS SECCIONES QUE COMPONEN EL CÓDICE DE MADRID (SEGÚN LACADENA, 2000; FIG. 6).

La elección de los rasgos escriturarios diagnósticos para el reconocimiento de los escribas estaba también fuertemente influenciada por las propias características de la escritura maya, en lo que se refiere a la conformación y ejecución de los signos, y a las propias características del manuscrito objeto de estudio. Las características de los signos mayas, los cuales presentan usualmente formas complejas en su interior integradas por un crecido número de detalles y trazos y la composición de los signos en bloques glíficos sin ligaduras, contribuye a que los signos tengan una delimitación clara y una realización con continuos levantamientos del instrumento escritorio de la superficie de escritura, no favoreciendo la cursividad y el automatismo en la ejecución de la escritura. La convivencia de variantes gráficas distintas en momentos distintos de su desarrollo y evolución, también es característica de la escritura maya y, como no podía ser de otro modo, de la escritura presente en el manuscrito.

También, la temática especial del manuscrito –textos rituales y adivinatorios– incidía en la elección de los signos. Dado que el manuscrito consiste fundamentalmente en almanaques adivinatorios ligados al ciclo calendárico del Tzolkín, eran indudablemente los veinte signos logográficos que integran la lista de los nombres de los días, los signos más abundantes que íbamos a encontrarnos en el documento. La brevedad de los textos integrando estos manuscritos, también obligaban a concentrar los esfuerzos en aquellos signos más abundantes por integrar expresiones habituales en la adivinación, como los augurios, los puntos cardinales o los logogramas y signos fonéticos que integraban la transcripción de los nombres de los dioses. Así, por ejemplo, el signo T128 estaba aceptablemente bien representado a lo largo del manuscrito, asociado a los signos T501var **HA'** “agua”, y T506 **WAH** “tortilla”, en el compuesto T128:506.501var, uno de los augurios más frecuentes asociados a los almanaques adivinatorios. Por ejemplo, signos diagnósticos utilísimos para el estudio de la evolución de la escritura maya durante el período Clásico, por su escaso índice de aparición en las páginas del Códice debían ser desechados como pilares de la búsqueda inicial de comportamientos gráficos.

Los signos escogidos, y por los que comenzó la búsqueda, fueron, por tanto, los signos de los veinte días del Tzolkín: T501 *Imix*, T503 *Ik'*, T504 *Ak'b'al*, T506 *K'an*, T726 *Chikchan*, T736 *Kimi*, T671 *Manik'*, T510 *Lamat*, T511 *Muluk*, T567 *Ok*, T520 *Chuen*, T1047var *Eb'*, T584 *B'en*, T524 *Hix*, T613

Men, T525 *Kib'*, T526 *Kab'an*, T527 *Etz'nab'*, T528 *Kawak* y T533 *Ahaw*. A éstos se añadieron el ya mencionado T128, los signos fonéticos T669 **k'a**, T178 **la**, T668 **cha**, T102 **ki**, T671 **chi**, T612 **le**, T112 **ni**, T74 **ma**, T23 **na**, T130 **wa**, T181 **ha**, T1 **u**, T24 **li**, y los logogramas T158 **WI'IL**, T1006 **NAL**, T168 **AHAW**, T682 **K'AL**, y T544 **K'IN**. Algunos de estos signos eran doblemente valiosos por su carácter polivalente –como T501 *Imix/HA'* (**b'a** presenta otras variante gráficas diferenciadas), T506 *K'an/WAH*, T671 *Manik'/chi*, T567 *Ok/WI'IL* (en la composición TIII.567: 130), T520 *Chuen/WINIK*, T526 *Kab'an/KAB'*, T528 *Kawak/TUN/ku*, y T533 *Ahaw/NIK(?)*–, lo que permitía su recurrencia no sólo en contextos calendáricos, sino también en los contextos no calendáricos en los textos asociados de los almanaques y hasta incorporados en las representaciones iconográficas asociadas.

A la vez que los rasgos diagnósticos de las variantes gráficas de los signos, fueron considerados *a posteriori* otros rasgos escriturarios. Estos rasgos escriturarios no tenían que ver con el diseño de los signos, sino que eran los referidos a los formatos de página, los cambios de tonalidad en la tinta, el grosor de ciertos trazos y otras peculiaridades como el trazado previo de un fino contorno en tinta negra para los coeficientes rojos (compárense, por ejemplo, los numerales rojos y negros de las páginas 24 a 27 del manuscrito). Fueron considerados *a posteriori* ya que, por ejemplo, el grosor de los trazos sólo podía considerarse de forma relativa, comparando de dos en dos las realizaciones de los escribas, o por corresponderse a dos únicas categorías de *ausencia* o *presencia*, con lo que su aplicación era ciertamente limitada como para ser considerada como punto de partida. El cambio de tonalidad de la tinta era también un elemento importante a considerar, si bien era preciso tratarlo con cautela: un cambio de tonalidad de tinta debía coincidir con un cambio de escriba, pero no de forma automática; en realidad, el cambio de tonalidad de la tinta de lo que nos informa es de *sesiones* de escritura diferentes.

Por ejemplo, las diferencias que se aprecian entre la tonalidad del azul utilizado en las secciones M14a, M15a, M16a, M17a y M18a con respecto a la de la sección M12b-18b coinciden con un cambio de escriba, siendo las primeras responsabilidad del ESCRIBA 3 y la segunda del ESCRIBA 2. Del mismo modo, también el cambio en la tonalidad de las líneas rojas que dividen las páginas en bandas horizontales que se aprecia en las páginas 89, 90, 91, 92, 93 y 94 obedece a un cambio de escriba: el ESCRIBA 7 rotuló la banda superior de las páginas 91, 92 y 93 para el desarrollo de los almanaques de M90ad-92ai y M92ad-93ai, pero el resto de las secciones fueron realizadas por el ESCRIBA 8 que le sucedió, el cual utilizaba otra preparación para la obtención del color rojo, con una tonalidad final de la tintada más anaranjada. Pero, sin embargo, otros cambios de tonalidad de tinta, como los que se aprecian entre las secciones M31a y M31b con M32a, M32b, M33a y M33b, o entre M38a-39a, M38b y M38c no responden a un cambio de mano de escriba, sino un cambio de sesión de escritura: todas estas últimas secciones mencionadas fueron realizadas por el mismo escriba, el aquí denominado ESCRIBA 4. Por ejemplo, a este ESCRIBA 4, el cual es responsable de la realización de algo más de un cuarto del total conservado del manuscrito, se le pueden reconocer, en virtud de los cambios de la tonalidad de la tinta, al menos un total de quince sesiones o intervenciones en el manuscrito en momentos diferentes. Estos otros rasgos escriturarios fueron de gran importancia a la hora de corroborar los resultados obtenidos o resolver situaciones ambiguas donde el análisis paleográfico no era concluyente.

La utilización diferenciada y excluyente de variantes o rasgos gráficos diferentes nos habla de escribas diferentes, pero no tiene por qué haber una equivalencia exacta entre el número de variantes gráficas consideradas y el número de escribas distintos. Por ejemplo, el signo T501 *Imix* presenta tres variantes gráficas claramente distintas en el Códice de Madrid; T503 *Ik'*, cinco; por su parte, el signo T533

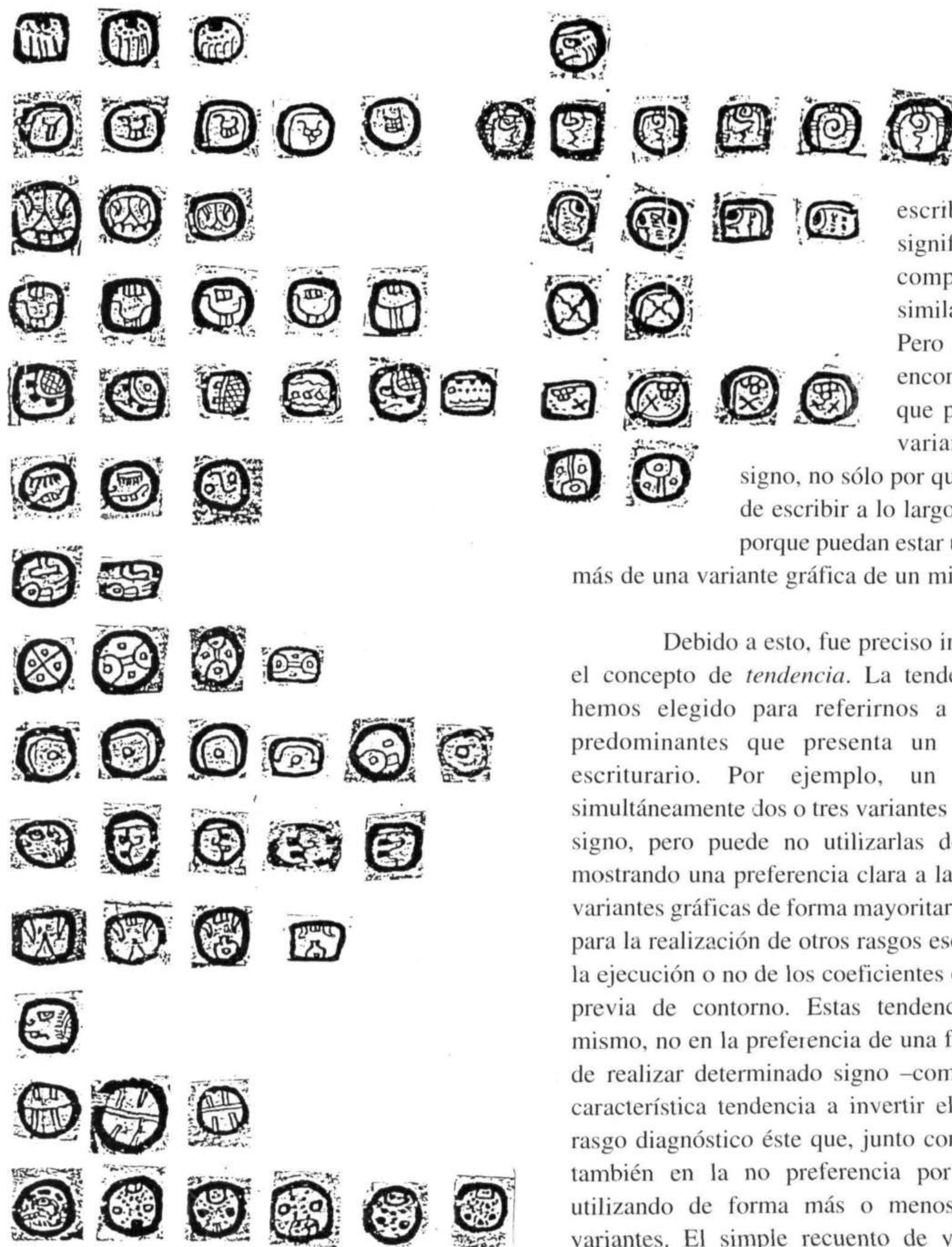


FIGURA 4: VARIANTES GRÁFICAS PRINCIPALES DE LOS LOGOGRAMAS DE LOS DÍAS DEL *TZOLK'IN* (SEGÚN LACADENA, 2000; FIG. 9).

unas pocas secciones, que sí presentan dicho contorno (*vid. infra*). Estas excepciones no invalidan de ningún modo las otras muchas ocasiones en que el escriba no utilizó línea negra de contorno, ni el principio que podemos formular de que el ESCRIBA 4 presenta la *tendencia* de realizar los coeficientes rojos sin

Ahaw presenta sólo dos variantes gráficas claramente distintas (Fig. 4). Sin embargo, hemos identificado un número posible de nueve escribas (*vid. infra*). Esto significa que hay escribas que comparten variantes gráficas similares de un mismo signo. Pero a la vez que esto, también encontramos que hay escribas que pueden utilizar más de una variante gráfica del mismo signo, no sólo por que puedan cambiar la forma de escribir a lo largo de una vida, sino también porque puedan estar utilizando simultáneamente más de una variante gráfica de un mismo signo.

Debido a esto, fue preciso incorporar al análisis formal el concepto de *tendencia*. La *tendencia* es la expresión que hemos elegido para referirnos a las formas escriturarias predominantes que presenta un escriba en su quehacer escriturario. Por ejemplo, un escriba puede utilizar simultáneamente dos o tres variantes gráficas de un determinado signo, pero puede no utilizarlas de forma equilibrada, sino mostrando una preferencia clara a la utilización de una de esas variantes gráficas de forma mayoritaria. Lo mismo puede decirse para la realización de otros rasgos escriturarios, como puede ser la ejecución o no de los coeficientes en rojo con una línea negra previa de contorno. Estas tendencias pueden consistir, así mismo, no en la preferencia de una forma en concreto a la hora de realizar determinado signo –como el ESCRIBA 8, con su característica tendencia a invertir el signo *Ahaw* del Tzolk'in, rasgo diagnóstico éste que, junto con otros, le identifica–, sino también en la no preferencia por una forma determinada, utilizando de forma más o menos equilibrada las distintas variantes. El simple recuento de variantes empleadas no es realmente lo relevante, sino su situación relativa, su relación con otros rasgos dentro de un contexto escriturario global. Por ejemplo, el ESCRIBA 4 realizó de manera mayoritaria los coeficientes rojos sin línea negra de contorno, con excepción de

línea negra previa de contorno, y que este rasgo escriturario le diferencia de los demás escribas, los cuales manifiestan la tendencia contraria.

Se decidió, por último, acuñar el término de *complejo gráfico*. Esta expresión define la suma y la relación entre las variantes gráficas de determinados signos utilizadas por un escriba, ya sea de forma excluyente o como tendencia, su asociación estable con otras variantes de signos, del mismo modo considerados como empleo excluyente o como tendencia, y su combinación con otros rasgos escriturarios. El reconocimiento de estos complejos gráficos vendría a delatar la actividad escrituraria de un escriba, excluyendo a los demás (Lacadena, 2000).

Una vez explicitadas las premisas de investigación e interpretación, señaladas las unidades de registro y elegidos los signos y rasgos diagnósticos, se procedió a la extracción y sistematización de los datos y su ulterior interpretación. Una vez identificadas las variantes, se procedió a su ubicación espacial sobre la plantilla de las secciones unidades de registro, con objeto de detectar posibles agrupaciones de los mismos en secciones contiguas a lo largo del documento, las cuales nos pudieran comenzar a ofrecer los primeros indicios acerca de las posibles tendencias gráficas de los presuntos escribas, asumiendo la premisa de que los escribas presentarían coherencia gráfica en cuanto a la utilización de ciertas variantes o incluso diseños gráficos. Así, por poner un ejemplo simple del método aplicado, las tres variantes gráficas consideradas de T501 *Imix* ofrecían un patrón de distribución interesante, en el sentido de que sí se podía apreciar que existía una tendencia a su distribución diferencial dentro del manuscrito, sobre todo en lo que se refería a la tercera de ellas. Lo mismo ocurría con las cinco variantes del segundo día del Tzolkín, T503 *Ik'*, cuyas variantes tendían también a aparecer agrupadas en las mismas zonas del manuscrito. Dado que los signos T501 *Imix* y T503 *Ik'* no presentaban el mismo número de variantes, resultaba claro que, como ya había sido planteado previamente, si estos patrones de agrupación incipientes estaban respondiendo a la presencia efectiva de manos de escribas revelando sus respectivos complejos gráficos, algunas de estas variantes podían haber sido empleadas simultáneamente por varios escribas a la vez, o que un mismo escriba podía haber empleado simultáneamente más de una variante gráfica.

Para dirimir estas cuestiones, se procedió a registrar la asociación de variantes gráficas de distintos signos, con objeto de poder aproximarnos más estrechamente a los complejos gráficos característicos de los escribas. Esta asociación espacial de variantes gráficas era importante, porque debido a las peculiaridades mismas de la muestra analizada y el carácter excluyente de algunas de esas variantes, se podía desestimar el simple azar como factor que hubiera producido las agrupaciones de las variantes detectadas.

Una vez establecidas estas primeras agrupaciones de variantes a partir de los signos calendáricos, se prosiguió ampliando con los signos no calendáricos presentes en los textos, con objeto de afianzar las agrupaciones detectadas con nuevas evidencias de agrupaciones de otras variantes gráficas procedentes del estudio de esos otros signos. Para ello se ampliaron los listados de asociación de las variantes calendáricas, añadiendo las variantes de los otros signos no calendáricos que habían sido considerados como potencialmente diagnósticos.

En algunos casos, las diferencias que delataban la actividad de los escribas era la utilización exclusiva de una variante gráfica de un signo. Pero tanto o más importante que esta utilización diferencial y excluyente de variantes gráficas de signos, era su combinación con la evidencia sugerida por otros

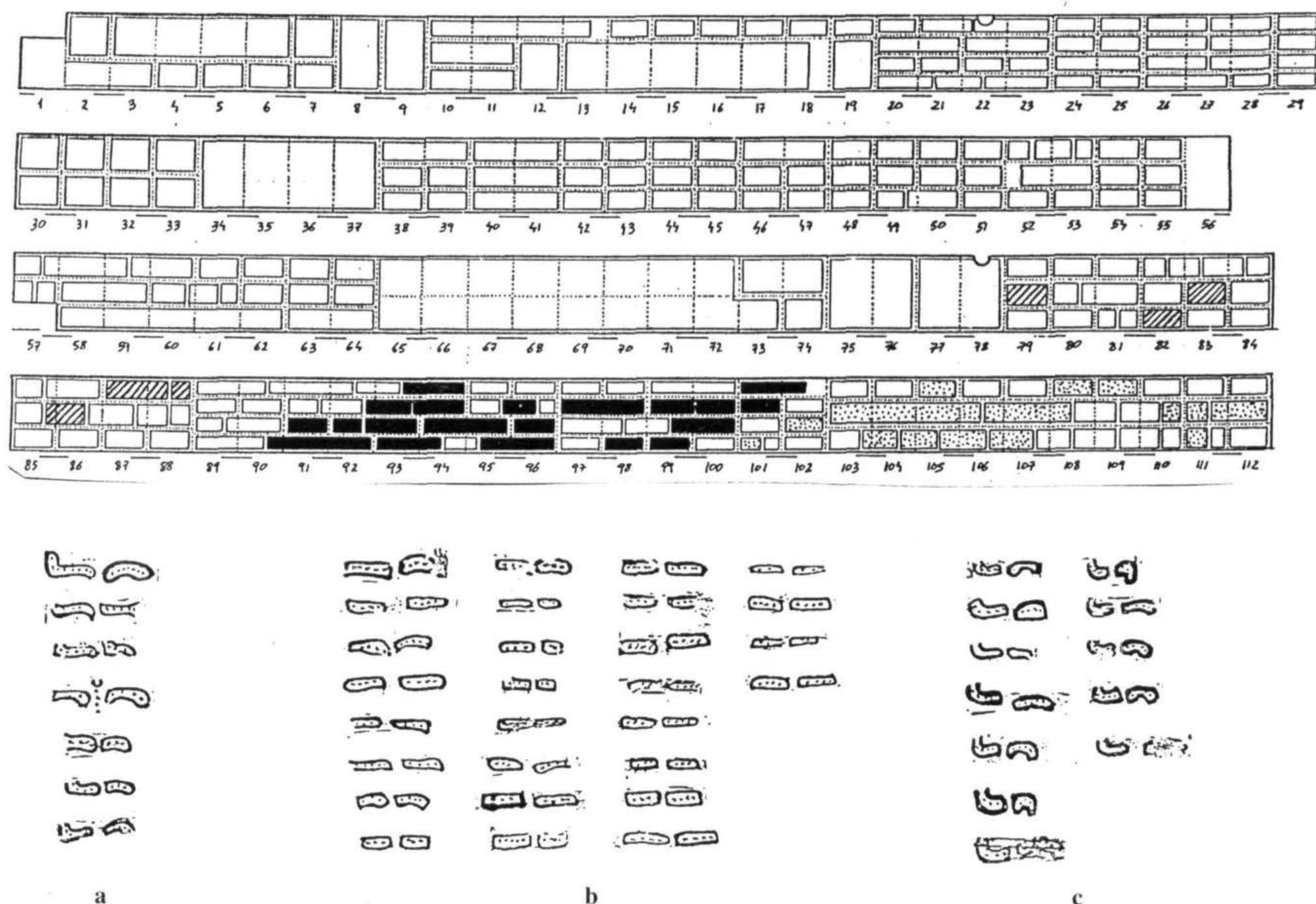


FIGURA 5: EJECUCIÓN DE T128 POR LOS ESCRIBAS 7, 8 Y 9. A) ESCRIBA 7 (RAYADO); B) ESCRIBA 8 (NEGRO); C) ESCRIBA 9 (PUNTEADO) (SEGÚN LACADENA, 2000; FIG. 16).

comportamientos gráficos, como la realización especial de ciertos signos, aun siendo variantes gráficas compartidas con otros escribas. En estos casos de manifestación personal en la realización particular del *ductus* de los signos es donde mejor podían verse las *manos* de los escribas.

Así, por ejemplo, la utilización de variantes gráficas exclusivas de los signos calendáricos T501 *Imix* y T533 *Ahaw*, y del signo fonético T188 *le*, identificaba bien la zona de actividad en el manuscrito del ESCRIBA 8. Pero era su realización especial del signo T128 –con los dos elementos que lo componen alineados en un mismo plano horizontal– la que lo distinguía además perfectamente del ESCRIBA 7 que lo precedía, y el ESCRIBA 9 que lo sucedía (fig. 5). Del mismo modo, la utilización de variantes gráficas exclusivas de los logogramas *Ik'*, *Kimi* y *Kib'* que delataban la actividad del ESCRIBA 4 se combinaban a la perfección con la ejecución por parte de este escriba del signo *Ok*, la cual incorporaba una realización especial de uno de los trazos que lo componen (fig. 6). Este signo fue realizado habitualmente en el Códice de Madrid en seis o cinco trazos de escritura, dependiendo de si al signo se le añade o no el trazo horizontal en su parte superior. En el que hemos denominado ESCRIBA 4 se detecta un cambio en la forma de escribir el signo *Ok* a lo largo de las páginas de su responsabilidad, tendiendo a la modificación del trazo n.º 3

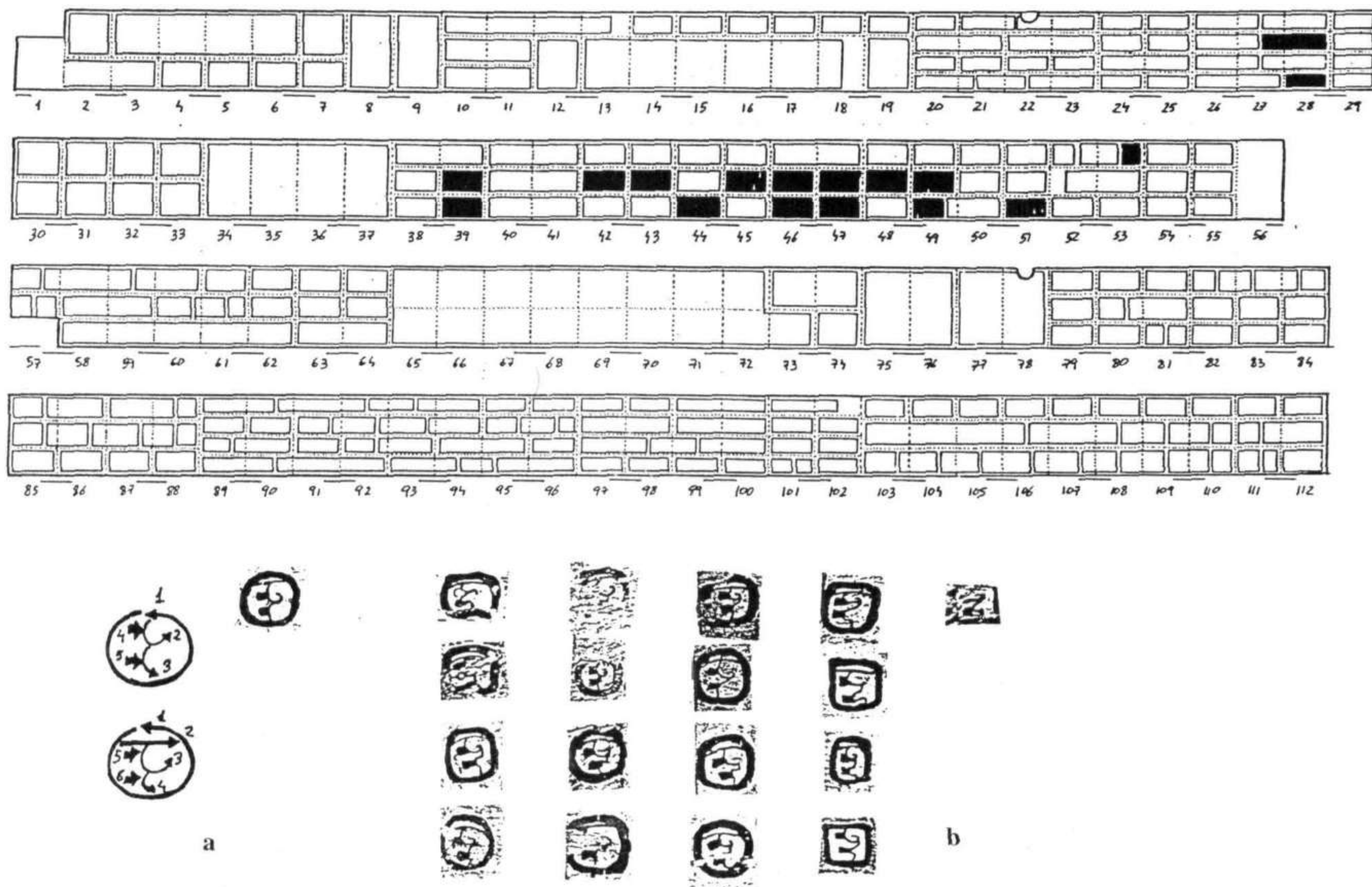


FIGURA 6: EJEMPLO DE VARIANTE GRÁFICA DEL SIGNO *OK*. A) DUCTUS NORMAL DEL SIGNO *OK*. B) EJECUCIÓN DEL SIGNO *OK* POR EL ESCRIBA 4 (SEGÚN LACADENA, 2000; FIG. 7).

—si cinco— o n.º 4 —si seis—, hasta hacer de este rasgo un elemento identificador sumamente claro de su actividad, perfectamente distinguible de los otros escribas que le precedieron y sucedieron en la posesión y realización del Códice.

RESULTADOS DEL ANÁLISIS PALEOGRÁFICO

El análisis paleográfico realizado sugiere la existencia de nueve complejos gráficos diferentes, que se corresponderían con la actividad escrituraria de nueve escribas distintos. Estos nueve escribas intervinieron secuencialmente a lo largo del Códice de Madrid (fig. 7), distribuyéndose de la siguiente forma:

- **ESCRIBA 1:**

M2a, M2b-3b, M3a-6a, M4b, M5b, M6b, M7a, M7b, M8 y M9.

- **ESCRIBA 2:**

M10a-13ai, M10b-11b, M10c-11-c, M12b y M13b-18bi.

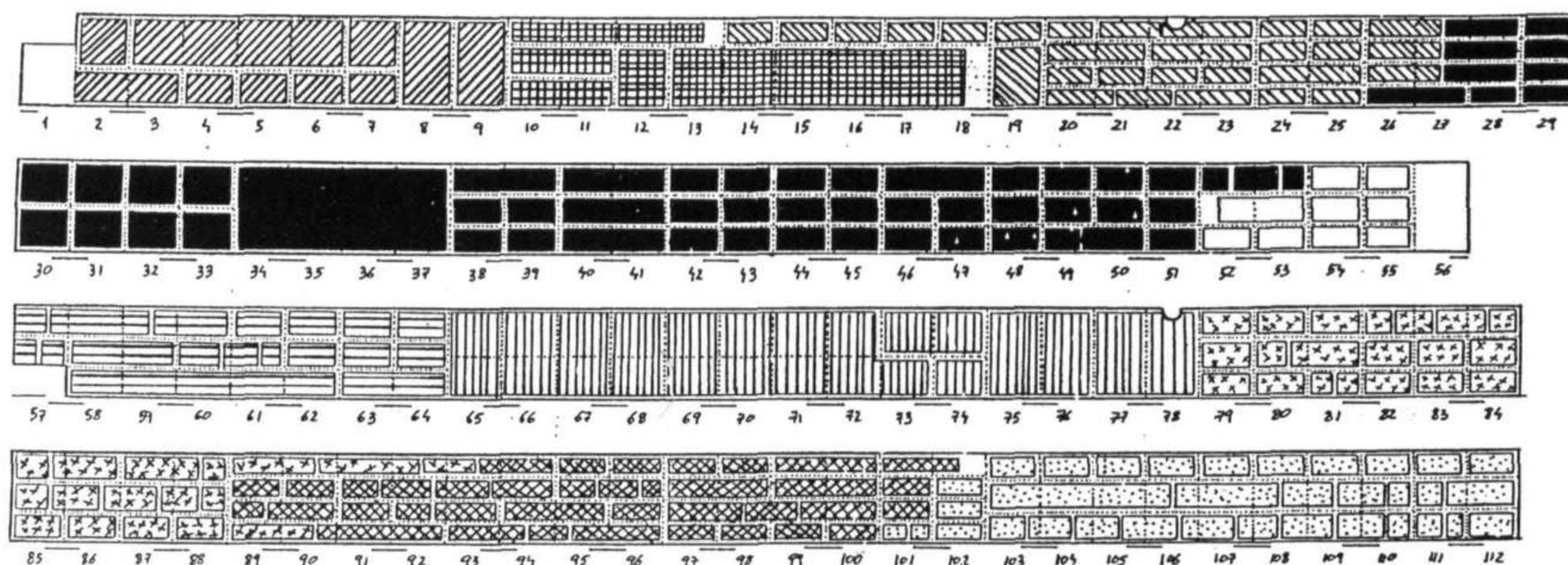


FIGURA 7: DISTRIBUCIÓN DE LOS ESCRIBAS DEL CÓDICE DE MADRID: ESCRIBA 1:  ; ESCRIBA 2:  ; ESCRIBA 3:  ; ESCRIBA 4:  ; ESCRIBA 5:  ; ESCRIBA 6:  ; ESCRIBA 7:  ; ESCRIBA 8:  ; ESCRIBA 9:  .
(SEGÚN LACADENA, 2000; FIG. 17).

• **ESCRIBA 3:**

M14a, M15a, M16a, M17a, M18a, M19a, M19b, M20a, M20b-21b, M20c, M20d-21di, M21a-22ai, M21c, M21dd-22di, M22ad-23a, M22b-23b, M22c, M22dd-23d, M23c, M24a, M24b, M24c-25c, M24d, M25a, M25b, M25d, M26a-27ai, M26b-27bi y M26c-27ci.

• **ESCRIBA 4:**

M26d-27d, M27ad-28a, M27bd-28b, M27cd-28c, M28d, M29a, M29b, M29c, M29d, M30a, M30b, M31a, M31b, M32a, M32b, M33a, M33b, M34-37, M38a-40a, M38b, M38c, M39b, M39c, M40a-41a, M40b-41b, M40c-41c, M42a, M42b, M42c, M43a, M43b, M43c, M44a, M44b, M44c, M45a, M45b, M45c, M46a-47a, M46b, M46c, M47b, M47c, M48a, M48b, M48c, M49a, M49b, M49ci, M49cd-50d, M50a, M50b, M51a, M51b, M51c, M52ai, M52ad-53ai, M52bd-53b, M52c, M53ad, M53c, M54a, M54b, M54c, M55a, M55b y M55c.

• **ESCRIBA 5:**

M57ai?, M57bi?, M57a-59ai, M57bd, M58b-59b, M58c-62c, M59ad-60a, M60bi, M60bd-61bi, M61a, M61bd, M62a, M62b, M63a, M63b, M63c-64c, M64a y M64b.

• **ESCRIBA 6:**

M65-73b, M73a-74a, M74b, M75-76 y M77-78.

• **ESCRIBA 7:**

M79a, M79b, M79c, M80a, M80bi, M80bd-81b, M80c, M81a, M81ci, M81cd, M82ai, M82ad-83ai, M82b, M82c, M83ad-M84ai, M83b, M83c, M84ad, M84b, M84c, M85ai, M85ad-86a, M85bi,

M85bd-86bi, M85c, M86bd-87bi, M86c, M87a-88ai, M87bd-88bi, M87c, M88ad, M88bd, M88c, M89a-90ai, M89d-90di, M90ad-92ai y 92ad-93ai.

• **ESCRIBA 8:**

M89b, M89ci, M89cd-90c, M90b, M90dd-92d, M91bi, M91bd-92bi, M91c, M92bd-93bi, M92ci, M92cd-93c, M93ad-94a, M93bd-94b, M93d-94di, M94c-95c, M94dd-95di, M95a, M95bi, M95bd-96bi, M95dd-96d, M96a, M96bd, M96c, M97a, M97b-98b, M97c-98ci, M97d, M98a, M98cd-99ci, M98d, M99a-100a, M99b-100b, M99cd-100c, M99d, M100d, M101a-102ai, M101b y M101c.

• **ESCRIBA 9:**

M101di, M101dd, M102b, M102c, M102d, M103a, M103b-106bi, M103ci, M103cd-104ci, M104a, M104cd-105ci, M105a, M105cd-106ci, M106a, M106bd-108bi, M106cd-107ci, M107a, M107cd-108ci, M108a, M108bd-109ci, M108cd-109ci, M109a, M109bd-110bi, M109cd-110ci, M110a, M110bd, M110cd, M111a, M111bi, M111bd-112b, M111ci, M111cd, M112a? y M112c.

III. LA FABRICACIÓN DE IMÁGENES

Los estudios destinados al conocimiento del arte maya son, hoy por hoy, casi exclusivamente iconográficos. La principal tarea de la práctica totalidad de los investigadores inmersos en el área ha sido –y es– identificar las entidades y los temas pictóricos específicos que pueblan el muy complejo lenguaje figurativo de los mayas antiguos. Esta tendencia a centrarse en la iconografía como herramienta metodológica es, en un contexto disciplinar como en el que se desenvuelve el arte maya, justificable: por lo general, la interpretación iconográfica de las imágenes se toma como uno de los medios principales por los que es posible atisbar todo aquello que de forma usual se considera perteneciente a las “dimensiones ideológicas” de la cultura –principalmente, los sistemas de creencias y la visión fundamental del mundo, los cuales, siempre según los paradigmas interpretativos reinantes en la mayística, poseen nula o escasa visibilidad en la aridez material del registro arqueológico– (Sanz, 1998).

Esta fijación por mantener la indagación artística dentro de los márgenes iconográficos ha relegado, de manera casi total, a otro tipo de estudios que, paradójicamente, canalizan buena parte de los esfuerzos producidos por gran número de investigadores del arte occidental. Nos referimos, en concreto, a los aspectos de autoría y de fabricación de las imágenes. Al contrario que en la tradición occidental, desconocemos los aspectos esenciales del proceso de creación pictórica en el mundo maya clásico: no podemos determinar el número de artistas que llegaron a trabajar en una obra dada –sea ésta escultura en piedra o cerámica, por ofrecer dos ejemplos–, ni llevar a cabo la identificación del estilo idiosincrásico de individuos específicos; tampoco se han realizado hasta la fecha estudios rigurosos y sistemáticos de escuelas estilísticas y talleres que a buen seguro existieron en todo el territorio de las Tierras Bajas mayas. Estos –y otros– vacíos existentes en la investigación actual del arte maya, limitan nuestro conocimiento del contexto sociocultural en el que emerge su producción artística, que en los estudios actuales queda relegado al trasfondo político-religioso dentro del cual los artistas mayas conceptualizaban y ejecutaban sus obras.

Tan sólo unos pocos autores han tomado conciencia de la necesidad de realizar análisis formales rigurosos que permitan expandir los límites de la iconografía. Siguiendo esta línea, investigadores como

Cohodas (1979) y Tate (1992) se han ocupado de intentar determinar el número de artistas que trabajaron en la producción escultórica de Yaxchilán, una ciudad maya situada en la ribera del Usumacinta. La ciudad posee un *corpus* de escultura muy numeroso; cuenta, además, con la ventaja adicional de poseer un registro epigráfico abundante y bien conocido, lo que permite situar las escuelas estilísticas detectadas en su contexto histórico preciso. Ambos estudios son, hasta la fecha, puntuales, y de por sí claman por la necesidad de extenderlos a otros centros de Tierras Bajas. Otras formas artísticas apenas han recibido atención en los términos apuntados: por ejemplo, en el caso de la cerámica pintada se han sugerido autorías específicas para unas vasijas determinadas, pero de manera puntual y poco sistemática (por ejemplo, Coggins, 1975; Robicsek y Hales, 1982). En lo que respecta a los Códices, los análisis de autoría son prácticamente inexistentes; este panorama contrasta con los aspectos iconográficos de estos manuscritos, los cuales, siguiendo las directrices impuestas por la investigación actual del arte maya, son los que hasta la fecha han recibido mayores y más metódicos esfuerzos (véase Vail, 1996; y Sotelo, 1998).

Para determinar el número de escribas que confeccionaron las imágenes del Códice de Madrid hemos tenido, pues, que articular unos preceptos metodológicos novedosos, inspirados en parte por los análisis paleográficos desarrollados por Lacadena (1995). La aplicación de esta metodología (*vid. infra*) nos ha llevado a determinar que las imágenes del Códice se pueden agrupar en diez unidades iconográficas. Como puede verse en la figura 8, estas unidades iconográficas aparecen, desde el punto de vista del tratamiento de la imagen, delimitadas secuencialmente a lo largo de toda la superficie del Códice. En la próxima sección encararemos los pormenores metodológicos que nos han permitido arribar a esta conclusión, así como alguno de los problemas a los que nuestro enfoque y quehacer se ha ido enfrentando.

METODOLOGÍA

El método que hemos empleado se basa en la observación, clasificación e interpretación de la distribución espacial de ciertos motivos iconográficos presentes a lo largo de la superficie del Códice. La hipótesis fundamental en la que nos hemos amparado es la siguiente: las variaciones estilísticas existentes en la ejecución de algunos motivos iconográficos concretos pueden reflejar *distintos estilos individuales* en el proceso de creación pictórica. Puede argumentarse que la ejecución de imágenes y de sus elementos constituyentes no es, en ausencia de medios de reproducción mecánica, siempre idéntica, aun cuando los escribas mayas intentaran duplicar de manera consciente imágenes fabricadas por otros amanuenses: en el proceso de creación o de reproducción, siempre existen caracteres individuales de estilo que llevan al escriba a favorecer, consciente o inconscientemente, el uso discriminatorio de ciertas formas frente a otras. Esta manera de ejecutar los motivos que componen las imágenes conforma el estilo idiosincrásico de cada individuo. Nuestro trabajo, pues, ha tratado de detectar estos rasgos peculiares y de observar su distribución por toda la dimensión del Códice, para así delimitar las distintas páginas en las que trabajaron cada uno de los escribas implicados en la manufactura del manuscrito.

Debemos centrarnos ahora en los pormenores referentes a la elección de los motivos y elementos iconográficos escogidos para el análisis. En primer lugar, nos hemos centrado en el estudio de motivos que *no* forman parte de lo que en iconografía se denominan *rasgos diagnósticos*: la razón de esta selección radica en que éstos son precisamente los elementos que permiten la identificación visual de una entidad o imagen concreta. En este caso, el peso de las convenciones pictóricas suele ser muy grande puesto que el autor se encuentra obligado a realizar una imagen legible, de tal manera que el trasfondo temático o asunto

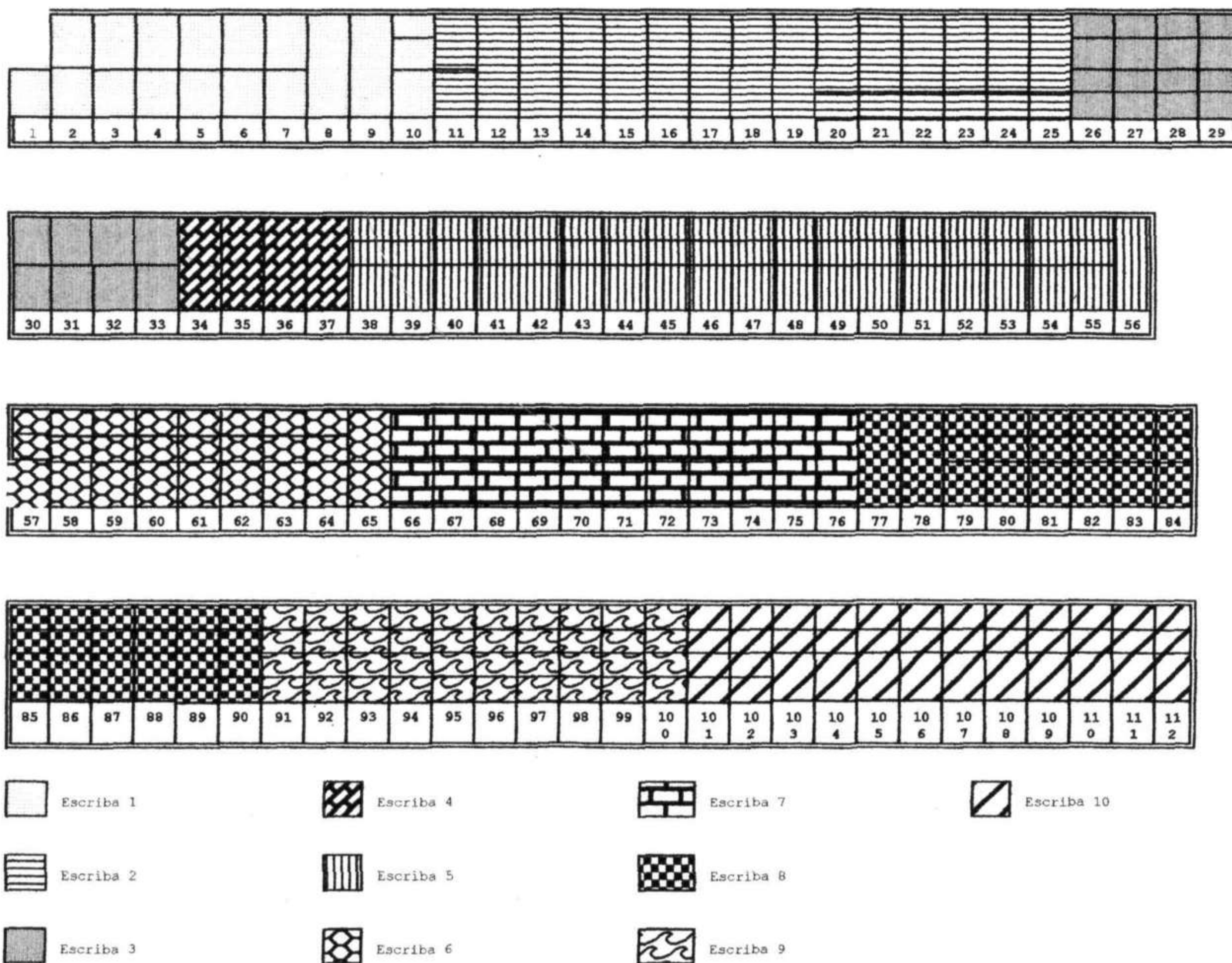


FIGURA 8: TABLA DE PROYECCIÓN IDEAL QUE MUESTRA LAS UNIDADES DE ASOCIACIONES DE MOTIVOS EXISTENTES EN EL CÓDICE DE MADRID (SEGÚN CIUDAD ET AL., 1998; FIG. 46).

de la imagen sea comprensible por el espectador; por consiguiente, existe una gran presión estilística canónica que puede coartar las tendencias idiosincrásica del estilo particular del artista. Por esta razón, elegimos para nuestro análisis un amplio número de elementos compartidos por un gran número de entidades y participantes en numerosos contextos diferentes. Hemos de reconocer que estos elementos no diagnósticos también se encuentran afectados por convenciones estilísticas; de otra manera, la lectura elemental de la imagen sería imposible; pero al no ser determinantes para la interpretación de la imagen, la presión efectuada por los códigos iconográficos es menor.

Los motivos analizados se encuentran presentes en gran parte de la superficie del Códice; de otra manera, sería imposible evaluar el rango de actividad de cada uno de los escribas. A su vez, también se ha prestado atención a aquellos rasgos que, aun mostrando una frecuencia de aparición baja, hayan podido considerarse como idiosincrásico de la actividad de un escriba particular, por tratarse de formas que, desde un punto de vista estilístico, revisten gran originalidad. Hasta el momento, los motivos elegidos y analizados han sido los siguientes:

- | | |
|--------------|--|
| — Cuerdas | — Árboles y plantas |
| — Tobilleras | — Cuerpos de serpiente |
| — Muñequeras | — Contorno inferior del rostro |
| — Tocados | — Contornos de rodilla en posición sentada |
| — Taparrabos | — Templos |

Es necesario señalar que en ningún caso ha sido la elección de estos motivos preconcebida; por el contrario, fue la observación sistemática de las páginas del Códice lo que nos llevó a su elección. Posteriormente, y a lo largo del desarrollo de la investigación, comenzamos a establecer sus variaciones formales y su distribución por todas y cada una de las secciones del Códice. Dicha distribución puede observarse con facilidad en las Tablas de Proyección Ideal (por ejemplo, fig. 8) que, creadas a tal efecto, reproducen por páginas toda la superficie del manuscrito.



a



b

FIGURA 9: CONTORNOS INFERIORES DEL ROSTRO EN EL CÓDICE DE MADRID: A) BARBILLA SEÑALADA Y PROMINENTE; B) FORMA COMÚN, MAYORITARIA EN EL CÓDICE (SEGÚN CIUDAD ET AL., 1998; FIG. 38).

A modo de ejemplo, mostraremos los resultados obtenidos del estudio de uno de los motivos bajo análisis. En este caso, ofreceremos el de un elemento que destaca precisamente por su ubicuidad y por su simplicidad analítica, que no exige grandes criterios de clasificación. Nos referimos a los *contornos inferiores del rostro*. Por lo general, a lo largo de la superficie del Códice existe la tendencia clara a representar el contorno interior de los rostros antropomorfos con una línea ligeramente curvilínea que, recorriendo toda la mandíbula inferior, llega hasta la barbilla, la cual aparece prácticamente sin señalar (fig. 9b). Existe, sin embargo, una variante clara a este rasgo: como puede verse, también existe un contorno facial en el que la barbilla, lejos de aparecer sin señalar, se encuentra claramente delineada y prominente (fig. 9a). La distribución espacial de estos contornos de barbilla prominente es peculiar: como vemos (fig. 10), son francamente minoritarios a los contornos de barbilla sin señalar, y su disposición muestra que se asocian principalmente entre las páginas M66 y M72. Como es natural, por sí solo este rasgo no indica que nos encontremos ante una característica estilística de un escriba particular, pero precisamente por su propia singularidad resulta muy ilustrativo.

Otros motivos necesitaron, a lo largo del análisis, de la creación de varias tipologías internas. Este fue el caso, por ejemplo, de las *tobilleras*. Como elemento de análisis resultó ser de gran calidad, puesto que su presencia numérica es muy abundante. Además, al no tratarse de un rasgo iconográfico diagnóstico el peso de los estrictos cánones de su tradición visual sería menor. Sin embargo, su abundancia de formas nos llevó a elaborar una compleja tipología (fig. 11): a la categoría inicial de *tobilleras simples* y *tobilleras complejas* que realizamos, hubo que añadir una división en tres tipos para cada una de estas dos categorías. Con posterioridad hubo que crear otro tipo —las denominadas *tobilleras de fantasía*—, que finalmente quedó subdividido en otras dos categorías. Todos y cada uno de estos tipos de tobilleras fueron analizados conforme a su distribución en el Códice, y los resultados extraídos se incluyeron en el análisis.

En términos generales, este ha sido el procedimiento a seguir con todos los motivos y elementos seleccionados (*vid. supra*). En un gran número de ejemplos, los

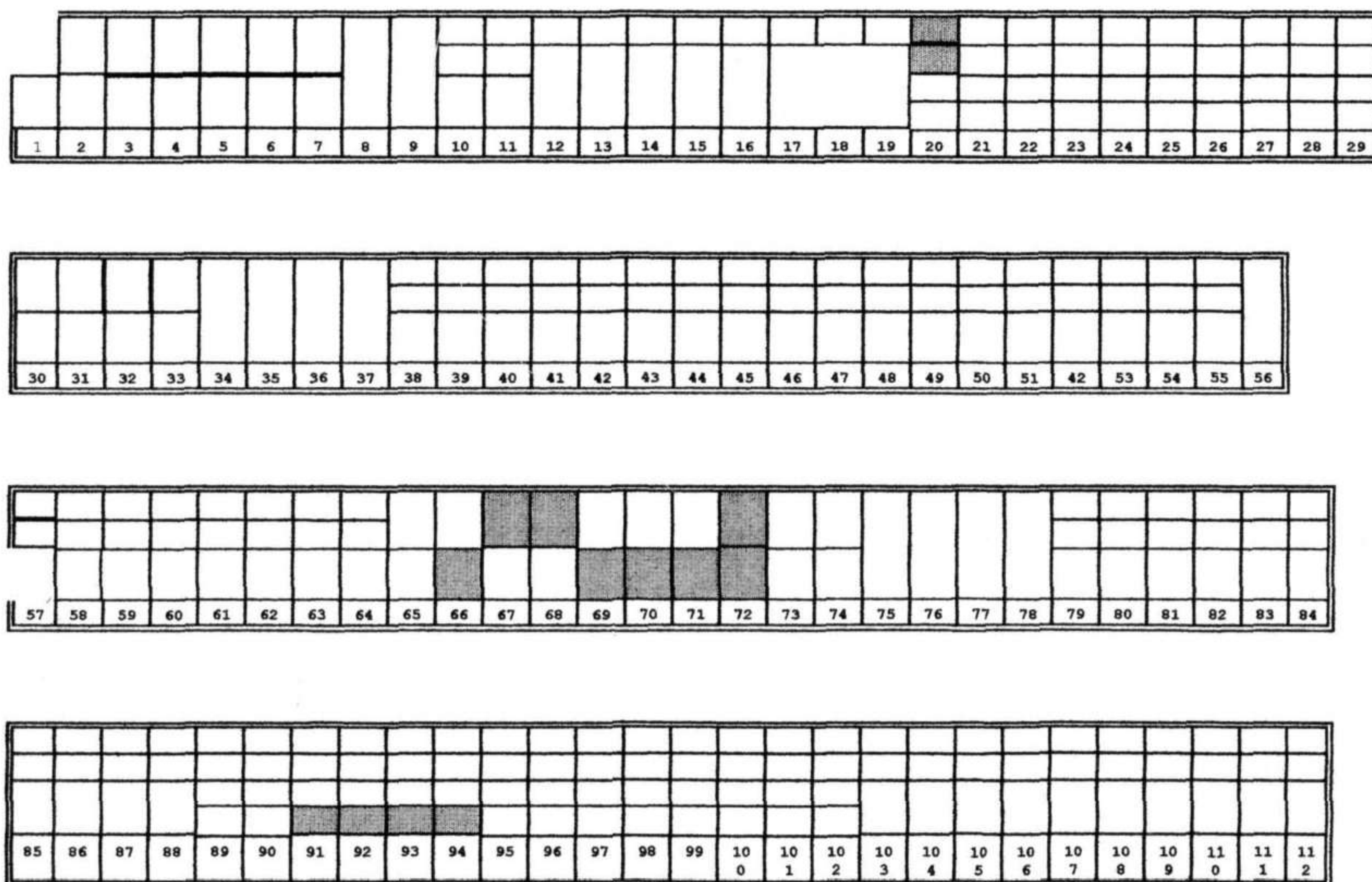


FIGURA 10: TABLA DE PROYECCIÓN IDEAL DE CONTORNOS INFERIORES DEL ROSTRO (SEGÚN CIUDAD ET AL., 1998; FIG. 45).

motivos elegidos no han mostrado una legibilidad clara en referencia a los objetivos del proyecto. Este es el caso de los *templos*: las sucesivas tipologías realizadas no han sido satisfactorias, y su consiguiente distribución espacial no ha ofrecido ningún resultado significativo. Es posible que, en esta ocasión, la propia categoría de “templo” resulte ser demasiado simplista para hacer frente a las grandes variedades que pueden apreciarse entre los distintos tipos de construcción arquitectónica representados en el Códice, y que lo que inicialmente tomamos como *variabilidades formales* sean, en realidad, *variaciones de contenido*: es decir, que las diferencias observadas en la plasmación pictórica de estos habitáculos respondan a diferentes construcciones desde un punto de vista *emic* o indígena.

PROBLEMAS DE ANÁLISIS

Según los términos planteados, el análisis necesita solventar una serie de problemas que puede, sin duda, afectar a los resultados obtenidos. Por un lado, existen problemas de carácter *externo* que no son subsanables con la aplicación de los preceptos metodológicos señalados más arriba: entre ellos podemos destacar el deterioro del manuscrito, que impide incluir en el análisis la totalidad de los motivos elegidos que, en su manufactura original, existieron en el documento. También hay que considerar el hecho constatado de que a menudo los escribas copiaban otros manuscritos, por lo que algunos de los rasgos observables en la manufactura de distintos motivos pueden no ser más que una copia de otro trabajo.

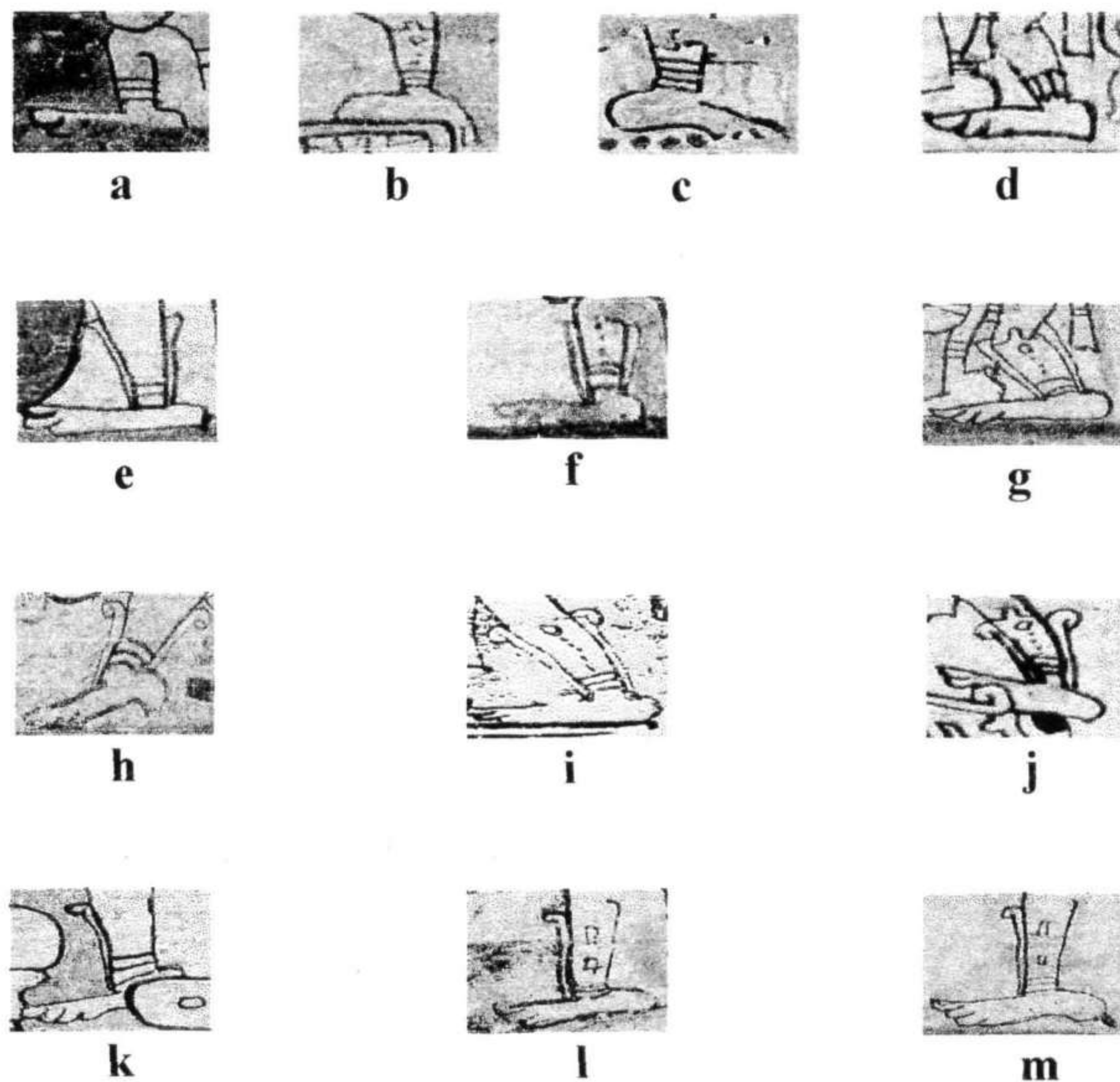


FIGURA 11: TIPOS DE TOBILLERAS EXISTENTES EN EL CÓDICE DE MADRID: A) TOBILLERAS SIMPLÉS EN BANDAS HORIZONTALES; B) TOBILLERAS SIMPLÉS CON DECORACIÓN CENTRAL CERRADA; C) TOBILLERAS SIMPLÉS CON DECORACIÓN CENTRAL ABIERTA; D) TOBILLERAS SIMPLÉS EN BANDAS VERTICALES; E) TOBILLERAS COMPLEJAS CON FRANJAS LATERALES; F) TOBILLERAS COMPLEJAS CON FRANJAS LATERALES Y DECORACIÓN CENTRAL ABIERTA; G) TOBILLERAS COMPLEJAS CON FRANJAS LATERALES Y DECORACIÓN CENTRAL CERRADA; H) TOBILLERAS DE FANTASÍA CON FRANJAS LATERALES; I) TOBILLERAS DE FANTASÍA CON FRANJAS LATERALES Y DECORACIÓN CENTRAL ABIERTA; J) TOBILLERAS DE FANTASÍA CON FRANJAS LATERALES Y DECORACIÓN CENTRAL CERRADA; K) MEDIA TOBILLERA DE FANTASÍA CON FRANJA LATERAL; L) MEDIA TOBILLERA DE FANTASÍA CON FRANJA LATERAL Y DECORACIÓN CENTRAL ABIERTA; M) MEDIA TOBILLERA DE FANTASÍA CON FRANJA LATERAL Y DECORACIÓN CENTRAL CERRADA (SEGÚN CIUDAD ET AL., 1998; FIG. 45).

significado, y viceversa. A lo largo del proceso de análisis nos hemos visto con suma frecuencia obligados a afrontar dicha cuestión; sirva como ilustración el ya citado caso de los *templos*, en el que la variedad formal implica, con toda seguridad, diferentes significados y funciones de las construcciones representadas en el manuscrito. En este ejemplo, el motivo iconográfico no ha mostrado utilidad alguna para nuestro estudio; en otros, como en el motivo de *cuerdas*, ha sido el conocimiento sistemático de su contexto iconográfico de aparición el que nos ha permitido solventar satisfactoriamente el problema, y de esta manera incluir los datos que ofrece el estudio de este motivo en nuestra investigación.

Otros problemas son *internos* a la metodología desarrollada. En primer lugar, al realizar una tipología de las variantes de un motivo dado, corremos el riesgo de que el criterio clasificador utilizado no sea el adecuado. Por un lado, se puede caer en un exceso de discriminación formal, llegando a establecerse una tipología errónea por su abundancia. Por otro, si el criterio diferenciador que establecemos es pequeño, las variantes que pueden determinarse serán tan amplias que se llegarán a identificar con el motivo del cual fueron extraídas. Ambos problemas son inherentes a la realización de una tipología de este carácter, por lo que resulta muy difícil arribar a un conjunto de criterios que permita, *a priori*, solventar un problema de estas características.

El estudio de las variedades formales de la imagen se enfrenta siempre, de manera directa o indirecta, al problema que genera la dicotomía estilo/significado: con frecuencia es muy difícil determinar cuándo ciertas peculiaridades estilísticas no implican también cambios de

RESULTADOS

Ya dijimos en un apartado anterior (*vid. supra*) que el número de unidades iconográficas identificadas ha sido de diez, cuya distribución en el manuscrito queda reflejada en la figura 8. Como puede verse, nuestra unidad de registro básica es la página, por lo que no hemos considerado las distintas secciones ni los cambios de estilo que existen entre ellas. La razón que subyace a esta elección es que los límites de las unidades iconográficas analizadas son relativamente arbitrarios: en realidad, delimitan las superficies en donde hemos observado recurrencias en la confección formal de elementos pictóricos, y en ningún momento ofrecemos un límite real –en todo caso, no es más que estimativo– entre la actividad de unos escribas frente a otros.

A continuación ofrecemos algunas de las características estilísticas que conforman algunas de las unidades iconográficas detectadas:

- Unidad Iconográfica 1: Comprendería las páginas M1 y M10. Los elementos de decoración que aparecen en estas páginas son muy barrocos, con un gusto evidente por los elementos de vestimenta complejos. Se emplea a menudo un tipo de muñequera peculiar que apenas se encuentra en el resto de las páginas del Códice; a su vez, se aprecia la costumbre de tapar con el extremo inferior del taparrabo de los personajes las puntas de las tobilleras complejas. Esta unidad iconográfica se corresponde con la actividad del ESCRIBA 1 (*vid. supra*).

- Unidad Iconográfica 3: Se desarrolla entre las páginas M26 y M33. El artista que las ha confeccionado muestra predilección por dibujar los contornos de las rodillas de los personajes sentados con una línea doble. Se caracteriza también por el uso de dos tipos de muñequera que no se dan en el resto del Códice.

- Unidad Iconográfica 4: Dentro de esta unidad se incluyen las imágenes que se encuentran entre las páginas M34 y M37. Son unas páginas con muchas peculiaridades formales: en ellas se encuentran prácticamente todos los tipos y subtipos de elementos analizados. Es precisamente la aglomeración de estos rasgos lo que la hacen destacar de entre el resto de las unidades iconográficas. Las unidades iconográficas 3 y 4 se corresponden con parte de la actividad que podemos atribuir al ESCRIBA 4 (*vid. supra*).

- Unidad Iconográfica 7: En esta unidad se incluyen las páginas M66 y M76. El artista que las ha confeccionado dibuja con mucha frecuencia un tipo especial de tobillera –en concreto, las que hemos denominado “tobilleras de fantasía con una sola banda vertical”– y siente predilección por señalar las barbillas prominentes de los rostros antropomorfos. Esta unidad iconográfica está englobada entre las páginas 65 y 78 donde se desarrollan las secciones que el análisis paleográfico ha atribuido a la mano del ESCRIBA 6.

- Unidad Iconográfica 10: Los límites de esta unidad están definidos por las páginas M101 y M112, las cuales se caracterizan por su estilo ecléctico, en el que pocos rasgos destacan

de manera evidente; sí muestra cierto apego por los adornos de vestimenta complejos. Aparece también la tendencia a poner dos tipos distintos de tobillera en un mismo individuo. Esta unidad se corresponde con el área de actividad del que el análisis paleográfico ha definido como ESCRIBA 9.

IV. EL SACERDOTE COMO ESCRIBA

El Códice de Madrid está compuesto en su mayor parte de textos adivinatorios y rituales. Dada esta especial temática del Códice, podemos estar seguros de que los escribas que intervinieron en su ejecución fueron sacerdotes, especialistas religiosos (Thompson, 1971; Love, 1994; Coe y Kerr, 1997; Sotelo, 1998; Ciudad y Lacadena, 1999), los mismos que el obispo Diego de Landa en su *Relación de las cosas de Yucatán*, de mediados del siglo XVI, identifica como los principales usuarios de la escritura. Este hecho es importante, ya que si consideramos la obra de estos sacerdotes no centrándonos en el contenido de los textos sino desde el punto de vista del análisis formal de la escritura, podemos acceder a uno de los aspectos de la actividad de estos especialistas religiosos que se nos hubiera escapado de otro modo. El estudio de las partes respectivas que realizaron en el manuscrito nos permite acercarnos a sus autores, no en su faceta de personajes investidos de la dignidad sacerdotal, sino en su faceta de productores de escritura e imágenes. Y por esto mismo, por este acceso al comportamiento y quehacer de uno de los sectores sociales más importante que utilizaron la escritura, podemos aumentar nuestro conocimiento global acerca del ejercicio de la actividad escrituraria y artística entre los antiguos mayas.

De hecho, ha sido precisamente el estudio de la actividad de los sacerdotes no como oficiantes del rito sino como escribas, el que nos ha permitido entender ciertas peculiaridades escriturarias presentes en el manuscrito, y adentrarnos incluso en la mente del escriba maya. Nos referimos a la presencia de espacios en blanco en ciertos lugares del Códice y a los cambios de formato de página, de dos, tres o cuatro bandas, a lo largo del manuscrito.

En el Códice de Madrid hay algunas páginas que presentan espacios en blanco, superficies que los escribas dejaron sin ocupar por textos escritos o representaciones iconográficas. Estas superficies no escritas se encuentran en las páginas M13a, M18b, M52b y M102a (fig. 12). Estos espacios en blanco, ya detectados desde hacía tiempo aunque nunca explicados, representaban un elemento llamativo, una curiosidad sin implicaciones más allá de la simple constatación de su existencia. Sin embargo, conforme las evidencias fueron siendo acumuladas una vez realizado el análisis formal, se observó que estos espacios en blanco no se distribuían al azar a lo largo del Códice, sino que se encontraban entre las secciones escritas por dos escribas distintos. De este modo, el espacio en blanco de la página M13a se encontraba entre las secciones M10a-13ai y M14a, realizadas respectivamente por el ESCRIBA 2 y el ESCRIBA 3, el espacio en blanco de la página M18b se encontraba entre las secciones M13b-18i y M19b, realizadas respectivamente también por el ESCRIBA 2 y el ESCRIBA 3; y el espacio en blanco de la página M102a se encontraba entre las secciones M101a-102ai y M103a, realizadas respectivamente por el ESCRIBA 8 y el ESCRIBA 9 (*vid.* fig. 7)¹⁵.

¹⁵ Sólo en el caso del espacio en blanco de la página M52b, dicho espacio se encuentra presumiblemente en medio de secciones realizadas por el mismo ESCRIBA 4 —entre M51b y M52bd-53b—, si bien está asociado a una situación especial. La posibilidad de la existencia de un décimo escriba ubicado entre

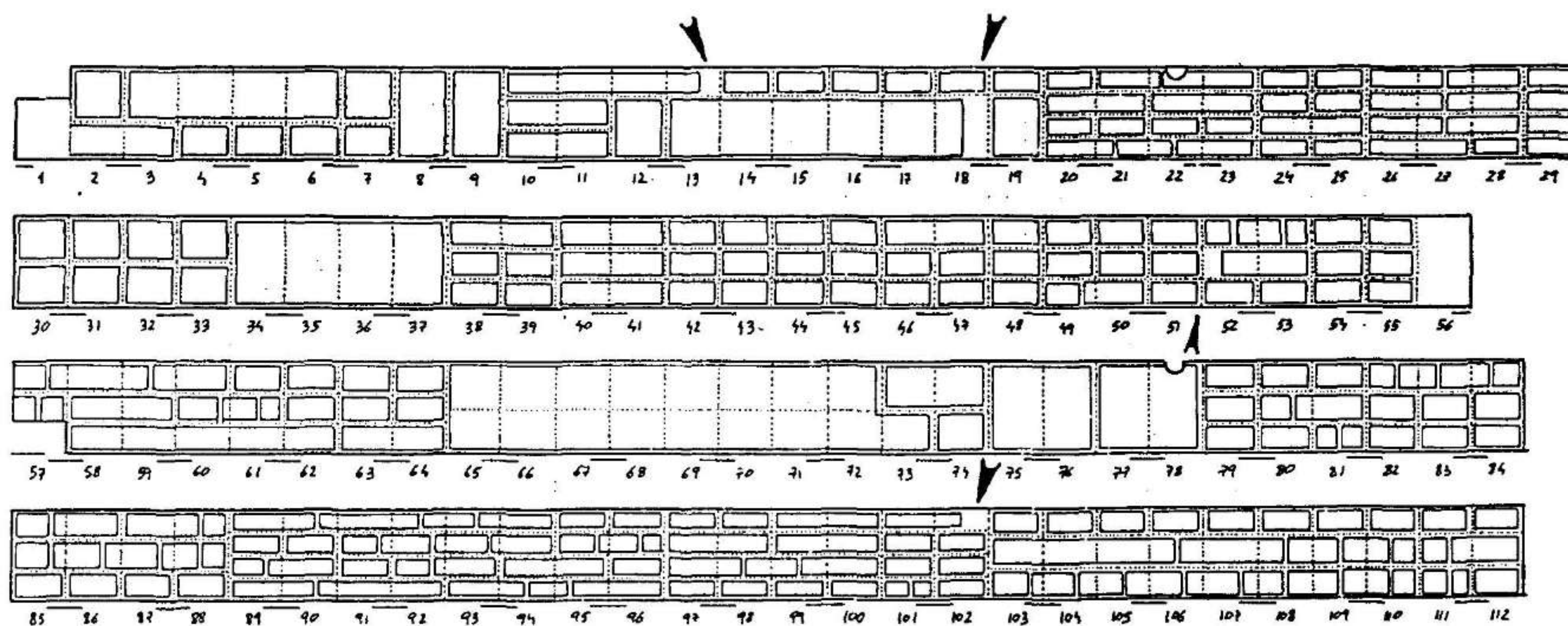


FIGURA 12: DISTRIBUCIÓN DE LOS ESPACIOS EN BLANCO EN EL CÓDICE DE MADRID (SEGÚN LACADENA, 2000; FIG. 27).

Esta distribución particular de los espacios en blanco ubicados entre partes del códice realizadas por escribas distintos nos hizo desechar la simple casualidad, haciendo que tratáramos de buscar otra explicación para justificar su existencia. En otras ocasiones que habíamos observado las zonas de cambios de escribas y habíamos podido reconstruir los pasos de confección de las secciones realizadas por los escribas que heredaban el Códice, habíamos advertido que al menos en dos ocasiones el escriba que sucedía en la realización del manuscrito no comenzaba a escribir inmediatamente a continuación del escriba precedente, sino que primero escribía a partir de una o dos páginas después y sólo más tarde regresaba y utilizaba los espacios que habían quedado en blanco (*vid.* Lacadena, 2000). La interpretación que proponemos para explicar este fenómeno está íntimamente unida a lo que podemos considerar un simple y sencillo comportamiento humano: el nuevo escriba prefiere comenzar a escribir en página nueva, con el objetivo, posiblemente, de desvincularse física y psicológicamente de la obra del escriba anterior. Sólo posteriormente, cuando el sentimiento de propiedad sobre el manuscrito se ha afianzado, el escriba vuelve sobre los espacios dejados en blanco, sin que ya la contigüidad física entre las nuevas secciones escritas y las antiguas incomoden al escriba.

En relación con este fenómeno de los espacios en blanco está el fenómeno de los cambios de formatos de página, de dos, tres o cuatro bandas horizontales. Resulta llamativa esta continua alternancia de tres-cuatro-tres bandas –en ocasiones dos– y su correspondencia aproximada también con cambios de escriba. La interpretación inicial que fue dada a este fenómeno de cambio de formato de página consideraba que estos cambios de formato podían simplemente obedecer a cuestiones de gusto personal de

el ESCRIBA 4 y el ESCRIBA 5 no debe ser descartada completamente. Las pruebas paleográficas no son concluyentes en este sentido. Dada la cercanía de esta página 52 al final del anverso del manuscrito, a sólo tres páginas útiles de dicho final, la información con la que se cuenta para resolver esta cuestión es muy escasa y ambigua.

los escribas en lo que se refiere a la disposición de las secciones en la superficie de escritura. En este sentido, habría escribas que preferirían un formato de tres bandas por página, frente a otros que se inclinarían por el formato de cuatro bandas. Sin embargo, considerado el manuscrito en su conjunto, resultaba realmente llamativo que los escribas se hubieran alternado tan ordenadamente: ESCRIBA 1 (dos bandas), ESCRIBA 2 (tres y dos bandas), ESCRIBA 3 (cuatro bandas), ESCRIBA 4 (dos y tres bandas), ESCRIBA 5 (tres bandas, al reverso del manuscrito), ESCRIBA 6 (dos bandas), ESCRIBA 7 (tres bandas), ESCRIBA 8 (cuatro bandas) y ESCRIBA 9 (tres bandas). En principio, nunca habrían coincidido escribas con el mismo gusto por la disposición de las bandas horizontales. No obstante, el patrón que resultaba era demasiado regular como para poder aceptar la simple casualidad; tendríamos, entonces, que admitir que el azar hubiera dispuesto que se hubieran ido alternando en la realización del manuscrito escribas siempre de gusto diferente en lo referente a la elección del formato de la página. Tampoco la falta de espacio es la razón para cambiar el formato de página, como había sido argumentado en alguna ocasión. Esto no explicaría, por ejemplo, el cambio por parte del ESCRIBA 9 –el último escriba en intervenir en el manuscrito– de un formato de cuatro bandas (empleado por el ESCRIBA 8) a uno de tres, renunciando a un veinticinco por ciento de la superficie escriptoria.

Nuestra propuesta interpretativa es muy distinta. Descartando definitivamente el azar, proponemos que ha sido, precisamente, la acción consciente de los escribas de marcar las *diferencias* con el escriba anterior la que les lleva a cambiar de formato de página. El cambio de formato de página es la forma mediante la que el escriba puede reconocer de forma rápida dónde están los textos por él incluidos, ya que éstos presentan una disposición en un formato distinto al del escriba anterior. Pensemos que el Códice se va escribiendo y completando sucesivamente por la acción de los escribas que se suceden secuencialmente, y que la razón de que un escriba incluya nuevos almanaques y secciones en el manuscrito obedece a su utilidad práctica. Con toda probabilidad, el que un sacerdote-escriba incluya un almanaque adivinatorio en el códice no obedece a un afán de compilación enciclopédica, sino que posiblemente su inclusión se debe a que el sacerdote lo necesita para el ejercicio de su ministerio. Si el sacerdote lo necesita, es muy posible también que desee encontrarlo con facilidad. En un manuscrito largo y complejo, de más de ciento doce páginas, la identificación visual rápida por parte del escriba de la parte de dicho manuscrito que es de su autoría es ciertamente útil. Para este fin, el cambio del número de bandas en el formato de la página sería una de las formas más rápidas y eficaces de reconocer esas partes propias de actividad en el manuscrito.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERS, Ferdinand (Ed.) (1967): *Codex Tro-Cortesianus (Codex Madrid)*. Codices Selecti. Series C. Manuscripts from Central America Vol. 8. Akademische Druck und Verlagsanstalt. Graz.
- BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Etiénne (1869-1870): *Manuscrit Troano, Etudes sur le Système Graphique et la Langue des Maya*. 2 volúmenes. Imprimerie Imperiale. Paris.
- BRICKER, Victoria R. (1997): "The 'Calendar-Round' Almanac in the Madrid Codex". *Papers on the Madrid Codex*. Eds. V. Bricker y G. Vail, pp. 169-180. Middle American Research Institute. New Orleans.
- BRICKER, Victoria R. y BRICKER, Harvey M. (1992): A Method for Cross-Dating Almanacs with Tables of the Dresden Codex. *The Sky in Mayan Literature*. Ed. A. Aveni, pp. 43-86. Oxford University Press. New York.
- BRICKER, Victoria R. y VAIL, Grabielle (Eds.) (1997): *Papers on the Madrid Codex*. Middle American Research Institute. New Orleans.
- CIUDAD, Andrés (1999): "2000 El Códice Tro-Cortesiano del Museo de América de Madrid". *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. 30. Madrid (en prensa).
- CIUDAD, Andrés; JIMÉNEZ, Félix, LACADENA, Alfonso y SANZ, Luis T. (1998): ms "Proyecto: el Códice Tro-Cortesiano del Museo de América de Madrid". Informe Final presentado a la Dirección General de Investigación de la Comunidad Autónoma de Madrid (Proyecto n.º: 05P/060/96). Madrid.
- CIUDAD, Andrés y LACADENA, Alfonso (1999): "El Códice de Madrid en el contexto de la tradición literaria maya". *XII Simposio de Investigaciones Arqueológicas de Guatemala*. Vol. 2: 997-1010. Eds. J. P. Laporte, H. Escobedo y A. C. Monzón de Suasnívar. Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Guatemala.
- CÓDICE (1991): *Tro-Cortesiano*. Intr. M. Ballesteros. Estudio Crítico M. Rivera. Colección Tabula Americae. Testimonio Compañía Editorial. Madrid.
- COE, Michael D. (1973): *The Grolier Codex. Exhibition on Ancient Maya Calligraphy Catalog N.º 87. The Maya Scribe and his World*. Ed. M. D. Coe. The Grolier Club. New York.
- (1992): *Breaking the Maya Code*. Thames and Hudson. New York.
- COE, Michael D. y KERR, Justin (1998): *The Art of the Maya Scribe*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York.
- COGGINS, Clemency C. (1975): *Painting and Drawing Styles at Tikal: An Historic and Iconographical Reconstruction*. Ph. D. Dissertation. Harvard University. University Microfilms. Ann Arbor.
- COHODAS, Marvin (1979): "The Identification of Workshops, Schools, and Hands at Yaxchilan, a Classic Maya Site in Mexico". *Actes du XLIIe Congrès des Americanistes*. Vol. VII: 301-313. Paris.
- ECHÁNIZ, Librería Anticuaria Guillermo M. (1939): *Códice Troano*. Manuscrito pictórico maya actualmente en la Biblioteca Nacional de París. México D. F.
- (1949): *Códice Cortesiano*. Manuscrito pictórico maya actualmente en el Museo Arqueológico de Madrid. México D. F.
- ESCALANTE HERNÁNDEZ, Roberto (1992): *Códice Madrid Tro-Cortesiano*. Museo Amparo. Puebla.
- EVREINOV, E. V., KOSAREV, Y. G. y USTINOV, V. A. (1961): *Primenenie Elektronnikh Vichislitelnikh Mashin V Issledovanii Pismennosti Drevnikh Maya*, 3 volúmenes. Akademia Nauk. Novosibirsk.
- GATES, William E. (1911): *Madrid Codex*. Point Loma. California.
- (1933): *The Madrid Maya Codex*. The Maya Society Pub. 21. Baltimore.
- GLASS, John B. y ROBERTSON, Donald (1975): A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts. *Handbook of Middle American Indians* Vol. 14, Parte 3:81-252. University of Texas Press. Austin.
- GRAFF, Donald H. (1996): "Dating a Section of the Madrid Codex: Astronomical and Iconographic Evidence". *Papers on the Madrid Codex*. Eds. V. Bricker y G. Vail, pp. 147-167. Middle American Research Institute. New Orleans.
- HOUSTON, Stephen, STUART, David y ROBERTSON, John (1998): "Disharmony in Maya Hieroglyphic Writing: Linguistic Change and Continuity in Classic Society". En *Anatomía de una civilización. Aproximaciones disciplinarias a la cultura maya*. Eds. A. Ciudad, Y. Fernández, J. M. García, M. J. Iglesias, A. Lacadena y L. Sanz, pp. 275-

296. Publicaciones de la S.E.E.M. Sociedad Española de Estudios Mayas. Madrid.
- JUNTA DE RELACIONES CULTURALES (1930): *Códice Troano*. Artes e Industrias Gráficas. Madrid.
- KNOROZOV, Yuri V. (1963): *Lisvmennostb Inaeytsev Maia*. Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR. *Maya Hieroglyphic Codices*. The Institute for Mesoamerican Studies. State University of New York. Albany [1992].
- LACADENA, Alfonso (1995): *Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales*. Tesis Doctoral. Departamento de Historia de América II (Antropología de América). Universidad Complutense de Madrid.
- (1997): “Bilingüismo en el Códice de Madrid”. Ponencia presentada al Congreso: *Los Investigadores de la Cultura Maya*, 5. Universidad Autónoma de Campeche-Secretaría de Educación Pública. Campeche, 1997 (en prensa).
- (2000): “Los escribas del Códice de Madrid: metodología paleográfica”. *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 30. Madrid, 1999 (en prensa).
- LACADENA, Alfonso, y CIUDAD, Andrés (1999): ms “Más que militares y comerciantes: la continuidad de la escritura jeroglífica maya en los periodos Postclásico y Colonial”. *XIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Guatemala 19 a 23 de julio de 1999 (en prensa).
- LEE, Thomas A. (1985): *Los códices mayas*. Universidad Autónoma de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez.
- LOVE, Bruce (Ed.) (1994): *The Paris Codex: Handbook for a Maya Priest*. University of Texas Press. Austin.
- NÚÑEZ CONTRERAS, Manuel (1994): *Manual de Paleografía. Fundamentos e historia de la escritura latina hasta el siglo VIII*. Editorial Cátedra. Historia, Serie Mayor. Madrid.
- PAXTON, Merideth (1986): *Codex Dresden: Stylistic and Iconographic Analysis of the Maya Manuscript*. Ph. D. Department of Art History. University of New Mexico. Albuquerque.
- PROSKOURIAKOFF, Tatiana (1950): *A Study of Classic Maya Sculpture*. Carnegie Institution of Washington Pub. 593. Washington D. C.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios y LÓPEZ DE AYALA, Jerónimo (1892): *Códice maya denominado Cortesiano que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.
- ROBICSEK, Francis y HALES, Donald (1981): *The Maya Book of the Dead*. University of Virginia Art Museum. Charlottesville.
- ROSNY, Leon de (1883): *Codex Cortesianus*. Maisonneuve et Cie. Paris.
- SANZ, Luis T. (1998): “Iconografía, significado, ideología: problemas y cuestiones en la interpretación actual del arte maya”. *Anatomía de una civilización: aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya*. Eds. A. Ciudad, Y. Fernández, J. M. García, M. J. Iglesias, A. Lacadena y L. Sanz, pp. 65-85. Sociedad Española de Estudios Mayas, Madrid.
- SATTERTHWAITE, Linton (1938): Maya Dating by Hieroglyph Styles. *American Anthropologist*. Vol. 40, 3: 416-428.
- SOTELO, Laura Elena (1998): *Los dioses antropomorfos en el Códice de Madrid*, 2 Vols. Tesis Doctoral. Facultad de Geografía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D. F.
- TATE, Carolyn (1992): *Yaxchilán: The Design of a Maya Ceremonial City*. University of Texas Press. Austin.
- TAUBE, Karl Andreas y BADE, Bonnie L. (1991): “An Appearance of Xiuhtecuhtli in the Dresden Venus Pages”. *Research Reports on Ancient Maya Writing* N.º 35. Center for Maya Research. Washington, D. C.
- THOMAS, Cyrus (1882): *A Study of the Manuscript Troano*. Contributions to North American Ethnology Vol. 5: 1-237. Washington, D. C.
- THOMPSON, J. Eric S. (1950): *Maya Hieroglyphic Writing: an Introduction*. Carnegie Institution. Washington, D. C.
- (1971): *Maya Hieroglyphic Writing: An Introduction*. Norman: University of Oklahoma Press.
- (1988): *Un Comentario al Códice de Dresde: Libro de Jeroglíficos Mayas*. Fondo de Cultura Económica. México.
- VAIL, Gabrielle (1996): *The Gods in the Madrid Codex: an Iconographic and Glyphic Analysis*. Ph. D. Tulane University. New Orleans.

VILLA ROJAS, Alfonso (1987): *Los elegidos de Dios. Etnografía de los mayas de Quintana Roo*. Instituto Nacional Indigenista. México, D. F.

VILLACORTA, Juan Antonio y VILLACORTA, Carlos A. (1930/33): *Códices Mayas: Dresdensis, Peresianus, Tro-Cortesianus*. Tipografía Nacional. Guatemala.

ZIMMERMANN, Günter (1956): *Die Hieroglyphen der Maya Handschriften*. Abhandlungen aus dem gebiet der Auslandkunde. Vol. 62. Cram, de Gruyter and Co. Hamburgo.

La “culpa” del cronista peruano P. Blas Valera

Mucho se ha discutido sobre cuál fue realmente el delito que causó la desgracia y el encarcelamiento del jesuita P. Blas Valera, ya que todos los autores están de acuerdo en que la pena impuesta era desproporcionada a la infracción, poco clara, de fornicación de la que se había acusado al P. Blas (Durand, 1987; Fernández García, 1990; Hyland, 1998).

Los dos documentos jesuíticos *Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum* (HR de ahora en adelante) y *Exsul Immeritus Blas Valera Populo Suo* (EI de ahora en adelante) nos proporcionan unas noticias muy interesantes sobre el problema. La HR está escrita en la primera mitad del siglo XVII por el H. Antonio Cumis (1537-1618) y por el P. Anello Oliva (1574-1642) que añadió tres *folia*, sobre los que Blas Valera había pintado el *quipu* literario *Sumas Ñusta*, y un fragmento en lana del mismo *quipu*. En 1737, el jesuita P. Pedro de Illanes añade y escribe una *carta* en el manuscrito, encuaderna el documento y le pone el título actual (Laurencich-Minelli *et al.*, 1995: 363-381). Por otra parte, el P. Blas Valera escribe el EI en Alcalá de Henares en 1618 y le agrega la carta que Francisco de Chaves escribió al rey (1533), carta que él dice haber obtenido a través de su tío Luis Valera.

Los dos documentos, a pesar de estar escritos por autores distintos y en tiempos diferentes, son complementarios, ya que narran unos mismos acontecimientos que modifican unos hechos ya admitidos por la historia colonial peruana: que Francisco Pizarro ganó a Atahualpa ofreciendo vino envenenado a los oficiales del Inca, y que el mestizo P. Blas Valera fue encarcelado y luego desterrado a España, no por un asunto de mujeres como se dijo, sino por un delito mucho más grave que luego veremos. Además, los dos documentos cuentan que el P. Blas, jurídicamente muerto en 1597, regresó a escondidas a Perú, donde trabajó hasta 1618, momento en que volvió a España y allí murió realmente en 1619. Los dos manuscritos también cuentan que, durante su estancia en Perú como hombre jurídicamente muerto, Blas Valera escribió la *Nueva Cronica y Buen Gobierno* (NC de ahora en adelante) utilizando el nombre de Guamán Poma de Ayala, la mano del H. Gonzalo Ruiz y la ayuda del P. Anello Oliva. Ambos manuscritos hablan del *quipu* silábico utilizado por los Incas a modo de escritura y de otros sistemas mnemotécnicos de los Incas: es decir, son documentos básicos para entender la escritura pictográfica, la ideográfica y la ideográfica-silábica de los Incas. Además, brindan muchos datos sobre la cultura de los Incas.

La HR ya ha sido transcrita y publicada en su totalidad con comentarios sobre su autenticidad y sobre su contenido (Laurencich-M. *et al.*, 1995, 1997). El documento, que tras varios exámenes resulta

auténtico (Laurencich-M. 1997, 1998, 1999), indica que el P. Blas Valera sufrió numerosas dificultades por haber sido el jefe de un movimiento indigenista cristiano.

Del EI sólo se publicó el núcleo más antiguo, es decir, la carta de Francisco de Chaves, y un estudio en el que se prueba su autenticidad (Laurencich-M. *et al.*, 1998), estando en fase preparatoria la publicación del documento completo¹.

I. LA VIDA DE BLAS VALERA

Aquí sintetizo la vida de Blas Valera según se infiere de la HR que, por estar ya publicada, es la fuente principal, pero se cotejan los resultados con EI y con las fuentes jesuíticas del ARSI.

Todas las fuentes concuerdan en que Blas Valera nace en el 1545 en Chachapoyas (Engaña, 1954: 285, 446). Es hijo de Alonso Valera (HR: f. 5v, EI: 2r) como afirma Garcilaso de la Vega (1960: 53), y no hijo natural de Luis, como resulta del *Catalogus Provinciae Peruanae inicio 1569, 4/1* (Engaña, 1954: 285). Luis es su tío pero, para el joven Blas, es como si fuera su padre, ya que odiaba a su padre porque, cuando tenía 13 años, mató a su madre en su presencia (EI: 2r). Su madre es la india Allpa Urpi según Oliva que, no conociendo el quechua, confunde algo el nombre y le añade el título Allpa (HR: f. 5v); pero Valera (EI: cc. 2r-2v) especifica que su madre se llamaba Urpay, que era hija del *hampicamayoc* Illavanqa y que su padre la violentó y le contagió de sarna, por lo que le apodaron Piri, derivado de la pronunciación española de la palabra quechua *quiri* (herida), de forma que los soldados la llamaron Piri Purpay (que su apodo era Piri resulta también en Oliva HR: 5v). Más tarde Alonso se casó con ella, tras haberla bautizado con el nombre de Francisca Pérez (HR: f. 5v). Con este nombre y apellido se la menciona en el *Catalogus*.

Oliva (HR: f. 5v) nos cuenta que el joven Blas creció hablando el quechua materno, el castellano paterno y el latín, este último aprendido en Trujillo (Garcilaso de la Vega, 1960: 46) antes de entrar en la Compañía de Jesús. Creció también conociendo el contenido de la carta de Francisco de Chaves, que su tío Luis le había proporcionado: es decir, conocía los engaños perpetrados por Francisco Pizarro, como lo del envenenamiento de los oficiales de Atahuallpa (Laurencich-M. *et al.*, 1998). El contenido de la carta de Francisco de Chaves y las violencias de su padre Alonso contra su madre es el origen de que el joven Blas se sintiera indio y no mestizo (EI: 2r). Entró en la Compañía de Jesús para ayudar a su gente, los indios, a pesar de tener ya un hijo con una india (EI: c. 18ar). En 1570 pronunció sus primeros votos, y los tres sucesivos en 1573 cuando fue ordenado sacerdote (Engaña, 1958: 140 y ss.). Oliva nos informa de que el P. Blas escribió al P. General Aquaviva sobre el contenido de la carta de Francisco de Chaves, intentando ir a Roma (HR: 5v) para enseñarla a aquel de los jesuitas que pudiese comprenderla y ayudase a respetar a su gente, los indios (Laurencich-M. *et al.*, 1998: 62). Con esta misma idea se la entregó al P. José de Acosta (como apunta el mismo P. Acosta sobre la carta): como el P. Acosta la detenía, Blas cuenta que se la robó (Laurencich-M. *et al.*, 1998: 58-60).

¹ Agradezco a Clara Miccinelli que me permitió estudiar sus documentos.

No me detengo sobre la positiva actividad de evangelizador de los indios del P. Valera (Engaña, 1958: 258, 269); sólo menciono que, mientras estuvo en Cuzco (1575-1577), fundó, con los PP. Barzana, Santiago y Ortiz, la cofradía Nombre de Jesús (Fernández, 1986: 219). Muy probablemente allá profundizó su conocimiento de la cultura Inca y tal vez, en la misma cofradía, consolidó su idea evangelizadora constituyendo en el ámbito de la cofradía un movimiento neo-Inca cristiano que le permitiera evangelizar a los indios en el respeto de su cultura. Además, mientras estuvo en Cuzco, se encontraba con la nobleza Inca dos veces a la semana para mantener discusiones espirituales (Mateos, 1944: 35-39). Su provechosa actividad evangelizadora con los indios puede haber sido la causa de la primera falsa acusación contra la castidad, que se remonta al 1576 mientras estaba en el Cuzco (Engaña, 1958: 258, 269). Hay que subrayar que a los indios les gustaba tanto la evangelización de P. Valera que, en esta ocasión, presentaron una petición escrita al P. Acosta pidiéndole que les dejase al P. Valera que les había enseñado el verdadero Dios y a ser cristianos (Engaña, 1958: 269-270). La salida de P. Blas fue retrasada. Lo hallamos en Juli (1577-1578) y en 1582 estaba todavía trabajando en Potosí (Engaña, 1958: 335; 812-813) de donde el P. Acosta lo llamó para trabajar en Lima, en el colegio S. Pablo, en la traducción quechua de su catequismo del tercer Concilio Limense.

En abril de 1583 ya estaba encarcelado, aunque no se mencionaba su crimen (Engaña, 1961: 251, 548 y ss.). En una carta de Roma se sugiere que le despidan de la Compañía a raíz de lo que hizo con la mujer (Engaña, 1966: 188; Fernández, 1990: 212, 220). No vuelvo a narrar el calvario de P. Valera: el delito era tan grave que no podía ni escribirse. Por tanto, se envió al P. Andrés López a Roma (11 de abril de 1583) para explicar el asunto al P. General (Laurencich-M. *et al.*, 1997: 48-49; 52-53; Engaña, 1961: 675). El 22 de febrero de 1588, el P. General Aquaviva sentenció suspensión *a divinis* por diez años y cárcel estricta por cuatro, aunque en los últimos seis años lo dejaron celebrar misa en privado (Engaña, 1970: 646). Sin embargo, a principios de 1593, Valera comenzó su viaje a España: lo embarcan para Quito donde enferma, llegando en mayo de 1596 a España, a Cádiz, donde se queda bajo el cuidado del P. Provincial Cristóbal Méndez (Engaña, 1970: 378-383). El 3 de junio de 1596 el P. Méndez escribe al P. General y lo informa de que P. Valera ya estaba tan redimido que le permitió enseñar gramática en la escuela de los Jesuitas en Cádiz. La noticia irritó a Aquaviva quien en seguida, el 29 de junio, ordena a Méndez retirar a Valera de toda enseñanza (Durand, 1987: 414).

Concuero con Hyland (1998) en afirmar que esta última prohibición de enseñar gramática indica claramente que el delito de Valera no era un asunto de faldas.

La HR y el EI brindan nuevas teselas al mosaico de la vida de Valera. Cumis (HR: c. 8r) confirma que fue el P. Provincial Juan de Atienza quien propuso, en 1587, despedirlo de la Compañía con la falsa acusación de haber tenido una relación con una mujer. Probablemente se utilizó la relación que el joven Blas, antes de entrar en la Compañía, tuvo con la madre de su hijo con el objeto de disimular una falta mucho más grave, no tanto contra la religión, sino respecto a la delicada relación que la Sociedad Jesuita tenía con la Inquisición, que tan bien evidencia Hyland (1998). Cumis (*ibid.*) afirma que Valera no quería que se acusara a su gente de idolatría porque su religión era muy parecida a la católica y que por eso todos sus escritos fueron decomisados. De esto se infiere que su delito era de herejía y que, para que sus ideas no se difundieran, se le prohibió comunicarse con otra gente.

Oliva (HR: f. 5v) añade algunos problemas políticos a los religiosos ya descritos por Cumis. Afirma que Valera había escrito al P. General Aquaviva para que se hallara una fórmula para denunciar

cómo Pizarro había envenenado a los oficiales de Atahualpa, según refiere la carta de Francisco de Chaves. Como el P. General quería echarlo de la Compañía, el P. Valera pidió ir a Roma para informar del asunto. Oliva no dice a quién quería informar el P. Blas: supongo que a un jesuita que pudiera comprender el problema, y no el P. Aquaviva que le era completamente contrario. Sin embargo, Engaña (1966: 188-189) confirma que el P. Valera, en 1585-1586, pidió ir a Roma, pero que Aquaviva no aceptó por falta de motivo: un claro pretexto para impedirlo. Oliva escribe (*ibid.*) que se le prohibió ir a Roma y se mandó al P. Blas a España. Oliva (HR: f. 5r) sigue contando que, una vez en España, el P. Valera difundió de forma anónima muchos de sus escritos que había salvado de la requisita escondiéndolos. Como le estaba prohibido publicar, el P. Maldonado de Saavedra le presentó a Garcilaso de la Vega, que le prometió publicárselos respetando el contenido y la paternidad (*ibid.*). En realidad los censuró de manera que resultaran gratos al poder y a la Corona (*ibid.*), además los plagió (EI: c. 3r). Valera, después de haber visto la publicación de Garcilaso, acusa a Maldonado de hurto y a Garcilaso de ser un fullero (*ibid.*).

Poco a poco el delito de Valera se va revelando: no solamente herejía, sino también subversión política.

Oliva sigue brindándonos más teselas sobre la vida del P. Blas que enfocan mejor el problema en el cual el P. Blas se vio envuelto a causa de su falta: la amenaza del P. Aquaviva a que dejase el hábito o que desapareciese del mundo como si fuese difunto (HR: f. 5r), el exilio para que no perjudicara los demás con la verdad (*ibid.*), su muerte jurídica como obediencia y sacrificio (*ibid.*) y luego el viaje de Valera al Perú (*ibid.*). Zarpó de Cádiz en junio de 1598, cuenta Oliva (HR: f. 4v) y, a los 45 días, desembarcó en Cartagena. De allí pasó a Barranca y, por las antiguas rutas fluviales y terrestres, a Quito y luego, caminando seis meses a pie y en mula, entró en el Cuzco (1599) donde sus amigos indios de la cofradía Nombre de Jesús lo escondieron y donde pudo abrazar de nuevo a su compañero, el mestizo Gonzalo Ruiz (*ibid.*). En este largo viaje, P. Blas tuvo el apoyo de jesuitas e indios: de otra manera no hubiera logrado sobrevivir. Oliva lo encontró en la primavera de 1611 en Santa Cruz de la Sierra (HR: f. 5r). Éste y Gonzalo Ruiz ayudaron al P. Valera con la *Nueva Coronica*; Guaman Poma le prestó su nombre y contó sobre las costumbres de su provincia y sobre sus ideas respecto a la conquista hasta tal punto, que le dejaron decir que el dominico Valverde era franciscano (EI: cc. 3v-4r). A finales de abril de 1638, cuando Oliva escribe JAO II (HR: f. 4v), tenía la NC ya terminada en un lugar secreto del Colegio jesuítico de Lima del cual él, en aquel tiempo, era rector. Oliva (*ibid.*) termina la biografía de Valera escribiendo que el P. Blas regresó a España en 1618 con el tácito permiso del P. General Muzio Vitelleschi, que conocía los problemas que había tenido con su antecesor, el P. Aquaviva, y que murió en Alcalá de Henares en 1619.

La autobiografía que Valera escribe en el EI (cc. 2r-3r) confirma la que proporciona la HR, pero le agrega unos vívidos detalles: por ejemplo, que la persecución de Aquaviva le afectó hasta el punto de parecerse a un esqueleto de llama, y que la inercia impidió al P. Acosta buscar la verdad.

Además, la autobiografía de Valera nos proporciona un tercer componente de su delito (además de la herejía y de la subversión política): la causa de los indios para la cual luchaba, como se infiere también en la NC.

Por otra parte, la muerte jurídica de Blas Valera en 1597 (que, de acuerdo a la HR y a EI resulta ser apenas una muerte jurídica), está bien documentada (Durand, 1987: 409-420) y su nombre fue hallado en una necrológica manuscrita, pero sin número de catálogo, en el archivo de la Provincia jesuítica de Toledo (*ibid.*: 417).

La HR y el EI brindan muchas nuevas teselas sobre la vida de Blas Valera pero suscitan también muchos problemas: ¿por qué el P. Aquaviva lo amenazó con quitarle el hábito o desaparecer del mundo? ¿A quién obedeció al darse muerte jurídica? ¿Quién falsificó su muerte? ¿Quién es la persona a la que agradece con gratitud y respeto porque lo dejó morir para que pudiese vivir y regresar al Perú para ayudar a su gente y luego volver a España? ¿Quién fue aquel jesuita muy importante que logró aplacar el gran rigor de Aquaviva contra Valera? ¿Quiénes fueron los hermanos que le ayudaron? ¿Qué iba a hacer en el Perú, como persona jurídicamente muerta, para ayudar a su gente? ¿Por qué Valera corrió el riesgo de escribir la NC bajo el nombre de Guaman Poma de Ayala? ¿Cuál es la verdad "que todo el mundo teme, que pocos saben y cada uno calla" (HR: f. 5r) que costó el exilio a Valera para que no fuera un perjuicio para los demás? ¿A quién podía perjudicar?

Claro que la destrucción de Cádiz por los ingleses a finales de junio de 1596, causó muchas pérdidas para la Compañía y se necesitó tiempo para volver a la normalidad, pudiendo haber ocurrido muchas irregularidades durante el saqueo de la ciudad. Sin embargo, Blas Valera no pudo haber falsificado su muerte y zarpar para el Perú sin la ayuda de, al menos, un jesuita muy poderoso al que obedeció. Ni se puede pensar que el P. Blas pueda haber recorrido la Provincia Jesuítica del Perú y haber escrito la NC sin la ayuda de los jesuitas y de los indios.

II. EL DELITO DE BLAS VALERA

El que en una carta de Roma se hable de utilizar su asunto con la mujer para licenciarlo de la Compañía, confirma que no era ésta su falta, sino solamente un pretexto. Su delito era mucho más grave, como se puede inferir del silencio con el que lo cubre la jerarquía de la Sociedad de Jesús. Jesuitas eminentes como el procurador de la provincia del Perú, el P. Andrés López y el P. José de Acosta no la confían a una carta y prefieren tratar el asunto de palabra.

Como Sabyne Hyland (1998) demostró, la pena por fornicación era más leve que la que padeció el P. Valera. Además, la estudiosa agrega que sus investigaciones en la documentación de la Inquisición del Archivo Histórico Nacional de Madrid atestiguan que el 11 de agosto de 1591 el jesuita Lucio Garcete declaró ante a la Inquisición de Panamá que el delito del P. Blas era herejía y que, a pesar de que los jesuitas en el Perú afirmaban que estaba preso en la cárcel de la Inquisición, él estaba en la de la Compañía. Al mismo tiempo, el P. Juan Ordóñez, en una carta enviada al P. General Aquaviva, se preocupa porque el P. Garcete quiere presentar al tribunal de la Inquisición un informe sobre los malos hechos de los Jesuitas en el Perú: por lo tanto, el P. Lucio se trasladó enseguida a Italia (Hyland, 1998; Engaña, 1966: 30-32). Además Hyland (*ibid.*) observa también que, apenas llegó la autorización de la Curia Romana a los jesuitas del Perú para tratar casos de herejía sin pasar por la Inquisición, el P. Valera fue preso. Es decir, los jesuitas querían que la infracción y el juicio del P. Blas se mantuviera en el ámbito de la Compañía.

Todo esto indica que el delito del P. Blas fue aún más complejo que el de herejía. Creo que la transgresión que causó la persecución de Valera es la misma que ya había inferido al estudiar la HR (Laurencich M. *et al.*, 1995: 403): Blas Valera era el jefe de un movimiento indigenista cristiano cuyo centro era la cofradía Nombre de Jesús, que lo escondió a su regreso al Perú, estando dicha cofradía formada por muchos indios, y entre ellos varios pertenecientes a nobleza inca (HR: cc. 8ra, 9va, 9rb, ff. 5v, 5r, 4v, Mateos, 1944: 35-39).

De el EI, se infiere además que Valera intentaba injertar el cristianismo en la cultura inca, por lo que su movimiento se podría definir como neo-inca cristiano. El EI nos aclara que había un grupo de jesuitas que lo apoyaban: por seguridad y discreción, Valera apenas nos brinda sus iniciales (c. 3r). Al compararlas con el texto entero del EI, de la HR y con Egaña (1954 y ss.) se infieren los nombres de dos jesuitas mestizos y de cuatro jesuitas españoles e italianos, sin contar con Antonio Cumis, Anello Oliva y Gonzalo Ruiz. Trataré el asunto en otro artículo pero, mientras tanto, debo aclarar que las iniciales M. V. corresponden a Muzio Vitelleschi que, cuando Valera escribe el EI, era ya el Padre General desde hacía tres años. Por tanto, el movimiento de Blas Valera era aceptado también por los altos cargos de la Compañía, ya que estaba en la línea de los principios evangelizadores de san Ignacio: aceptar otras religiones y tradiciones pertenecientes a antiguas civilizaciones porque se consideran que están así más dispuestas en recibir el Cristianismo (Lacoture, 1993: 491).

El P. Vitelleschi es el jesuita al cual Valera dedica el EI, debiendo ser él el que logró un compromiso que permitió a Valera volver al Perú para ayudar a su gente una vez que la amenaza del P. General Aquaviva al P. Blas, de desaparecer como si fuera un muerto (HR: 5r), se transformase en una orden, como el P. Valera escribe en el minúsculo cuaderno hallado al interior del medallón n. 3 (c. 4) adjunto al EI.

Tal vez algún día, futuras investigaciones en los archivos nos digan cuándo el P. Aquaviva resolvió ordenar la muerte jurídica de Valera: es evidente que la destrucción de Cádiz fue la ocasión para poner en práctica dicha orden.

III. EL PROBLEMA SUSCITADO POR BLAS VALERA

Como ya hemos visto, el problema suscitado por Valera fue al mismo tiempo político y religioso. Sin embargo, creo que en aquel momento se trataba más de un problema de relaciones políticas entre la Compañía y la Inquisición que de un asunto religioso, que se inserta en los malos términos en que la Compañía de Jesús se hallaba con el Santo Oficio desde 1578 en el Perú, el cual trataba de manera subrepticia de contrarrestar su preponderancia con los indios (Duviols, 1977: 277; Medina, 1887 II, 409-410). No podemos olvidar las estrechas relaciones del Santo Oficio con la Corona y el que Aquaviva, a cambio del permiso de establecer la Compañía en las colonias, había aceptado las condiciones y, hasta cierto punto, también el control de la Corona y de la Inquisición (Rosa, 1969: 169-170). Podía ser peligroso para la Sociedad jesuítica del Perú de los tiempos del Virrey Francisco de Toledo ahondar en las malas relaciones que existían entre la Compañía y la Inquisición (Duviols, 1977: 278), aunque el tipo de evangelización de Valera las agudizó hasta que el propio P. General Aquaviva ordenó cerrar la boca del P. Blas.

En efecto, había varios aspectos en la evangelización jesuita del Perú y, de manera especial, en Valera, que entraban en confrontación con el poder político y religioso entonces vigentes en el Perú, cuando, en 1583, Aquaviva, tras un intento del P. Acosta por resolver el problema de Valera llamándolo a Lima para la traducción del catequismo del II Concilio Limense, formalizó su delito y su pena.

Estamos en el tiempo del Virrey Francisco de Toledo (1570-1600), un momento en que el poder eclesiástico estaba subordinado al político a través de los visitadores civiles que controlaban a los visitadores eclesiásticos, que se nombraban de manera conjunta, teniendo los primeros la potestad de

realizar encuestas sobre la situación eclesiástica (Duviols, 1977: 147). La idea que el Virrey de Toledo tenía sobre la cristianización no sólo era antilascasiana, sino también antijesuítica, ya que quería mantener a los indios en la ignorancia de su cultura y de su idioma, y hacer desaparecer la dinastía de los soberanos autóctonos, para lo que utilizó la visita general y las encuestas, destinadas a poner punto final al debate sobre los derechos de soberanía indígenas. Su idea se oponía a la de los jesuitas que, en una política de adaptación, querían recoger y entender la cultura indígena para hacer evidentes los elementos aprovechables para la evangelización y luego pasar con dulzura a la cristianización y, sin lastimar, inculcándole a los indios el hábito de los cultos cristianos (Duviols, 1977: 164). Por tanto, la idea de Toledo sobre la cristianización era opuesta por completo a la de Valera.

Las ideas básicas que subyacían en la base del movimiento de Blas Valera querían la consolidación de las tradiciones y de la escritura indígena y del quechua general, además de poner en duda la legitimidad de la conquista y por tanto del poder de la Corona, según se infería de la carta de Francisco de Chaves (Laurencich M. *et al.*, 1998: 74-75 y notas 19, 20). Lo que suponía una carga en profundidad contra el Virrey, que había que desactivar antes de su explosión. Además Valera era la punta de un iceberg que, en tiempos de Toledo, estaba formado por una buena parte de la Compañía de la Provincia del Perú. En efecto, el hecho de que los jesuitas fueran contrarios a la política religiosa de Toledo (de la que, además, estaban completamente excluidos) por un lado, pudo haber facilitado el apoyo de un buen número de jesuitas a las ideas lascasianas de Blas Valera, que estaban muy en armonía con las ideas evangelizadoras de la Compañía, mientras que, por otro lado, provocó la reacción del P. General Aquaviva, que quiso callar a Valera, cuando él no quería hacerlo, según se infiere por el EI y la HR; reacción que tenía el fin de evitar que estallara un problema insalvable con la Inquisición.

Estamos todavía lejos de los tiempos del Virrey Francisco de Borja cuando, entre 1617 y 1621, la Compañía prácticamente controlará la extirpación de la idolatría, a pesar que dicho control provocó inquietud en ciertos miembros de la Sociedad que manifestaron su repugnancia a tomar parte en una empresa que juzgaban demasiado represiva y poco acorde con los principios de la Compañía (Duviols, 1977: 192-226).

Todo esto nos explica la dura reacción de Aquaviva contra Valera que veía comprometida su política de aceptación de la Compañía en el Perú, y tal vez también en las otras colonias de España. También explica las amenazas del P. General Aquaviva al P. Valera para que dejase el hábito o que desapareciese del mundo, la cárcel severa (HR: f. 5v), y el que el P. Acosta que solicitase el exilio del P. Blas a España porque su presencia en Perú era un peligro (Engaña, 1970 V: 646), exilio que Oliva (HR: f. 5r) especifica que se realizó para que no perjudicase a los demás con la verdad.

¿Qué peligro podía suponer una persona en la rígida cárcel de la Compañía, si no el de evidenciar el que no estuviese en la de la Inquisición? Su delito era mucho más complejo que el de herejía, puesto que cuando los jesuitas metieron a Valera en la cárcel ya podían castigar la herejía sin acudir a la Inquisición (Hyland, 1998). El caso de Valera pertenecía, sin embargo, a la Inquisición: si no era así ¿por qué el P. Lucio Garcete había testimoniado ante el Santo Oficio de Panamá que en el Perú los jesuitas afirmaban que Valera era prisionero de la Inquisición pero que esto no era verdad? Y, como consecuencia de esto, ¿por qué el P. Lucio, que era Superior de una casa de jesuitas en Panamá fue enseguida llamado a Italia (Hyland, 1998)? ¿Qué verdad era aquella que podía perjudicar a los demás? ¿La del engaño sobre la conquista según la carta de Francisco de Chaves? ¿La de la evangelización jesuítica que, a pesar de la política religiosa del

Virrey de Toledo, seguía con el movimiento neo-inca cristiano de Valera? No lo sabemos. De todos modos, ya sea una verdad u otra, estaban en contra de la política de Toledo y de la Inquisición y, por lo tanto, podían perjudicar a toda la Compañía de la Provincia del Perú. La Inquisición, por su parte, era el arma que más temía la Compañía, ya que era la única que podía contrarrestarla, según se advierte del proceso que el Santo Oficio incoó contra dos padres jesuitas acusándolos de propiciar la hechicería a raíz de una visita de idolatrías en Guaura en 1619, es decir, cuando ya la Compañía estaba más consolidada en el Perú y ya prácticamente controlaba la extirpación de la idolatría (Duviols, 1977: 278).

Por otra parte, la posición de Blas Valera como jefe del movimiento neo-inca cristiano es consecuente con el hecho que no quisiese dejar la Compañía, ya que, como jesuita, él se sentía en la línea de los principios de evangelización de san Ignacio (es decir, aceptar otras tradiciones pertenecientes a antiguas culturas para injertarlas en el Cristianismo) y tenía el respeto de los indios (de no ser así, él hubiera sido para ellos tan solo un mestizo), todo lo cual hacía que su trabajo de evangelización fuese más fácil. Además, creía en las ideas jesuitas al igual que estaba convencido de que Pizarro había ganado a Atahualpa mediante el engaño. Blas Valera resulta ser un buen conocedor de la cultura indígena como se infiere por la NC y el EI. Fue su abuelo, el curandero Illavanqa, el que lo abrió al mundo andino y al quechua (EI: cc. 2v-3r). No hay que olvidar que, como se sentía indio, tenía amigos indios y tuvo, antes de entrar en la Compañía, una mujer india, y que aumentó, además, sus conocimientos sobre la cultura inca en el Cuzco, donde sabemos que conversaba en quechua sobre asuntos espirituales los miércoles y los viernes en la cofradía del Nombre de Jesús (Mateos, 1944:35-39). Por otra parte, su profundo conocimiento del quechua del Cuzco, que quería utilizar como idioma general en el Perú (Garcilaso de la Vega, 1977: 543-548; EI: c. 4v), implica que conociera la cultura inca y que tuviera amigos de la nobleza inca. Al mismo tiempo, su trabajo de evangelización se dirigió siempre a los indios, aunque perteneciesen a diferentes etnias y lenguas, como los ayamara de Juli; lo que le dio la posibilidad de ampliar su conocimiento del mundo indígena mediante contactos con la nobleza, como la tradición de la Compañía enseña y se resalta también en la NC.

Sin embargo, su ansia por reconstruir la cultura y las lenguas indígenas y por afirmarlos era como un volver a fundar esta cultura, para entregársela a sus directos descendientes, aniquilados en la “Babel” de la conquista, y era al mismo tiempo un establecer lazos de unión entre los miembros del movimiento y todos los indígenas peruanos. Todo eso revelaba, por un lado, la complejidad de la cultura inca y, por el otro, sus puntos accesibles a la evangelización: es decir, P. Valera seguía los requisitos puestos por San Ignacio para facilitar la evangelización de otras culturas.

IV. EL MOVIMIENTO NEO-INCA CRISTIANO DE BLAS VALERA

El EI nos proporciona muchos puntos que nos permiten inferir que Blas Valera era el jefe de un movimiento neo-inca cristiano.

Ante todo, Blas Valera dedica el EI a la gente del *Tahuantinsuyu*, pero, en realidad, se trata de un mensaje dirigido al mundo culto, los jesuitas, y de manera especial, al P. Muzio Vitelleschi: está escrito en su mayor parte en latín, idioma desconocido por los indios peruanos, y secundariamente en quechua. Contiene, de manera sintética, muchos puntos que podían ser entendidos solamente por quien conocía el movimiento: por ejemplo, las iniciales de los jesuitas que lo apoyaron (EI: c. 3r), el hecho de que el nombre

de Valera fuera un peligro para él y para los demás mientras que él tenía que protegerlos (HR: 5r), las dos viñetas que representan a la mítica Paytiti (EI: c. 13r, 13v), la cantilena contra los conquistadores que se cantaba en la cofradía del Nombre de Jesús (EI: n. 4).

Si se analiza el asunto superficialmente puede parecer insensato que Blas Valera haya escrito para los jesuitas los puntos esenciales de su movimiento. Pero, como hemos visto, el movimiento de Blas Valera estaba en la línea de la política evangelizadora de la Orden: esto nos lleva a pensar que en tiempos de Toledo era compartido por un buen número de jesuitas, disminuyendo luego su número a partir de 1609, cuando los jesuitas ya no estuvieron excluidos de la política de extirpación de idolatrías, sino que participaron en ella; es decir, cuando se les ofreció otra manera de evangelizar al suavizar las campañas de extirpación (Duviols, 1977: 177-190, 229). Si no hubiera tenido valedores entre los jesuitas, hubiera sido insensata la manera con la que Blas Valera comunicó, a quien sabe de su movimiento, solamente los puntos más sobresalientes y las iniciales de los que lo vivieron más de cerca.

En resumen, el movimiento de Valera se oponía a la política del P. Aquaviva respecto a la Inquisición, pero se le debió considerar, por quien lo vivió, como una joya en la historia de la evangelización de la Compañía, porque realizaba la evangelización de las culturas antiguas a la manera deseada por san Ignacio. Esto nos permite inferir que los demás jesuitas, que no se preocupaban de las relaciones con la Inquisición, lo aceptaron. Por este motivo Valera, y luego también Oliva en la HR, quisieron que, por lo menos en el ámbito de la Compañía, quedara documentación del hecho. El mismo Oliva, que escribe la HR casi 20 años después que Valera, utiliza la misma táctica que Valera: usar un código secreto empleado por sus hermanos de religión para que solamente los jesuitas del futuro pudieran leerlo.

La NC es el mensaje más antiguo que Blas Valera deja sobre el movimiento: está dedicado al rey de España, Felipe III (Adorno, 1980: entre pp. XXXII-XXXIII) y a los españoles que en el Perú se portaron peor que Atila, como Valera especifica luego en el EI. En la NC (949-967), el P. Blas trata sobre el utópico Estado que él propone, bajo el nombre de Guaman Poma, y del cual se presenta como referente (NC: 933-934). No me detengo sobre este tema ya muy discutido y conocido (Adorno, 1989; Ludeña de la Vega, 1975), quiero sólo poner de relieve que el intento de Blas Valera/Guamán Poma es, no sólo llamar la atención sobre la necesidad de frenar la destrucción de la cultura andina, sino, además, organizarla con una especie de reforma agraria (NC: 526) y evangelizarla sin abusos (NC: 501,568). En otras palabras, este mensaje, a pesar del idioma artificiosamente confuso y enredado (HR: f. 4v), se enfrenta al problema de la situación indígena y a la propuesta de una reforma utópica de una manera casi completa, porque estaba dirigido al Rey, que no conocía la situación real de los indios en el Perú.

Para evitar que la dominación española siguiera engañando y destruyendo a los indios y a su cultura, él propuso la utopía de un gobierno universal bajo el cetro de un solo rey, el monarca universal; gobierno que estaba dividido en cuatro partes, una de las cuales tenía que representar al Perú evangelizado cuyo cargo ejercería un descendiente de Topa Inga Yupanqui, como claramente dice en la NC: 949. En dicho volumen, según el prólogo, proporciona también una guía práctica sobre la reforma moral y social de los colonizadores y de la cristianización de los indios.

El buen conocimiento de las costumbres indígenas es considerado básico para realizar una buena evangelización, sea en la NC, sea en el EI y en la HR: es decir, es éste un punto esencial en su utopía y está en armonía con los ideales de la evangelización jesuítica respecto a las antiguas civilizaciones.

Blas Valera se preocupa mucho en mantener que la NC era trabajo suyo y no de Guaman Poma: lo escribe varias veces en el EI, en el capítulo “*De meis operibus*”, en el *addendum* c.VI y, además, incluye el contrato por el que Guaman Poma permite el uso de su firma (EI: n. 4). El mismo Oliva, casi cuatro lustros después, repite en la HR (f. 4v) que Guaman Poma prestó a Valera su nombre para la NC.

Si se piensa que todos los jesuitas eran contrarios al movimiento, puede parecer insensata la preocupación de Valera y de Oliva de brindar a los jesuitas los medios para reconocer la paternidad de Valera de la NC, obra que Oliva guardó, al igual que la HR, en un lugar secreto del colegio de Bellavista de Lima del cual era rector (HR: f. 4v): un lugar secreto, pero que podía ser accesible a unos hermanos. En otras palabras, no se preocupa tanto del riesgo que él pudiera correr si un jesuita los encontraba, porque el movimiento de Valera estaba en la línea evangelizadora de los jesuitas y tenía la tácita aprobación de muchos de ellos; en cambio, era peligroso para la política religiosa virreinal, que lo hubiera considerado subversivo y herético. El declarar que fue Valera el autor principal de la NC es importante, no sólo para la paternidad de esta obra, sino también porque la NC era el instrumento con el cual Valera pensaba llegar al Rey y comunicarle su utopía, para así obtener el reconocimiento cultural y político de su gente. En resumen, Valera compuso la NC para que todos los peruanos, sean indios, ladinos o españoles, conocieran sus propuestas para la resolución de la babélica situación en la cual vivía el Perú tras la conquista. En cambio Valera escribió el EI para que el mundo culto de los jesuitas, tanto de ayer como de hoy en día, conociera los puntos fundamentales sobre los que se basaba su movimiento, y para que la cultura peruana entrara en el patrimonio de la humanidad.

De la HR: c. 2vb se infiere que el movimiento sobrevivió hasta 1737 en Chile, donde el indio Taquic Menéndez de Sodar, después de haberse confesado en la sacristía de la iglesia jesuítica de San Francisco Saverio, entrega el manuscrito y el fragmento de *quipu* al P. Pedro de Illanes. En la sacristía de la iglesia: ¿es esto una casualidad o es porque en aquel entonces los miembros del movimiento no podían tener acceso a la iglesia? Si fuera una casualidad, ¿por qué el P. Illanes la evidencia en su breve escrito? De todos modos, el P. Illanes, por el hecho de haber recibido el documento candente sobre el movimiento neo-inca cristiano, parece implícitamente concluir que, por lo menos por lo que concierne La Concepción en el Chile, el movimiento se había terminado.

IV.1. SIMPATIZANTES, COLABORADORES Y ORGANIZADORES

Como el movimiento de Valera estaba mal visto por el Virrey y por la Inquisición, no podemos pensar que se pueda hallar una lista con los participantes y la función de cada uno, pero estoy convencida de que una búsqueda minuciosa en los archivos y en los museos brindará más teselas informativas sobre el movimiento. Mientras tanto, bosquejo aquí lo que pudo ser el movimiento, según la HR y el EI, cuya organización tenía que ser muy flexible y de similar estructura a la de una cofradía, pero con una extensión mayor, mucho más allá del territorio de la parroquia. Probablemente, la organización se vinculaba a la adhesión más o menos estricta a la idea manifestada por Valera. Las denominaciones simpatizantes, colaboradores u organizadores, son términos que utilizo para entendernos sobre los posibles grados de adhesión que brindaron sus miembros.

El propio Valera, en la organización, perfeccionó el sistema característico de la evangelización jesuítica, que se dirigía a la nobleza, a aquel nivel social que detentaba el poder, la organización y el

conocimiento de la cultura andina (Duviols, 1977: 172,229). Por lo tanto, es muy probable que él hubiera buscado patrocinadores/organizadores entre la nobleza indígena.

Efectivamente, la HR nos permite inferir sólo nombres y figuras de la nobleza: el curaca Mayachac Azuay, al *quipucamayoc* Chauarurac y los varios *quipucamayoc*, *tucoricoc* y curacas mencionados como informantes en la HR (cc. 8ra, 8vb, 9rb): las informaciones que ellos proporcionan sobre su propia cultura, cosmogonía, mitos y escritura mediante *quipus*, todo aquello que más interesaba al movimiento, aparecen siempre conectados a Blas Valera. Además, no se puede olvidar que la nobleza inca de la cofradía Nombre de Jesús formó el primer núcleo del movimiento; tanto que logró esconder a P. Blas, a su regreso al Cuzco, como hombre jurídicamente muerto.

En este movimiento también participaron como simpatizantes mestizos: por ejemplo, Garcilaso de la Vega, al cual Blas Valera había entregado sus papeles para publicárselos. Luego, cuando Garcilaso censuró el pensamiento valeriano para que fuera aceptado por el poder y lo plagió, el P. Valera y el P. Oliva lo consideraron un traidor. Guaman Poma de Ayala parece haber sido otro simpatizante por haber prestado su nombre a la idea de Valera.

Pasando a los jesuitas mencionados por Valera, es muy probable que él contara entre los organizadores jesuitas de habla quechua. De otra manera, el movimiento se hubiera extinguido mientras que el P. Blas estaba en la cárcel y exiliado; es muy probable que ésta fuera la ayuda que su gente necesitaba y para lo cual regresó al Perú: él quiso, o bien dejar al movimiento organizado para que pudiese continuar tras su muerte, o bien dejar escrita la utopía de su movimiento para que llegara al Rey. De todos modos, este asunto será objeto de otro artículo.

Por otra parte, Gonzalo Ruiz, que de manera continua ayuda a Valera durante su estancia en el Perú después de su muerte jurídica (HR: f. 4v), fue uno de sus colaboradores más estrechos.

Al P. Oliva, al no conocer el quechua, no se le puede considerar como un organizador, sino como un estrecho colaborador de Valera durante su estancia en el Perú como hombre jurídicamente muerto: como resultado tenemos la HR, bien sea debido a su conocimiento del mundo indígena, bien sea por la amistad y la estrecha colaboración que tuvo con P. Blas en la redacción de la NC (HR: ff. 5v-4r), bien sea por ser el depositario de la NC en espera de hallar la persona que pudiese divulgarla. Además, en su *Vida de Varones Ilustres*, él resulta ser uno de los cronistas que más evidencia sus conexiones con los informantes *quipucamayoc* indígenas, entre los cuales se encontraba el *quipucamayoc* Catari, activo en Cochabamba (Oliva, 1998: 39, 42, y ss.): siendo ésta una indicación de su colaboración con el movimiento.

Antonio Cumis es otro hermano que la HR (cc. 8ra) indica como activo colaborador, como amigo de curacas y curioso de la cultura y la escritura mediante *quipu* de los indios. Además, las fuentes jesuíticas lo muestran como un espíritu inquieto que, en enero 1594, cuando Blas Valera ya había sido desterrado a España, deseaba ser enviado a China (Engaña, 1970: 843). No creo que esto sea una casualidad, porque en China el italiano P. Matteo Ricci (1552-1610) tuvo más suerte que Valera en su diálogo con las antiguas religiones indígenas. Por otra parte, el hecho que el H. Cumis haya escrito en latín el núcleo más antiguo de la HR, no excluye que él no hubiera tomado las órdenes superiores por ignorancia, sino tal vez porque apoyaba la utopía de Campanella y la de Valera, como se infiere de la HR.

El mismo manuscrito anónimo *De las costumbres antiguas del Perú* (desde ahora en adelante DC) se atribuye a un jesuita desconocido que lo escribió entre 1615 y 1621 o entre 1580 y 1592 (Esteve Barba, 1968: L-LI); fue, por tanto, una persona activa en un tiempo en el que P. Valera ya no podía hablar. Excluyo que el autor de esta obra pudiera haber sido el mismo Valera, porque una detenida comparación de la grafía del manuscrito que se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid con la de la firma de Valera (en su profesión de votos) y con el EI, nos muestran que no son la misma, aunque hay un parecido y pertenecen a la misma escuela².

El DC puede haber sido una elaboración en castellano y en una clave más aceptable para el poder dominante que el trabajo latín de Valera *De Tahuantinsuyu prischis gentibus*, que P. Blas menciona en el EI como obra suya escrita en latín (Laurencich-M. *et al.*, 1998, nota 5). Puede, por tanto, haber sido elaborada por un jesuita miembro del grupo de Valera cuando este jefe ya estaba preso o desterrado; y ello, con la intención de mitigar lo que, en la obra latina de Valera, pudiera tener de conexión con el paganismo, para transformarlo en rasgos de un antiguo culto cristiano olvidado, de manera que la política religiosa española pudiese abrirse a la obra evangelizadora que intentaban estos jesuitas. De esta manera, injertando la religión cristiana en la religión inca, podía ser considerado como un refrescar un culto de Cristo borrado con el tiempo (lo que era más aceptable para la Inquisición) y no una evangelización sobre un culto pagano (para lo cual, el poder religioso peruano pedía *tabula rasa* de la cultura preexistente).

Es así como el jesuita Anónimo transforma, por ejemplo, los dioses *Pachacamac*, creador invisible y *Viracocha*, fecundador visible, de Valera (HR: c. 6va) en un único dios todopoderoso e invisible *Inti Illapa Viracocha*, más parecido al Dios cristiano. Las *huacas* son, para el Jesuita Anónimo, ya no ídolos, sino templos del dios invisible. Introduce la figura del héroe cultural *Pirua Pacaric Manco*, que enseñó a no comer carne humana y sacrificar animales en vez de personas (DC1968: 154, 156) logrando, de esta manera, quitar también aquel incómodo y pagano Inca hijo del Sol, que se contraponía a cualquier traza de un antiguo culto cristiano.

A pesar de la lista de nombres de jesuitas que compartieron sus ideas y velaron sobre su gente (EI: c. 3r), y que discutiré en un artículo aparte, hay otros nombres de jesuitas simpatizantes según se infieren del trabajo *Vida de Varones Ilustres* que Oliva dejó listo para la imprenta: por ejemplo el P. Diego de Torres, que trajo de Cádiz el vocabulario del P. Blas Valera (Oliva, 1992: 95). Este jesuita, que sirve a Oliva para justificar la presencia de un vocabulario del “difunto” Valera (que, por cierto, recibió del mismo Valera cuando éste estaba en el Perú jurídicamente muerto, trabajando ambos en la NC) estaba lo suficientemente familiarizado con las ideas evangelizadoras del P. Valera y de sus colaboradores jesuitas, pero no tan expuesto al peligro de la Inquisición, hasta el punto de que el P. Oliva pudiera mencionarlo como mensajero de los papeles del “difunto” Valera.

V. CONCLUSIONES

Se escribió este artículo no sólo para bosquejar el delito de Blas Valera según se desprende de la HR y el EI, sino también para fomentar ulteriores búsquedas e investigaciones sobre aquel difícil momento

² Agradezco a Sabien Hyland que me proporcionó copia facsimilar del ms. *De las costumbres antiguas del Perú*.

de la Compañía de Jesús en el Perú durante la época toledana, y sobre las utopías andinas de los siglos XVII-XVIII. Si la infracción de Blas Valera es la de haber fundado un movimiento neo-inca cristiano, una búsqueda en profundidad en los archivos proporcionará ulteriores informaciones sobre las formas de resistencia que la evangelización jesuítica realizó para mantener su evangelización lascasiana, a pesar de las imposiciones toledanas.

Sin embargo, desde los documentos HR y EI resulta que el delito de Valera fue el de haber fundado un movimiento neo-inca cristiano, delito que también confirma la investigación de Hyland en el fondo de la Inquisición (Archivo Histórico Nacional de Madrid). Este movimiento tenía una matriz culta, como es natural para una utopía nacida en el ámbito de la Compañía de Jesús: es decir, estaba en relación con las utopías europeas de la época, como se infiere desde la HR y el EI (por ejemplo, las de Tomás Moro y Tomaso Campanella), aunque también con la *Disputatio et Renovatio* que produjo la Segunda Escolástica (con el jesuita P. Francisco de Suárez [1548-1617]) y con las ideas de una monarquía universal propuesta por P. Juan de Mariana de la Reina (1536-1624).

Al mismo tiempo el movimiento tenía sus raíces en la emoción del joven Blas que vio cómo su padre, Alonso Valera, mató a su madre delante de él: un padre que personificaba para él la continuidad de las crueldades y de los engaños de Pizarro hacia los indios, de las que tuvo noticia por la carta de Francisco de Chaves. Crueldades éstas que llevaban a la destrucción de las culturas andinas y, desde luego, como reacción, de las utopías andinas, como el Taqui Onqoy (1560-1570) y la de los reyes de Vilcabamba, relacionados con el mito de Paytiti. Utopías que Valera supo encauzar en un movimiento neo-inca cristiano que proponía la solución, en clave cristiana, de los problemas de los indígenas.

El de Valera no es el único movimiento utópico que se desarrolló en los Andes durante los siglos XVII y XVIII (Flores Galindo, 1991; Lorandi, 1997; Cantù, 1993) aunque sí era hasta ahora desconocido.

Este artículo pide también ulteriores estudios en el ámbito de las utopías andinas: entre ellos un examen detenido de los ideogramas que aparecen pintados sobre materiales de época colonial como, por ejemplo, los *queros*, que son uno de los soportes más libres e interesantes que el mundo indígena colonial nos brinda para comunicarnos, en forma ideográfica y pictográfica, sus tradiciones y utopías. Los ideogramas de los *queros* no son decoración, sino una escritura ideográfica que, al no ser comprendida por los españoles y los ladinos, se puede considerar que está escrita sin cortapisas y que es muy genuina. En otras palabras, ahora que la HR y el EI nos proporcionan la clave para leer dichos ideogramas, se nos abren nuevas fuentes sobre la cultura inca-colonial. Además, un estudio comparativo sobre la frecuencia de los ideogramas en el ámbito de una amplia colección de *queros* (es decir, sobre la frecuencia de los varios mensajes que contienen), puede proporcionarnos nuevas pistas sobre los movimientos utópicos de los siglos XVII y XVIII y sus más específicas ideologías.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, R. (1980): "La redacción y enmendación del autógrafo de la Nueva Coronica y Buen Gobierno", en: *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno por F. Guaman Poma de Ayala*, Siglo XXI, México, pp. XXXII-XLVI.
- (1989): *Cronista y Príncipe. La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.
- (1993): "The Genesis of Felipe Guaman Poma de Ayala's Nueva Coronica Y Buen Gobierno". *Colonial Latin American Review*, 1-2, vol. 2.
- BANGERT, W. S. J. (1990): *Storia della Compagnia di Gesù*, Marietti, Génova.
- CANTÙ, F. (1986): "Prologo" a *Crónica del Perú de Cieza de León, tercera parte: XI-LXXXVIII*. Pontificia Universidad Católica, Lima.
- (1993): "Le utopie di Tommaso Moro", *Atti del Convegno Uomini dell' altro mondo*, Siena 11-13 marzo 1991, Bulzoni, Roma.
- CUMIS, A. y OLIVA, A. (17th century): *Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum*, Archivio Miccinelli-Cera, Napoli, ms.
- DIZIONARIO DEGLI ISTITUTI DI PERFEZIONE (1974-1988): vol. 1-8, dir. da G. Pelliccia e G. Rolla, Ed. Paoline, Roma.
- DURAND (1987): "Los últimos días de Blas Valera", en *Libro de homenaje a Aurelio Microquesada. Recopilación de artículos*. Talleres gráficos Villanueva, 2 tomos.
- DUVIOLS, P. (1977): *La destrucción de las religiones andinas (durante la Conquista y la Colonia)*, UNAM, México D. F.
- EL JESUITA ANÓNIMO (véase *De las Costumbres Antiguas de los Naturales del Piru*).
- ENGAÑA, A. de, S. I. (Ed.) (1954-1981): *Monumenta Peruana, Monumenta Historica Societatis Iesu*, (voll. I-VII) apud Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma.
- DE LAS COSTUMBRES ANTIGUAS DE LOS NATURALES DEL PIRU, 1968, Biblioteca de Autores Españoles, n. 209, Madrid: 153-189.
- FERNÁNDEZ, E. S. J. (1986): *Monumenta Peruana, Monumenta Historica Societatis Iesu*, (vol. VIII) apud Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma.
- ESTEVE BARBA, Francisco (1968): *Crónicas Peruanas de Interés Indígena. Estudio Preliminar*. Biblioteca de autores españoles, n. 209, Madrid.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, E. S. J. (1990): "Blas Valera en el Jesuita Anónimo autor de la Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú", *La evangelización del Perú: siglos XVI y XVII*. Actas del I Congreso Peruano de Historia Eclesiástica. Arequipa.
- FLORES GALINDO, A. (1991): *Perù. Identità e utopia*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- GARCILASO DE LA VEGA (1977): *Commentari Reali degli Incas Rizzoli*, Milano.
- GARCILASO DE LA VEGA (1960): *Historia general del Perú. Segunda parte de los Comentarios Reales de los Incas*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F. (1936): *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, Institut d' Ethnologie, Paris.
- (1980): *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, a cura di J.V. Murra e R. Adorno, Siglo XXI, México.
- HUERTAS, L. (1981): *La religión en una sociedad rural andina (siglo XVII)*, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Perú.
- HYLAND, S. (1999): "The imprisonment of Blas Valera: Heresy and Inca History in Colonial Peru". *The Colonial Latin American Historical Review*.
- LACOTURE, J. S. J. (1993): *I Gesuiti*, vol. I, P. M. Casale Monferrato.
- LAURENCICH-MINELLI, L. (1996): *La scrittura dell' Antico Perù. Un mondo da esplorare*, CLUEB, Bologna.
- (1997): "Nota sull' autenticità del documento seicentesco Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum", *Thule*, n. 2, aprile, 1997, Perugia.
- (1998): "Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum: un estorbo o un acontecimiento?", *Anthropologica*, Lima
- (1999): Blas Valera leader di un movimento neo-Inca cristiano. Una prova ulteriore dell' autenticità del

- ms. *Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum*, en *L'americanistica oggi in Italia. Studi, risultati e prospettive*. Istituto Italo-Iberico, CNR, Cagliari.
- LAURENCICH-MINELLI, L. e MICCINELLI, C. (1997-1998): "Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum: una nuova fonte etnostorica sui primi tempi della Colonia spagnola in Perù", *Etnostoria* 1, 1997, Palermo.
- LAURENCICH-MINELLI, L., MICCINELLI, C. e ANIMATO, C. (1995-1997): "Il documento seicentesco *Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum*", *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, vol. 61, n. s. XIX, 2, Roma.
- (1998): "La lettera di Francisco de Chaves alla Sacra Cattolica Maestà. Un documento inedito del sec. XVI", *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, vol. 64, Roma.
- LOKE, L. (1923): *Ancient quipu or Peruvian Knot Records*. American Museum of Natural History, New York.
- LORANDI, A. M. (1997): *De quimera, rebeliones y utopias. La gesta de Pedro Behorques*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- LUDEÑA DE LA VEGA (1975): *La obra del cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala*, Lima, Nueva Educación.
- MARIANA DE LA REINA, J. (1599): *De Rege et Regis Institutione Libri tres*. Toledo.
- MATEOS, F. S. J. (a cura di), (1944): *Historia general de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú*, Madrid.
- MEDINA, J. T. (1887): *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima 1569-1820*, Santiago de Chile.
- OLIVA, A. S. I. (1895): *Historia del Perú y Varones insignes en santidad de la Compañía de Jesús*, Impr. San Pedro, Lima.
- (1998): *Historia del Reyno y Provincias del Perú y vida de los Varones insignes de la Compañía de Jesús*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- ROMEO, R. (1975): "Le fonti gesuitiche e l' utopia politica italiana nella seconda metà del XVI sec.", *CLIO. Rivista Trimestrale di Studi Storici*, Anno XI, n. 1/4, Roma.
- ROSA, M. (1969): "Acquaviva". *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma.
- STORNI, U. S. J. (1980): *Catálogo de los jesuitas de la Provincia del Paraguay (Cuenca del Plata, 1585-1768)*, Roma, IHSI.
- VALERA, B. S. J. (1618): *Exsul Immeritus Blas Valera Populo Suo*, ms. Archivio Miccinelli-Cera, Napoli.
- ZUIDEMA, R. T. (1994): "Guaman Poma between the Arts of Europe and the Andes". *Colonial Latin American Review*, 3, n. 1-2, pp. 37-85.

Juan de Betanzos: El gran cronista del Imperio Inca

I. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene el propósito de demostrar la vital importancia de las crónicas escritas durante los siglos XVI y XVII en la ahora llamada América, para poder comprender el fondo de las ancestrales culturas desarrolladas en aquellos territorios. Debido a su carácter ágrafo, las historias transmitidas por los conquistadores y colonizadores se presentan como fuentes imprescindibles, reveladoras de las singulares formas de vida allí existentes desde los primeros milenios de la Humanidad; si bien –al haber sido redactadas por hombres pertenecientes a civilizaciones muy diferentes– deban ser sometidas a rigurosos análisis.

Mención aparte merece la *Suma y narración de los Incas* de Juan de Betanzos, crónica originada en el seno de la nobleza cusqueña, con perfecto dominio del quechua por parte del autor.

Es sabido que los Incas crearon formas de vida verdaderamente complicadas, muy diferentes a las existentes en Europa durante las mismas épocas; sin embargo, fueron precisas para dominar a la siempre inhóspita naturaleza andina y ayudar a conseguir la supervivencia del hombre en un medio tan difícil y adverso. En tal sentido, baste señalar la reciprocidad laboral derivada del parentesco, la división social en *panacas* –grupos de individuos o familias unidos por un vínculo– y *ceques* –las dos mitades de arriba y abajo en que se separaban las ciudades–, el poder absoluto de los reyes aun después de muertos, la deliberada ignorancia histórica de personas o hechos no gratos al gobierno y tantos otros genuinos matices, entre los que es preciso destacar la ausencia de escritura al estilo occidental o jeroglífica.

Por todo ello, no tiene nada de extraña la incompreensión de los conquistadores hacia aquel singular pueblo, hasta pasadas algunas décadas; incompreensión evidenciada también por los primeros cronistas, quienes recogieron confusamente hechos y cronologías, atribuyéndolas indistintamente a diversos personajes; máxime cuando les faltaba el conocimiento del *runasimi*, el idioma o lengua general del Incario. De ahí que las crónicas, en general, a pesar de haber sido escritas muchas *in situ* por testigos presenciales de los acontecimientos y circunstancias narrados, deban someterse a rigurosas revisiones.

No obstante, a finales del siglo XVI y en el mismo XVII, surgen obras de más garantía, dado que aparecen autores mestizos e indígenas, lógicamente más preparados para poder captar y transmitir su

ancestral cultura. Es el caso de Garcilaso de la Vega, el Inca, *Huamán Poma* de Ayala o Santa Cruz *Pachacuti Yanque*.

Pero, todo lo hasta aquí expuesto, viene a confirmar que no hay regla sin excepción, porque en la fase temprana de la colonización del Perú –entre 1551 y 1557– un español de origen gallego, Juan de Betanzos, escribió una historia del Incanato de carácter netamente indigenista y con gran profundidad. La tituló *Suma y narración de los Ingas que los indios nombraron Capac cuna que fueron señores en la ciudad del Cuzco y de todo lo a ella sujeto que fueron mi l leguas de tierra la cuales eran desde el río de Maule que es delante de Chile hasta de aquella parte de la ciudad de Quito todo lo cual poseyeron y señorearon hasta que el Marqués D. Francisco Pizarro ganó e conquistó e puso debajo del yugo e dominio real de Su Majestad en la cual Suma se contiene la vida y hechos de los Ingas capas pasados nuevamente traducido y recopilado de la lengua india de los naturales del Pirú por Juan de Betanzos vecino de la Gran Ciudad del Cusco la cual Suma e historia va dividida en dos partes* (Martín Rubio, 1987); como el autor quiso indicar con la palabra “suma”, pocas crónicas presentan un contenido tan minucioso y veraz sobre el pueblo Inca.

Desde las primeras páginas se advierte que Juan de Betanzos conoció muy de cerca los hechos acaecidos en el enorme territorio andino, pues comienza por establecer la genealogía de los Incas reinantes y después su cosmogonía, a la que según la tradición remonta a orígenes divinos; tras lo cual expone los acontecimientos bélicos-expansivos, llevados a cabo por la etnia cusqueña, a partir de los primeros monarcas y, con todo lujo de detalles, cuando trata de *Viracocha*, el octavo gobernante; pero todavía es mucho más minucioso con *Pachacuti* o *Pachacutec*, el noveno poderoso héroe civilizador y consolidador del territorio andino. Igualmente, la vida, los hechos de los siguientes monarcas y la crítica situación política, creada entre *Huascar* y *Atahualpa*, es desmenuzada por el cronista y enlazada hábilmente con la presencia de los españoles recién llegados, quienes ya comenzaban a poner las bases de la nueva nación peruana, entonces dependiente de Castilla y convertida en un esplendoroso Virreinato. Ahora bien, como lo que realmente le interesaba al autor era el mundo incaico, en la última parte de la obra, encauza nuevamente su narración hacia el último descendiente de la monarquía, *Manco Inca*, sublevado en las montañas selváticas de *Vilcabamba*.

Mas antes de adentrarnos en el contenido de la *Suma y narración...*, es conveniente advertir que Juan de Betanzos pudo escribir una historia más indigenista que los demás cronistas contemporáneos, debido al manejo de datos precisos y concretos, adquiridos por su matrimonio con la *ñusta* o princesa *Cuirimay Ocllo*: traducido Habla bonito; anteriormente *piuihuarmi* o esposa principal de *Atahualpa*, el último de los grandes emperadores, quien a la llegada de los españoles fue bautizada con el nombre de D.^a Angelina (Garcilaso de la Vega. II, cap. IX, 140). Y sin duda, otro factor importante que le ayudó a adentrarse en el mundo inca fue su perfecto conocimiento del *quechua* o *runasimi*, idioma que seguramente practicaría con su esposa.

II. DOÑA ANGELINA YUPANQUI O CUSIRIMAY OCLLO

La importante figura de D.^a Angelina aparece ampliamente mencionada en toda la historiografía andina; sin embargo, se hallaba desdibujada entre la descendencia de las *panacas* reales cusqueñas. Se la confundía con otra princesa llamada *Añas Kollke* hasta que se ha podido contar con el testimonio de Betanzos, según el cual *Cusirimay* o D.^a Angelina descendía del linaje de *Yanque Yupanque*, un hijo del

Inca *Wiracocha*, de este nombre y hermano de *Pachacutec*; por lo tanto, era prima de *Huascar* y *Atahualpa*, los dos herederos del último poderoso monarca, *Huyana Capac*. Seguramente fue llevada a Quito con unos diez años y cuando *Atahualpa* terminó de edificar su palacio en dicha ciudad, la tomó como su *piuuarme* o esposa principal. Para la unión debió de realizarse una boda esplendorosa, pues al decir de nuestro cronista, se celebraron infinidad de fiestas y se ofrecieron muchos sacrificios por la felicidad de los recién casados, durante dos meses enteros.

Indudablemente, *Cusirimay* –“aquella muchacha” en palabras de Betanzos, con lo que pone de manifiesto su juventud– sería hermosa, ya que, así mismo, cuenta que el gobernador D. Francisco Pizarro la eligió para sí una vez muerto *Atahualpa* y que con ella tuvo dos hijos: D. Francisco y D. Juan, si bien falleció pronto el menor y sólo quedó Francisco, a quien por cierto hubo de tutelar el cronista, después de casarse con D.^a Angelina.

El matrimonio entre la *ñusta* y Betanzos se efectuó en los primeros años de la década cuarenta, en 1544 (Nicanor Domínguez Faura, 1988: 220), diez después de la refundación del Cusco en ciudad española; verificada en marzo de 1534 (Martín Rubio, 1984: 1-22). También una carta del Licenciado La Gasca al Consejo de S. M., de 1548, expone que el repartimiento de *Yucay* y la coca de *Avisca* en Cusco, con una renta de doce a trece mil pesos, no lo había proveído, sino que sólo lo había puesto bajo un depositario, hasta saber si podía darlo a un hijo de D. Francisco Pizarro, habido con una india que era entonces mujer de un lengua o intérprete llamado Juan de Betanzos (Levillier, 1921-1926: I, 125).

D.^a Angelina debió hacer muy feliz a nuestro cronista, ya que en 1551 cuando éste escribía la *Suma y narración...*, plasmó en sus páginas un discreto pero contundente homenaje hacia ella, patentizando con mucho interés sus ancestrales y reales raíces, su gran alcurnia y el importante estatus que había tenido en el Incanato como esposa de *Atahualpa* y también cuando fue elegida por Pizarro; y, aunque en ningún momento indica que era su mujer, se percibe por el interés que puso en aclarar todo lo relativo a su imagen.

Pero, dejando a un lado su vida matrimonial, en espera de la aparición de otros documentos que arrojen nuevas luces sobre Betanzos y D.^a Angelina, es preciso decir que la unión con la princesa proporcionó al cronista enorme prestigio entre los nobles incas, que componían las *panacas* reales, por lo que éstos le abrieron sus puertas, en especial las de *Atahualpa*. Por otra parte, le llevó a adquirir una importante y fuerte holgura económica, como demuestra el Dr. Villanueva Urteaga, pues D.^a Angelina aportó como dote crecida hacienda (Betanzos, 1987: XXXIV).

De esta unión nació una hija: María Díez de Betanzos *Yupanqui*; Díez era el primer apellido del cronista, aunque sólo debió de usarlo en ocasiones oficiales por resultar largo. Se ha visto que, en la *Suma y narración...*, firma únicamente con Betanzos, el segundo; sin embargo recientes investigaciones me llevan a pensar que Díez de Betanzos era un apellido compuesto, procedente de la villa de Betanzos en Coruña, donde según el canónigo Pedro Vitales, los caballeros de aquel nombre descendían del linaje de los Andrade. Se explica el cambio de la siguiente manera: Diego Núñez de Andrade, un hijo de Nuño Freyre de Andrade, Señor de Puentedeume, Villalva y El Ferrol, fue castellano (señor o alcaide) de la fortaleza de Betanzos y casó con D.^a Ana de Vargas; sus descendientes, atendiendo a la circunstancia de haber sido el progenitor alcaide de los castillos de Betanzos, adoptaron este apellido sustituyéndolo por el de Andrade. A su vez, el primero Díaz o Díez –considerados ambos un mismo patronímico, con idéntico

escudo de armas— derivó de Diego. Dice también que Gonzálo Díaz de Betanzos fue el primero en tomarlo y que algunos de sus descendientes pasaron a Chile; con lo cual se advierte la tendencia americanista en el tronco familiar (García Garraffa, 1926: XVI, 167).

Por tanto, hoy parece muy posible que el cronista tuviese el apellido compuesto; mas por la documentación se ve que toda la gente prefería denominarle simplemente Betanzos, e incluso él mismo, como se aprecia en la *Suma y narración...* y en las firmas de dos cartas aparecidas en Santo Domingo, que tal vez podrían referirse a nuestro personaje. Una razón del porqué usaba sólo Betanzos, se podría hallar en que quizá con él se recordaba siempre el origen gallego y no era tan largo de pronunciar como Díez de Betanzos. Ahora bien, de confirmarse la hipótesis del apellido compuesto, no se podría hablar de su ascendencia judía, como anteriormente se había supuesto, sino de un personaje, perteneciente a una familia gallega de muy rancio abolengo.

Mas retomando a D.^a Angelina, nos encontramos con que poco más sabemos de ella; ni siquiera la fecha de su muerte. Desde luego, el óbito debió de suceder siendo todavía joven. Sí se conoce que Betanzos quedó viudo, seguramente cuando ya era un hombre algo maduro, circunstancia que no le impidió contraer segundas nupcias con una dama española. Pero llegados a este punto, es importante conocer la exigua biografía con que contamos sobre la vida y hechos de nuestro autor.

III. PERFIL DE JUAN DíEZ DE BETANZOS

Sin duda, Betanzos es uno de los cronistas de la conquista que aparece más envuelto en profundas tinieblas. Una espesa maraña rodea su imagen, pese a que los pocos datos existentes sobre él muestran a un hombre intrépido, con una vida llena de actividad, inmersa en continuos peligros y altas responsabilidades, lo que le convierte en un personaje aventurero y novelesco; sin embargo, difícil de conocer, dada la escasez documental que se conserva sobre su vida y hechos.

Fue contemporáneo de Cieza de León, Pedro Sancho de la Hoz, Francisco de Jerez, Agustín de Zárate, Miguel de Estete, Pedro Pizarro y de otros muchos conquistadores, algunos de los cuales, como los mencionados y como él mismo, escribieron hermosas crónicas, narradoras de importantes acontecimientos, en los que a menudo también participaron; pero no sabemos cómo transcurrieron los días de Betanzos en España, antes de trasladarse al Nuevo Continente; se ha visto que ni siquiera está claro su origen y tampoco sabemos nada —exceptuando noticias hipotéticas— de lo que hizo en aquellas tierras hasta asentarse en el Cusco. Y hablo de datos hipotéticos al referirme a dos cartas que abordan problemas surgidos con cierto licenciado apellidado Castañeda, en Cubaga (Venezuela), las cuales ponen de manifiesto la presencia de un escribano, llamado Juan de Betanzos en Santo Domingo. Este Betanzos, según dichas cartas, anteriormente había estado radicado en Valladolid. Dada las fechas, y por tratarse de un hombre de letras, pudo ser nuestro cronista, quien en busca de más fortuna tal vez vivió una temporada en la ciudad castellana, antes de pasar a América (Colección Muñoz A/108, 274. J. F. Pacheco, 1864: I, 560-563); pero con seguridad, no sabemos si llegó a vivir siempre en Galicia, si radicó algún tiempo en Valladolid y ni siquiera si estuvo en Santo Domingo.

No existe constancia alguna de cuándo y por dónde entró Betanzos ni a las Indias ni al Perú. Su nombre no aparece registrado en los Libros de pasajeros, y ello me hace intuir que se desplazó integrado

en el séquito de algún personaje importante. El historiador Jiménez de la Espada cree que llegó con Francisco Pizarro y que, tras consagrarse sin descuidar otros intereses al estudio del quechua, pronto se le nombró su lengua o intérprete oficial (1880, Prólogo *Suma y narración de los Incas*). Tampoco hay noticias de que participase con armas en la conquista, aunque el Padre Calancha dice que estuvo en la isla del Gallo con Pizarro, tal como después veremos. Desde luego, su origen noble en Galicia me hace pensar que fue un hombre educado para las letras y no para las armas.

La vida de Betanzos se muestra completamente oscura hasta su arribo al Cusco, donde en 1542 aparece avecindado y con tan perfecto dominio del *quechua*, como para ser elegido intérprete oficial en las *Informaciones* mandadas realizar por el gobernador Vaca de Castro (Collapina, 1975: 5). Y aquí surgen nuevos misterios: ¿cuándo se afincó en la por aquel entonces “Gran Ciudad Cabeza de los Reinos del Perú”?, ya que en el Acta Fundacional no está registrado en calidad de vecino; y, por otro lado, su nombre tampoco aparece en los repartos de tesoros efectuados en Cajamarca y el Cusco a la llegada de los conquistadores. Entonces, ¿dónde y cuándo había aprendido tan bien el *quechua* como para llegar a ser intérprete de Pizarro y de los posteriores gobernantes? Otra gran incógnita se crea con el testimonio del Padre Calancha, según el cual Betanzos fue uno de los trece que acompañaron al conquistador a la isla del Gallo. El cronista basa la afirmación en documentos originales vistos por él mismo, donde se consigna su presencia; en especial alude a un auto en el que con el acuerdo de toda la compañía se adjudicaban a Hernando Pizarro seis partes de todo lo que se encontrase. Dicho auto contenía la firma de Betanzos: uno de “los trece de la fama” (Calancha, 1638: L. I, cap. XVI, 240).

De ser auténtico el dato, esa sería la explicación de su intervención en los momentos iniciales de la conquista, aun sin ser soldado, y de ahí vendría la gran amistad adquirida con la familia Pizarro; si bien después, en lugar de seguir con ellos al Cusco, podría haber vuelto a la gobernación de Santo Domingo, donde tal vez continuó estudiando el quechua. Desde luego, está claro que debió de llegar pronto al Perú, pues en la crónica se advierte que conoce muy de cerca –incluso con anécdotas– los acontecimientos ocurridos en la primera fase de la costa, en Tangarala o Tangarara, y así mismo, los hechos relacionados con Atahualpa. Pero, es extraño que ningún otro cronista contemporáneo hable de su presencia en tan importante momento en la isla del Gallo; aunque, es patente la confusión existente en las crónicas sobre los nombres de aquellos primeros conquistadores del Perú, que compusieron el grupo.

También el haber entregado Pizarro a Betanzos por esposa a la mujer con la que había tenido dos hijos, demuestra el fuerte grado de amistad y confianza existente entre ellos; y es razonable pensar que tan profunda confianza y amistad no fueron fáciles de ganar en unos pocos días. Además el cronista no las perdió nunca, ni aun muerto el gobernador, porque cuando Gonzalo, el menor de los Pizarro, se levantó en contra de la supresión de las encomiendas ordenada por la corona, volvió a demostrar su fidelidad a la familia, siendo uno de sus principales colaboradores; si bien, al final de la contienda –en 1547–, intuyendo Betanzos que ya todo estaba perdido, se pasase al ejército realista, acaudillado por el “Pacificador”, Pedro Lagasca.

Por otra parte, en la nueva edición de los *Comentarios Reales* de Garcilaso de la Vega, publicada en 1991 por Carlos Aranibar, en el glosario, el editor advierte la diferencia existente entre las mismas palabras quechuas de Betanzos y Garcilaso, pese a que el primero vivía y escribía por los años cincuenta en el Cusco, justo cuando el Inca aprendía esta lengua. Entre otras, una de las hipótesis manejadas por Aranibar para hallar una explicación a dicho hecho, es la de suponer que Betanzos no manejaba el

quechua del Cusco, sino alguna variante regional de la costa central. En los *Comentarios...*, Garcilaso confirma que en la jurisdicción de Trujillo y hasta Quito no se conocía bien la lengua general del *Cosco* (Editorial Universo: L. III, cap. III, 13), porque tenían la suya propia; pero los Incas obligaban a aprender la quechua a sus súbditos, enviando gentes para enseñarla e imponerla en todos los territorios sojuzgados. Así pues la hablaban, pero algo diferentemente; por tanto, si esta hipótesis se pudiese confirmar, vendría a revalidar la temprana presencia de nuestro autor en Perú, incluso tal vez en la isla del Gallo, según dice el padre Calancha. Después, desde allí pudo haber pasado con Pizarro a la zona de Tumbes en los primeros años de 1530; y a continuación, por motivos desconocidos, se desplazaría a Santo Domingo, donde –como ya se ha visto– aparece un escribano, llamado Juan de Betanzos en 1539. Mas posteriormente, sobre 1540, se avecindaría en el Cusco, ciudad de la que ya no saldría sino esporádicamente y en la que llegó a encontrar la muerte.

IV. BETANZOS EN EL CUSCO VIRREINAL

En cambio, sí está claro que, a partir de su matrimonio con la princesa inca, nuestro autor gozó de una posición privilegiada, dado el rango social de su esposa; por ello, desde entonces, su inclinación a las formas culturales aborígenes se haría mucho más profunda, al poder frecuentar e introducirse en la *panaca* de *Atahualpa*, a la que pertenecía *Cusirimay*. Esta privilegiada situación le dio oportunidad de conocer muy a fondo y de viva voz –las de los *amautas* y *quipucayos*– la historia personal del Incanato. De ahí que, en el prólogo de la *Suma y narración...*, Betanzos comente que los hechos de los *yngas capac cunas*, los grandes señores de los territorios andinos, habían sido traducidos y recopilados por él, según la versión de los propios naturales; de forma muy distinta a los contados por los demás conquistadores (1987: I, 7). Tenía motivos para expresarse así, porque junto con conocer perfectamente la lengua *quechua*, se sentía tan compenetrado con las formas culturales aborígenes, que fue capaz de escribir una crónica de corte indígena, aunque su origen no se encontrase en los Andes; por cierto, que la *Suma y narración...* es la única obra originada netamente de pluma hispana, que puede encuadrarse en dicha categoría indigenista.

Evidentemente, entre los primeros casos de aculturación en Perú se hallan Betanzos y Garcilaso de la Vega; sólo que a nuestro autor le ocurrió a la inversa que al hispanizado Inca, pues se convirtió en un español adaptado al mundo andino. Tal circunstancia le llevó a ser también persona de gran confianza para el pueblo vencido; de ahí las negociaciones que realizó tratando de hacer salir a *Sayri Tupac* –el Inca sublevado en Vilcabamba– por encargo del virrey D. Andrés Hurtado de Menoza, Marqués de Cañete. Esta dura gestión, llevada a cabo por Betanzos –en palabras de Garcilaso calificado como “un gran lenguaraz”–, es narrada en los *Comentarios reales de los Incas* al describir el cronista con mucha pena la desmembración del poderoso imperio del *Tahuantinsuyu*, creado por los antepasados de su madre, la princesa Isabel *Chimpu Ocllo* (1965, II, 87). Y así mismo, la confianza depositada en Betanzos por la nobleza inca fue igualmente el motivo por el que *Tito Cusi Yupanqui*, desde la selva de Vilcabamba, le dio poderes en los momentos de desear legalizar su situación frente a la corona española.

Sin embargo, el acercamiento de Betanzos a la sociedad indígena del Cusco, no le hizo apartarse de los graves conflictos sucedidos durante su época entre los españoles. Por ello, pese a no ser persona de espíritu belicoso, sino de letras, según muestran el empleo de escribano en Santo Domingo –de confirmarse que era nuestro cronista–, el de lengua o intérprete en el Cusco y la enorme rapidez y perfección con que aprendió el *quechua*, no consiguió evadirse de intervenir en la ya citada revuelta de Gonzalo Pizarro en

contra de las Leyes nuevas de 1542; y, aun dicen sus biógrafos, que era amigo y Paniaguado de Francico de Carvajal, el temible “demonio de los Andes” (Domingo Angulo, 1924: 73-208).

Contradictoriamente a su vida pasada, en la que siempre se nos muestra como un hombre de letras, la participación en el levantamiento del menor de los Pizarro debió de ser bastante activa; hasta el punto de habersele comisionado la vigilancia del envío de un socorro, compuesto por un grupo de soldados, al capitán Valdivia en Chile (Esteve Barba, 1946: T. CCIX, XIV) y que fuese encargado de llevar una carta de otro capitán, Juan de Acosta, a Gonzalo Pizarro desde Trujillo a Lima; momento en que le apresó el ejército de La Gasca, y que aprovechó nuestro cronista, con mucha inteligencia y habilidad, para pasarse a las tropas reales. Con ellas aparecerá después en la incruenta batalla de *Xaquixahuana*, en abril de 1548.

De ahí que “el pacificador” La Gasca en el reparto de *Guainarima* le premiase en 1548 con una renta de cien pesos, como recompensa a la ayuda prestada para terminar con las profundas alteraciones del Perú (López de Caravantes, 1985: I, disc. II, 82). Además, también poseyó Betanzos las haciendas de *Yuca* y *Avisca*, más el pueblo denominado villa de Betanzos (Lima, 31. A.G.I.) en el repartimiento de *Caquiçana* en el *Collao*, de cierta importancia, pues tenía quinientos cincuenta y tres indios tributarios y mil seiscientos sesenta personas reducidas en él; y así mismo, en 1587, el pueblo aún contaba con ciento sesenta y cuatro indios tributarios (Charcas, 270. A.G.I.) y era su corregidor Vasco de Contreras (Lima, 31. A.G.I.), un criollo cusqueño de indudable prestigio.

Tampoco sabemos muchos más detalles de la vida de Betanzos en el Cusco, a no ser que, fallecida D.^a Angelina, hacia 1562 contrajo nuevas nupcias con la dama española Catalina Velasco, de quien tuvo cuatro descendientes; las desavenencias con su hija María Díez de Betanzos Yupanqui, a las que hace amplias referencias el Dr. Villanueva Urteaga (*op. cit.*) y la fecha de su muerte, según su biógrafo el P. Angulo, acaecida el 1 de marzo de 1576. Sin embargo, hay un punto conocido sobre el cronista, pero poco estudiado: es la participación que efectuó en las gestiones de *Vilcabamba* para sacar a los Incas allí refugiados.

V. VILCABAMBA, UN REINO NEO-INCA

El mismo Betanzos cuenta en la *Suma y narración...* (capítulo final de la segunda parte) que se hallaba preparando un viaje para entrevistarse con *Sayri Tupac*, el inca refugiado en las montañas selváticas de Vilcabamba.

Había ocurrido que Francisco Pizarro, convencido de no ser aceptado por el pueblo vencido y de no poder ganar la confianza de aquellas gentes, pensó en establecer como nexo entre ambos al príncipe *Manco Inca*, un hijo de *Huayna Capac*. A tal fin, le reconoció cierta autoridad política, pensando que, mediante su intervención, se podría entender mejor con tan gran número de aborígenes, los cuales rechazaban la presencia española. En un principio pareció que ésta había sido una medida acertada; pero en poco tiempo se evidenció lo contrario, pues *Manco* advirtió que su poder no era efectivo. Además estaba cansado de los abusos cometidos contra él y su pueblo por los extranjeros llegados a sus tierras y por los hermanos del Gobernador, en especial por las provocaciones de Hernando. Tales circunstancias le impulsaron a poner cerco al Cusco en 1536, durante más de un año; fueron aquellos momentos en los que estuvieron a punto de perecer los conquistadores e incluso de ser expulsados de Lima. Sin embargo, cuando

ya estaban en trance de sucumbir, consiguieron derrotar a las numerosísimas tropas de *Manco*; según la tradición milagrosamente, con la ayuda del apóstol Santiago y de la Virgen María.

El líder inca, viéndose vencido y sin posibilidades de volver a realizar un ataque fuerte e inmediato, huyó a las montañas selváticas de Vilcabamba, desde donde comenzó una durísima guerra de guerrillas, a la vez que fundó y organizó un reino neo-inca en contra del dominio hispano, cuyo gobierno continuaron después de él sus sucesores: *Sayri Tupac*, *Tito Cusi Yupanqui* y *Tupac Amaru*.

Como es de suponer, desde el comienzo, los españoles afincados en Perú desearon terminar con aquel foco rebelde, que atacaba y robaba a cuantos viajaban por los caminos de la sierra cercana al Cusco y ponían en grave peligro a sus ciudades. En tal sentido, se armaron pequeños ejércitos que a veces consiguieron llegar hasta donde estaba el Inca, como ocurrió en 1539 con el acaudillado por Gonzalo Pizarro; mas nunca pudieron acabar con los sublevados.

Por otra parte, la corona emprendió prontamente gestiones para sacar de paz a los gobernantes de Vilcabamba y a sus seguidores. A tal efecto, ya en 1542, el gobernador Vaca de Castro envió a *Manco* tres embajadores, pero no llegaron a conseguir ningún acuerdo. Según Betanzos, el monarca pensaba reiniciar nuevas conversaciones con el Virrey recién llegado al Perú, Blasco Núñez de Vela, el sustituto del gobernador Vaca de Castro, pero lo impidió el rápido prendimiento y destierro de éste. También el presidente Gasca intentó conseguir la paz, cuando terminada la revuelta de los encomenderos en la batalla de *Xaquixahuana*, envió a Vilcabamba al príncipe *Paullu*, un hermano de *Manco*. Desgraciadamente, el príncipe enfermó en el camino y regresó al Cusco, donde murió en 1549, quedando las negociaciones interrumpidas desde esa fecha hasta el año 1556, por diferentes acontecimientos políticos ocurridos en el naciente Perú.

Fue el Virrey D. Andrés Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, quien las reanudó en cumplimiento de una Real Cédula del emperador Carlos V, fechada el 10 de mayo de 1555. Para dicho fin, formó una comisión en la que participó Juan de Betanzos, junto con otros personajes importantes de la época, como fray Melchor de los Reyes y el mestizo cusqueño Juan Serra de Leguizano, nacido de las relaciones mantenidas entre el conquistador Mancio Serra y la princesa *Beatriz Coya*, hija de *Huayna Capac*.

Nuestro cronista explica en el último capítulo de la *Suma y narración...* su intención de intervenir en el conflicto de Vilcabamba, al haber conocido el mal resultado de la embajada enviada por el licenciado Gasca. Con tal propósito cuenta que decidió descender del Cusco a la ciudad de Lima para entrevistarse con el Virrey Marqués de Cañete: y que, cuando estuvo en su presencia, le indicó el deseo que tenía de intermediar, “como hombre que mejor que otro sabría dar a entender a los yngas que estaban en la montaña lo que su majestad les quisiese mandar que hiciesen” (Betanzos, 1987: II, cap. XXXIV, 309).

El mismo Betanzos cuenta también que el Virrey agradeció mucho el ofrecimiento, por lo que le entregó un presente para regalar a *Sayri Tupac*, compuesto –entre diferentes objetos– por varias piezas de seda de colores, algunas ricas camisas bordadas en oro y aljofar (pequeñas perlas irregulares), más otras joyas de estima. Según el cronista, los regalos estaban valorados en un monto superior a los cuatrocientos pesos de plata ensayada y marcada, lo que suponía una cantidad fuerte para la época (1987: II, cap. XXXIV, 309).

Con la programada marcha a la selva termina Juan de Betanzos la *Suma y narración...* (1987: II, cap. XXXIV, 308). Pero por suerte, Garcilaso de la Vega recogió su intervención en tan difícil y delicada misión. Como ya se ha dicho, Garcilaso era hijo de Isabel *Chimpu Ocllo*, prima segunda de *Cusirimay Ocllo*, la esposa de Betanzos; por lo tanto, Garcilaso era también primo segundo político de nuestro cronista. Según esta versión, apoyada en otra del Palentino, el Virrey tenía enorme interés en sacar de la selva al Inca. En tal sentido, se establecieron negociaciones nuevas entre la corte de Vilcabamba, la princesa Beatriz *Coya* –tía de *Sayri Tupac*– y el licenciado Muñoz –corregidor del Cusco–, mas al no progresar con la rapidez deseada, el Marqués de Cañete decidió enviar a un fraile mercedario: fray Melchor de los Reyes, junto con Juan de Betanzos, vecino del Cusco, quien había sido elegido intérprete o lengua, porque “presumía de gran lenguaraz en la lengua general de aquella tierra” y “por el parentesco de su mujer con el príncipe *Sayri Tupac*” (Garcilaso, 1965: IV, cap. VIII, 140). Los comisionados se introdujeron por la parte de Huamanga, lugar donde estaba la entrada más cercana del reino inca a las ciudades de los españoles; por eso la urbe fue rebautizada con el nombre de San Juan de la Frontera; si bien hoy es conocida por Ayacucho. Sin embargo, Betanzos y el fraile no pudieron continuar la marcha al haber cortado los accesos las tropas sublevadas; tuvieron que volver al camino real buscando paso por un pueblo llamado *Antahuaila* y tampoco les fue posible hallarlo. De ahí que el corregidor Muñoz, enterado de aquellas circunstancias, les mandase volver al Cusco.

Una vez allí, se concertó una nueva embajada en la que se integró a Mancio Serra de Leguizano, el hijo de *Beatriz Coya*. Salieron delante el fraile de los Reyes y Betanzos; llegaron al puente de Chuquisaca, donde comenzaba la jurisdicción del Inca, y lo cruzaron con mucho trabajo. Pero los guardianes del otro lado del puente les detuvieron hasta el día siguiente en que llegó Juan Serra y diez indios de *Sayri*, que habían ido a recibir a los embajadores. Al decir del Palentino, en quien se basa Garcilaso, sólo dejaron pasar a Serra; mas después de leer sus despachos, los sublevados llamaron a Betanzos y le pidieron los suyos para ver si coincidían con los de aquél. El cronista mostró la provisión del perdón y la entregó a los capitanes del Inca, junto con el presente del Virrey. Tras varios días de negociaciones, *Sayri* mandó que regresasen al Cusco primero Betanzos y luego Serra, sin aceptar la salida de la selva: aducía que debía consultar la solución con sus hombres y guacas (las ancestrales divinidades); pero, en última instancia, resolvió que mientras la corte analizaba las posibilidades de la salida, su primo, Juan Serra, fuese a Lima para pedir mercedes al Virrey. Y efectivamente, tras una breve negociación, el Marqués de Cañete dio a *Sayri Tupac* diecisiete mil castellanos de renta, una encomienda en el valle de Yucay y tierras encima de la fortaleza del Cusco, para que edificara su morada, con lo cual el Inca abandonó la lucha en las montañas de Vilcabamba y tras visitar al Virrey en Lima, llegó al Cusco.

Después de la importante gestión realizada en la pacificación de *Sayri Tupac*, Betanzos volvió al Cusco, donde se dedicó a cuidar de su rica hacienda; mas no dejó de intervenir en Vilcabamba, a pesar de que ello suponía un gran peligro: se ha visto que las guardias del Inca *Sayri Tupac* tenían como máximo objetivo la protección de su soberano; estaban todavía muy recientes las muertes de *Atahualpa* en Cajamarca y de *Manco Inca* en la misma Vilcabamba a manos de españoles. De ahí que cualquiera, aunque llevase consigo garantías de embajador, en principio era considerado enemigo; por tanto, había que ser muy audaz para embarcarse en aquella aventura. No bastaba con conocer el quechua y estar emparentado con el Inca, ya que los soldados de Vilcabamba nada de esto conocían.

Sin embargo, otros nuevos acontecimientos requirieron la intervención de nuestro cronista en las montañas selváticas: como se ha dicho, *Sayri Tupac* abandonó su reino y se integró entre los españoles. Se

fue a vivir a la encomienda de Yucay, situada en el Valle Sagrado de los Incas, muy cerca del río Urubamba. Parecía que así quedaba resuelto el problema de los herederos del *Tahuantinsuyo*, refugiados en Vilcabamba; pero a los tres años de la salida Sayri murió, al parecer envenenado por el cacique principal del pueblo de Yucay, Francisco *Chilque*, si bien nunca se le pudo probar tal hecho (Villanueva Urteaga, 1970: 9).

El monarca había hecho testamento dejando como sucesor a su hermano *Tupac Amaru*, hijo legítimo de *Manco Inca*, un príncipe de corta edad que todavía radicaba en Vilcabamba; mas al llegar la noticia de su muerte, otro hijo ilegítimo de *Manco*, llamado *Tito Cusi Yupanqui*, quien –según descripciones de la época– contaba con unos ventiséis años, se proclamó señor de aquellos territorios. Al legítimo heredero *Tupac*, con intención de desprestigiarle apodó “*uti*”: bobo, y lo encerró en las casas de las *mamaconas* o vírgenes del Sol.

Y si *Sayri* se mostró como un gran pacifista, en cambio *Tito Cusi* hizo gala de una enorme belicosidad desde los primeros momentos de su mandato. Continuamente armaba a sus hombres y mandaba atacar pueblos, ciudades y caminos. De esta forma consiguió dominar en poco tiempo muchas tierras en las que cultivaba maíz, *cañagua*, *quinoa* y bastante cantidad de coca, que producía en los valles calientes, desde donde era transportada al Cusco, Abancay, Andahuaylas y el Collao, lugares de buena venta por la mucha demanda. A base de estos productos el Inca se enriqueció rápidamente.

Como es de suponer, la corona española, en su afán de terminar con tan molesta situación, reinició negociaciones bajo el gobierno de Lope García de Castro, enviando al mensajero Rodríguez de Figueroa, quien cuando llegó a Pampacona –lugar donde se entrevistó con el Inca– le encontró lujosamente ataviado y con mucho poder. *Tito* las aceptó y designó a dos personas para que se ocupasen de sus asuntos: por notario, al mestizo Martín de Pando y de apoderado en el Cusco a Juan de Betanzos, casado con una prima suya.

El Inca debía de confiar plenamente en nuestro cronista, pues cuando falleció su hermano *Sayri*, creyó que había sido asesinado por los españoles y sólo se convenció de que no sucedió así, al certificárselo Betanzos, enviado nuevamente como embajador por el nuevo corregidor de Cusco, el Licenciado Polo de Ondegardo, junto con el mestizo Martín de Pando (Cusi Yupanqui, 1988: 2); visita que tal vez se efectuó entre 1559 y 1560. También en esta ocasión Betanzos demostró gran valentía al aceptar exponerse a realizar una empresa tan difícil, ya que el mismo *Tito* dice que retuvo a Pando y sólo dejó salir a Betanzos; y seguramente nuestro cronista tenía entonces una edad avanzada, pues otro de sus biógrafos, Santisteban Ochoa (1946: 78), anotó que cuando murió en 1576 ya era viejo. Aparte de ello, sólo el caminar por las montañas de Vilcabamba suponía y supone hoy todo un reto para el foráneo, dada la altura, la ausencia de caminos, la lujuriosa vegetación y por los muchos animales salvajes y reptiles venenosos que se encuentran por todas partes; imagínese cómo sería entonces, al hallarse rodeados de enemigos, además. Pero a pesar de tantas dificultades, Betanzos realizó varios viajes; ahora bien, no cabe duda de que la intervención en estos hechos se produjo porque el cronista fue un nexo entre el pueblo Inca y la España de su tiempo, al ser pariente político de los nobles cusqueños y dominar su idioma.

VI. LA SUMA Y NARRACIÓN DE LOS INCAS

Líneas atrás se ha expuesto el perfecto aprendizaje del *quechua* por parte de nuestro cronista; hasta tal punto lo habló y entendió que en la *Suma y narración...* emplea un lenguaje todavía muy similar

al usado actualmente en las ciudades y pueblos de la sierra andina: se trata de una peculiar mezcla entre el *quechua* y el español, explicada por el propio Betanzos cuando indica en el prólogo de la obra, que los hechos de los *yngas capac cunas* o grandes señores de aquellos territorios han sido recopilados y traducidos otra vez por él. Es de suponer que con estas palabras se refiera a la realización de nuevos interrogatorios, practicados a dichos *yngas* después de haber participado en los llevados a cabo para las *Informaciones* ordenadas por el gobernador Vaca de Castro –efectuadas en 1542– o a los trabajos realizados cuando había escrito una doctrina cristiana y dos vocabularios quechuas –compuestos en seis años de su juventud– según él mismo cuenta en el prólogo de la *Suma y narración...*, doctrina y vocabulario que, de haberse conservado, le convertirían en el padre de los estudios quechuas; paternidad hasta ahora adjudicada a fray Domingo de Santo Tomás, de quien en 1560 se publicaron en Valladolid una *Gramática* y un *Lexicón* quechuas.

Pero volviendo a la crónica betancina, aunque modestamente, nuestro autor sólo se atribuye el trabajo de recopilador y traductor de los acontecimientos sucedidos durante el dominio Inca. En la dedicatoria a D. Antonio de Mendoza –el Virrey que le encargó escribir la genealogía de los Incas– indica que su composición, si bien no era alta, había sido muy trabajosa, porque necesitó asesorarse de muchos naturales: de los más viejos y de mayor crédito que halló. O sea que, Betanzos utilizó fuentes históricas no escritas, puesto que no las cita, mas sí vivas –orales–, recogidas de testigos presenciales o partícipes en muchos de los hechos bélicos y políticos acaecidos en el Incario. Sobre todo, se nutrió de la tradición guardada en los cantares de las *panacas* reales para exaltar las hazañas de los Incas momificados, que se hallaban expuestos al culto religioso en el *Coricancha*: especie de Vaticano andino; cantares que él pudo escuchar con autenticidad, sin las deformaciones impuestas posteriormente por el devenir de los tiempos.

En las grandes festividades, como en las del *Inti Raymi*, bodas, nacimientos y exequias, *purucallas*, era costumbre que se sacasen las momias imperiales, y los mayordomos o *mamaconas* de las *panacas* cantaban delante del Inca reinante su relato histórico, anteriormente elaborado por los *quipucamayocs*: los sabios. Así mismo, cuando el ejército entraba victorioso en el Cusco se organizaban numerosos *taquis* o fiestas, en las que se entonaban una y otra vez los *haylis*, que eran los relatos heroicos sucedidos en las batallas, los cuales, acompañados de ritmos musicales, se repetían varios días.

Todos tuvo oportunidad de conocer Betanzos de labios de los propios *quipucamayocs* y *amautas*. De ahí que pudiera extraer y transmitir en la *Suma y narración...*, la versión histórica oficial del Imperio contenida en ellos; no la real, sino la elaborada por el Estado para los ciudadanos, puesto que en el Incanato lo no conveniente era eliminado de la memoria popular.

A primera vista parece fácil escribir este tipo de Historia, pero el cronista resalta las grandes dificultades que tuvo, pues hace constar que junto con el deber de hacer la letra legible, se requería estilo gracioso y elocuencia suave; tal cual merecía la personalidad del Virrey por quien fue encargada. Y esto no podía ser posible porque, ante todo, su relato debía guardar “la manera y orden de hablar de los naturales”. Desde luego, cualquiera que haya leído la *Suma y narración...* y haya oído expresarse a los actuales naturales del Cusco, se da cuenta de que Betanzos consiguió su propósito, porque la óptica incaica preside toda su obra, tanto en el aspecto documental como en el lingüístico. Además, es justo decir que el autor no trató de atildarse en ningún momento con el elegante idioma hispano de su tiempo; por el contrario, es la forma quechua, aunque castellanizada, la que prevalece en todo el texto, entre cuyas líneas casi se pueden escuchar las frases paternas, dirigidas por los mandatarios victoriosos a su pueblo. Por eso,

a menudo, se ha conceptualizado a la *Suma y narración...* como una crónica ruda y de difícil comprensión. Y en efecto, su lectura no es fácil, ya que su fondo es una versión literal de aquellos cantares, donde ni siquiera está puntuada la frase.

Pero estos mismos factores convierten el relato en una historia llena de fuerza, en la que incluso se evidencia la barbarie del Estado expansionista, al describir sacrificios de animales y niños vivos en el rito de la *capacocha*, la dureza de los Incas vencedores para con los vencidos o las crueldades de *Huascar* y *Atahualpa* –los dos hijos de *Huayna Capac*, litigantes entre sí por el trono– y sus generales, empeñados en una devastadora guerra fratricida.

Es importante resaltar también el temprano sincretismo religioso subyacente en la crónica. Un ejemplo es aquél en el que se asemeja la figura del dios civilizador *Contiti Viracocha* con la del Dios Padre de la religión católica, y así imismo, la oración del Inca *Viracocha* y las que diferentes monarcas tienen en muchos párrafos; todas ellas presentan claros matices cristianos. Quien haya visitado el Cusco o alguna otra ciudad de la sierra andina, cuando lea dichos pasajes, reproducirá los rezos recitados en voz alta por los actuales quechuas –mitad en esta lengua, mitad en la castellana– dedicados al Señor de los Temblores, su patrón jurado, o a otros santos de su devoción. Y es que, evidentemente, la aculturación del mundo andino con el hispano se trasluce ya en tan temprano momento en la *Suma y narración...* a través del gallego Juan de Betanzos, quien después de asimilar la singular cultura Inca, la transmite a Occidente.

La óptica indigenista de la crónica betancina es sólo comparable a la de Garcilaso de la Vega, Santa Cruz *Pachacuti* y *Huamán Poma* de Ayala. Deliberadamente no incluyo a Cieza de León, porque aunque el “Príncipe de los cronistas” aporta datos de verdadera importancia en la segunda parte de la *Crónica del Perú que trata del señorío de los Incas Yupanquis y de sus grandes hechos y gobernación*, la menor comprensión del quechua le impidió incidir en nombres de lugares y personajes con tanta autenticidad como lo hizo nuestro autor.

Además, Betanzos se nos presenta como el prototipo del español, perteneciente a una noble familia quien, abandonando su lugar de origen, encuentra una nueva patria en la lejana América. A partir de ese momento dedica toda su existencia y esfuerzos por conseguir el máximo bienestar en la ciudad donde se afinca, en este preciso caso en el Cusco, porque ya sus incentivos e intereses son absolutamente diferentes a los sentidos en la Península y a los de la propia corona española. Son intereses, como es lógico suponer, derivados de sentimientos nacionalistas nuevos, los cuales surgieron prontamente en los colonos peruanos. Pero en Betanzos hay más: tal vez por su instinto de historiador o por su afán de llegar al fondo de lo que le rodeaba –como hombre formado en las letras– busca las raíces de aquel nuevo mundo, patentizado para él en el Cusco ancestral; y, no conformándose con lo que ve, indaga muy trabajosamente –según indica– para encontrar sus más recónditas esencias.

La suma y narración de los Incas era conocida a través de una publicación realizada por el historiador español, Marcos Jiménez de la Espada, de una copia fragmentada, perteneciente a un códice existente en la biblioteca agustina de El Escorial, en la cual, entre otros documentos, se encuentra la segunda parte de la ya aludida *Crónica del Perú*, debida a la pluma de Pedro Cieza de León.

Pese a constar esta copia sólo de dieciocho capítulos –y el último incompleto– se dejaba traslucir la importancia de la historia betancina para el conocimiento del pueblo Inca. Jiménez de la Espada hizo

averiguaciones tratando de hallar la obra completa; mas como no le fue posible encontrarla, se decidió a publicar dichos capítulos. Sin embargo, uno de los manuscritos –se solían hacer tres– había llegado a España muy pronto, pues en la copia de El Escorial, encima del encabezamiento se lee: “sacóse esta copia de los Yngas de otra del Señor Licenciado Catro que me dio en Madrid. Año 74”, o sea 1574.

El Licenciado Lope García de Castro gobernó el Perú de 1564 a 1569. No es extraño que Betanzos entregase una copia de su obra al gobernador, ya fuese para ayudarle a conocer bien la raíz indigenista de este país o con la intención de que se publicase en la Península. Si existió el último propósito, no se llegó a cumplir por entonces; al contrario, el manuscrito se perdió y apenas quedaron rastros de él. Digo apenas, porque el dominico Fray Marcos García lo tuvo en sus manos en 1607 y escribió en el prólogo de su obra: *Origen de los indios y predicación del evangelio en el Nuevo Mundo*, que le había servido mucho para investigar los principios del pueblo Inca, sus reyes, costumbres y los hechos sucedidos en el reino hasta la llegada de los españoles. Mediante la cita del Padre García se insertó en las obras de León Pinelo, Nicolás Antonio y Antonio de la Calancha. Después la *Suma y narración...* cayó en el más absoluto silencio. Había desaparecido, pese a su gran importancia.

No se produjeron nuevas noticias sobre ella hasta el año 1847, cuando el historiador norteamericano, Guillermo Precott, la mencionó de pasada en su *Conquista del Perú*, en base a una copia hecha por lord Kinsborough del códice ya citado de la biblioteca de El Escorial. Como también le enviase la segunda parte de la *Crónica del Perú* de Cieza –mucho más voluminosa que la copia fragmentada de Betanzos–, el norteamericano dio mayor importancia a esta última.

Posteriormente, en 1875, Jiménez de la Espada volvió a hallar este mismo códice. Como se ha dicho, de inmediato advirtió el valor histórico en él subyacente y comenzó a realizar gestiones a fin de encontrarlo completo. Pero, al fracasarle las pesquisas entre bibliófilos, libros antiguos y en las bibliotecas de los agustinos, pensando que la copia fragmentada era la única conservada, la publicó en 1880, junto con la segunda parte de la *Crónica del Perú* de Cieza.

Sin embargo, el destino ha querido que algo después de un siglo de sucedidos tales acontecimientos, haya llegado a mis manos una copia completa de la *Suma y narración de los Incas*, escrita por Betanzos entre 1551 y 1557, procedente de los fondos bibliográficos de la Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca. Ahora, la crónica es muy conocida por todos los estudiosos americanistas y, sobre todo, peruanistas, pues a partir de octubre de 1987, fecha en que la publiqué, no hay ningún trabajo referido a los Incas o a los comienzos del virreinato peruano en que no se la cite. Así pues, la obra de Juan de Betanzos –el máximo cronista gallego americanista y uno de los padres de la historiografía andina– ha visto la luz, en su totalidad, a los 439 años de haberla redactado el autor. Por mi parte, me siento muy satisfecha de haberla dado a conocer al mundo por su gran valía y porque, además, imagino que éste sería el deseo del escritor mientras vivió.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, Domingo (1924): *Suma y narración de los Incas*. Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú. Lima, 1924.
- BETANZOS, Juan de (1574): *Suma y narración de los Incas*. [1551- 1557] Biblioteca de El Escorial.
- (1987): *Suma y narración de los Incas*. [1551-1557] Ediciones Atlas. Madrid.
- CALANCHA, P. Antonio de la (1976): *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú* [1638-1653] en seis vols. Edición de Ignacio Prado Pastor. Lima.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro (1968): *El señorío de los Incas Yupanquis y de sus grandes hechos y gobernación* [1551]. Marcos Jiménez de la Espada. Biblioteca Peruana. Lima.
- COLLAPINA, SUPINO y otros quipucamayos (1975): *Relación de la descendencia y conquista de los Incas*. [1540] Lima.
- DOMÍNGUEZ FAURA, Nicanor (1998): "Dos breves notas sobre el cronista Juan Díez de Betanzos". *Revista Andina*. Año 16. N.º 1. Cusco.
- ESTEVE BARBA, Francisco (1968): *Crónicas peruanas de interés indígena*. Biblioteca de Autores Españoles. T. XXIC. Madrid.
- GARCÍA, Marcos (1981): *Origen de los Indios y predicación del Evangelio en el Nuevo Mundo* [1607]. Biblioteca Americana. México.
- GARCÍA GARRAFFA, Alberto y Arturo (1926): *Enciclopedia Heráldica y Genealógica*. T. XVI, Madrid.
- LEVILLIER, Roberto. *Gobernantes del Perú. Cartas y papeles del siglo XVI*. 14 vols. Madrid, Rivadeneyra.
- LÓPEZ DE CARAVANTES, Francisco (1985-1988): *Noticia general del Perú, Tierra Firme y Chile* [1683]. Edición de Marie Helmer. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.
- MARTÍN RUBIO, Carmen (1984): *Acta de la fundación española del Cuzco* [1534]. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Cuzco.
- (1987): *Suma y narración de los Incas*. Atlas. Madrid.
- (1988): *En el encuentro de dos mundos, los Incas de Vilcabamba*. Atlas. Madrid.
- MUÑOZ. COLECCIÓN. Real Academia de la Historia. Madrid.
- PACHECO, J. F., CÁRDENAS, de F. y TORRES DE MENDOZA, L. (1864): *Documentos inéditos del Real Archivo de Indias, conquista y colonización de las posesiones españolas en América*. Madrid.
- SANTISTEBAN OCHOA (1946): *Los cronistas del Perú*. Cuzco.
- VEGA DE LA, Garcilaso. *Comentarios reales de los Incas*. Editorial Universo
- (1965): *Comentarios reales de los Incas*. Biblioteca de Autores Españoles. Edición de Carmelo Santa María. Madrid.
- VILLANUEVA URTEAGA, Horacio (1970): "Documentos sobre Yucay en el siglo XVI". *Revista del Archivo Histórico del Cuzco*, n.º 13. Cusco. Perú.

DOCUMENTOS INÉDITOS

Audiencia de Lima, 31. Archivo General de Indias. Sevilla.

Audiencia de Charcas, 270. Archivo General de Indias. Sevilla.

El régimen jurídico de utopía indiana: Vasco de Quiroga (1470-1565)¹

Volver a mirarse desde una nueva mirada, no colonial, nuestras ambiguas relaciones con nuestra propia historia. Un modo para dejar de ser lo que nunca hemos sido (...), [n]o podríamos, en consecuencia, dejar de ser todo eso que nunca hemos sido y que no seremos nunca.

(Aníbal Quijano)²

I. INTRODUCCIÓN

Este ensayo busca sintetizar unos fenómenos de experimentación social articulados dentro de la cultura jurídica o “cultura represiva”³ de la Nueva España del siglo XVI. Ni que decir tiene que esta experimentación se encuentra enmarcada dentro del amplísimo y complejo marco histórico de la colonización europea de las Américas. Y debemos especificar aún más, entendemos aquí por colonización la lenta, pero imparable implantación del sistema-mundo capitalista⁴.

¹ Este trabajo final ha ido sufriendo las metamorfosis propias de presentaciones en dos eventos importantes, en el XXXII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana: Fines de Siglo en la Literatura Latinoamericana: Crisis, Apocalipsis y Utopías (Santiago de Chile, junio 29-julio 3, 1998), y en el Simposio-Homenaje a las Hermanas Luce y Mercedes López-Baralt: Escritura, Individuo y Sociedad en España y las Américas (Arecibo, Puerto Rico, noviembre 19-21, 1998). Quiero agradecer el interés con que se ha recibido el trabajo así como los numerosos comentarios y sugerencias.

² *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina* (Ecuador: El Conejo, 1990), pp. 46 y 60. Hay un breve extracto traducido al inglés, tal vez más accesible, con algunas ligeras variantes, incluido en *The Postmodernism Debate in Latin America. A Special Issue of Boundary 2*, editado por John Beverley y José Oviedo (Durham: Duke University Press, 1993), pp. 140-155.

³ La equiparación entre la represión y la ley la extraigo directamente del antiguo catedrático de Historia del Derecho de la Universidad Autónoma de Barcelona, Jesús Lalinde-Abadía. Véase su obra *Las Culturas Represivas de la Humanidad (h. 1945)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1992). Hay numerosísimos artículos de Lalinde-Abadía publicados en el *Anuario de Historia del Derecho Español*.

⁴ Concretamente, Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century* (New York: Academic Press, 1974), Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century* (New York: Verso, 1994), y Enrique Dussel, *The Invention of the Americas: Eclipse of the “Other” and the Myth of Modernity* (New York: Continuum, 1995).

Si el expansionismo ibérico podemos decir que culmina en el *interregnum* entre el primer momento Genovés, y el segundo momento o centro de los Países Bajos, dentro de la tendencia mutante y migrante de la centralización de capital⁵, la continentalidad americana se constituye así dialéctica e históricamente como una periferia de este sistema-mundo que es hoy la dolorosa realidad de la que no se escapa nadie. Esta periferia debe sin duda haber presentado para las primeras generaciones europeas un rostro impenetrable, desdibujado. Es importante enfatizar que dicha ininteligibilidad histórica tiene que haber sido mutua para todas estas primeras generaciones a ambos lados del Atlántico. Esta dimensión y esta condición no son óbice, sino todo lo contrario, para la incorporación y la subalternización de dichas poblaciones al imperialismo hispano.

Nos centraremos aquí entre estas primeras generaciones en la figura histórica de Vasco de Quiroga (1470-1565)⁶, uno de los cuatro jueces principales u “oidores” de la principal institución político-jurídica colonial, la llamada Segunda Audiencia (1530-1535), y primer obispo de la región de Michoacán en lo que hoy llamamos México (antes oficialmente Nueva España). Entre sus escritos, hemos seleccionado *Las Reglas y Ordenanzas para el Gobierno de los Hospitales de Santa Fe de México y Michoacán*⁷. Podemos dar un número máximo de 30.000 habitantes para estas comunidades quiroguianas⁸.

¿Cómo podemos entender hoy estas propuestas político-jurídicas para el buen gobierno de una territorialidad transatlántica aún en plena expansión y crecimiento en el XVI? La experimentación quiroguiana debe traducirse históricamente como el deseo riguroso por la implantación jurídica (o represiva) de una política oficial de segregación racial. Es decir, la represividad reformadora de la colonialidad fundacional⁹, o de primeras generaciones, intentará llevar a cabo una opción preferencial por “los indios” (indigenista), categoría ésta jurídica relativamente novedosa que delimita y en líneas

⁵ Arrighi, *ibidem*, pp. 40-7 y 109-158.

⁶ La edición más accesible de las obras de Vasco de Quiroga es la de Paz Serrano Gassent, *Vasco de Quiroga: La Utopía en América* (Madrid: Historia 16, 1992). Mis referencias se refieren a esta edición, salvo que se indique lo contrario. Tres biografías accesibles sobre Quiroga son: de Francisco Martín Hernández, *Don Vasco de Quiroga (Protector de Indios)* (Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia y Caja de Salamanca y Soria, 1993), *Don Vasco de Quiroga* de Rubén Landa (Barcelona: Grijalbo, 1965), y posiblemente la más convincente y útil, la de Fintan B. Warren, *Vasco de Quiroga and His Pueblo-Hospitales of Santa Fe* (Washington: Academy of American Franciscan History, 1963). Hay traducción al español de esta última obra.

⁷ Nos hemos apoyado en *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Michoacán* de René Acuña (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987), “La Costa de Michoacán, México en el siglo XVI” de Roberto Novella, *Anales-Museo de América* (Madrid: Ministerio de Cultura, núm. 4, 1996), pp. 25-37, e *Historia General de Michoacán. Volumen II: La Colonia*, VV.AA., Enrique Florescano, Coordinador General (Michoacán: Instituto Michoacano de Cultura, Gobierno del Estado de Michoacán, 1989).

⁸ La ciudad (“cabeza”) de Pátzcuaro sola contaba con unos 14.000 tributarios, reducidos a 5.000 en 1580 (Acuña, *ibidem*, p. 197). J. Benedict Warren menciona diversas cifras para las comunidades quiroguianas entre 12.000 y 30.000 (Warren, *ibidem*, pp. 118-120). La cifra de 30.000 es del cronista franciscano del XVIII, Pablo Beaumont, *Crónica de Michoacán. Tomo III* (México: Talleres Gráficos de la Nación, pp. 149 y 160). Para hacernos una idea comparativa, según el *Cedulario de Puga* (México: Sandoval Impresor, 1878), Hernán Cortés recibió el pago oficial de 23.000 vasallos (vol. 1, pp. 256-274).

⁹ La noción de “colonialidad” es del sociólogo peruano, Aníbal Quijano, en *ibidem*.

generales estigmatiza y subordina explícitamente el sector poblacional novohispanista mayoritario del XVI. La cultura represiva quiroguiana intentará formalizar un delicado apartamiento de los sectores sociales más débiles durante los años, no lo debemos olvidar, de una caída poblacional muy importante¹⁰. Este reformismo represivo novohispanista surge por lo tanto entre dos negatividades, la muerte biológica de la mayoría de la población, y la peor muerte, o la muerte en vida política, de aquellos, macehuales indios, jurídicamente relegados a posiciones sociales secundarias. Podemos definir de manera muy concisa la colonialidad como fractura del estado de derecho, como sociabilidad marcada por la fuerza y el fraude¹¹. Quiroga representará el empeño utópico-reformista, dentro de los ámbitos represivos, para lograr “unas Indias mejores”¹². Se nos antoja este empeño un máximo de conciencia política históricamente posible en el horizonte transatlántico del XVI.

Si ya bajo los nombres más usuales de civilización o cristiandad, frente a los de barbarie y gentilidad, podemos vislumbrar la dinamicidad moderna primera o hispana del nuevo sistema-mundo emergente entre el primer y segundo ciclos de acumulación, la colonialidad representaría la creciente marginalización de poblaciones americanas de los bienes tanto simbólicos como no-simbólicos de este nuevo orden que no sabe de plebiscitos. ¿Qué tiene que decir a todo esto la cultura represiva? O mejor dicho, ¿cómo entendemos nosotros hoy las (im)posibilidades de la cultura represiva dentro de estos mega-procesos? ¿Cuál es la lección histórica que podemos extraer a propósito de Quiroga? Lo que sigue a continuación es el desarrollo concreto, y con suerte convincente, de las contradicciones históricas más sobresalientes de esta cultura represiva. Vayamos pues a estas medidas político-represivas de configuración de subjetividades indianas anteriores al Siglo de las Luces, anteriores a la ideología del liberalismo, de la separación formal de poderes y pre-revolucionarias¹³.

¹⁰ Si bien casi cada autor tiene sus propios porcentajes poblacionales, no creo que la caída poblacional esté en disputa. Se pueden consultar estas dos obras: *The Aztecs Under Spanish Rule: A History of the Indians of the Valley of Mexico (1519-1810)*, de Charles Gibson (Stanford: Stanford University Press, 1964), especialmente el capítulo 6 sobre aportaciones demográficas; y también el libro de J. I. Israel, *Race, Class and Politics in Colonial Mexico* (Oxford: Oxford University Press, 1975), para unos números medidos y convincentes.

¹¹ Es bien posible ver a Hernán Cortés como la praxis maquiavélica, o el ejercicio sagaz y astuto de la fuerza y la disimulación. No me parece fuera de lugar equipararlo al amo en Hegel, véanse las páginas en *The Phenomenology of Mind* (New York: Harper & Row Publishers, 1967, pp. 228-240). Enrique Dussel calificó a Cortés como la praxis anticipada del yo pienso moderno o descartiano, “the phenomenology of the I conquer,” en *ibidem*, pp. 38-48. La legalidad quiroguiana estará intentando la creación de modelos sociales alternativos a esta normalidad fundacional o colonialidad fundacional o cortesiana.

¹² La expresión utópico-reformista de las “Indias mejores” es originariamente de Bartolomé de las Casas. Se aplica este principio o “creencia” de perfectabilidad perfectamente al proyecto quiroguiano, siempre articulado dentro de cauces institucionales oficiales. Me la he encontrado en el libro de Gustavo Gutiérrez, *En Busca de los Pobres de Jesucristo: El Pensamiento de Bartolomé de las Casas* (Lima: Instituto Bartolomé de las Casas/CEP, 1992), pp. 23-25.

¹³ Recientemente, Wallerstein ha desarrollado, de forma válida, las contradicciones históricas de los derechos individuales, equiparados a los humanos y los derechos colectivos, llamados históricamente de gentes, en “The Insurmountable Contradictions of Liberalism: Human Rights and the Rights of Peoples in the Geoculture of the Modern World-System,” incluido en el volumen editado por V. Y. Mudimbe, *Nations, Identities, Cultures* (Durham: Duke University Press, 1997), pp. 181-198.

Parece como si el horizonte transatlántico de mediados del XVI no nos permitiese vislumbrar la posibilidad real o imaginaria de un cambio radical o total de las estructuras políticas¹⁴. Parece que la imaginación político-jurídica no da más de sí, por mucho que lo queramos a ratos estirar por oriente y poniente. Este utopismo jurídico quiroguiano surge como respuesta medida desde las elites ante las primeras embestidas proto-capitalistas y modernas, dañinas para una mayoría de población americana. En estos aledaños de la oficialidad letrada, nos encontramos con unos proyectos de reforma de dichas estructuras, que buscan sobre todo la continuidad generacional de esas poblaciones subordinadas, los llamados “indios”.

Si la discursividad o figuración oficial acerca de este ser histórico-político en riesgo de extinción, “indio”, lo que llamamos el Derecho Indiano¹⁵, se convierte desde los inicios de la colonización en la articulación inevitable o hegemónica; debemos contemplarlo pues como “espacio” donde no pueden dejar de actuar fuerzas sociales en pos de una visibilidad u oficialidad, pero también como “campo” de contradicciones con cambiantes explicitaciones o implicaciones, tensiones abiertas o veladas, implosiones o “calles sin salida” y posibilidades variadas e impredecibles de la constitución de subjetividades, llamémoslas, pero sólo muy rápida y torpemente, “indianas.”

Salvo que seamos aficionados a la metafísica, parece muy claro que estas subjetividades no se dan porque sí o gratuitamente. La cultura represiva quiroguiana intentará, mucho antes de la política representacional o de plebiscito, hoy sin credibilidad, crear espacios “indianos” de relativa democracia participativa dentro de espacios coloniales cuidadosa y precariamente delimitados. De nuevo es necesario ser muy claro, la cultura represiva quiroguiana es sin lugar a dudas una condición de imposición histórica en el sentido de que no se presenta como una opción con amplios márgenes de elección y posibilidad. Más bien al contrario, dichos márgenes históricos son más bien estrechos para una inmensa mayoría de la población. Causan ansiedad. La posibilidad histórica quiroguiana se vislumbra arrinconada por la muerte biológica y por la muerte en vida, según la fórmula hegeliana, de unos pocos amos y muchos siervos.

Es por lo tanto siempre en relación con esta severidad y aspereza históricas que debemos situar la tematización de la ciudad ideal inserta en las ordenanzas quiroguianas. Esta ordenación política alternativa no tiene nada que ver con un patio de recreo o con un fantaseo de la tierra de jauja¹⁶. Dicha tematización

¹⁴ Véase el texto clásico de J. A. Maravall al respecto, *La oposición política bajo los Austrias* (Barcelona: Ariel, 1972).

¹⁵ Una obra indispensable es la del maestro chileno Mario Góngora, *El Estado en el Derecho Indiano: Época de Fundación 1492-1570* (Chile: Universidad de Chile, 1951).

¹⁶ Ya en su día, Silvio Zavala marcó a un nivel temático algunas de las similitudes más sobresalientes entre la inspiración de Tomás Moro y el aprendizaje de Vasco de Quiroga. El primer artículo es “La Utopía de Tomás Moro en la Nueva España y Otros Estudios” (México: Antigua Librería Robredo, José Porrúa e Hijos, Biblioteca Nacional Mexicana de Obras Inéditas, núm. 4, 1937). Ha habido por lo menos dos reimpressiones, en *Recuerdo de Vasco de Quiroga* (México: Editorial Porrúa, 1965), y *La Utopía Mexicana del siglo XVI: Lo Bello, lo Verdadero y lo Bueno* (Italy: Grupo Azabache, 1992). Sobre el jugueteo (“playfulness” and “role-playing”) y el *jeu d'esprit* de Tomás Moro, uno puede acudir a dos recientes análisis: *Marvelous Possessions* de Stephen Greenblatt (Chicago: The University of Chicago Press, 1992, pp. 15 y 33), y Richard Halpern, *The Poetics of Primitive Accumulation. English Renaissance Culture and the Genealogy of Capital* (Ithaca: Cornell University Press, 1991, p. 175). La especificidad que aquí queremos enfatizar a propósito de Quiroga tiene ciertamente muy poco que ver con este pronunciamiento estándar sobre las maneras escriturales de este humanismo metropolitano del XVI.

presenta muy al contrario una atracción histórica por una geometrización de energías sociales, casi una mecanicidad des-humanizada¹⁷, para algunos verdaderamente desapacible y desagradable¹⁸. La creciente inflexibilidad de este riguroso mecanicismo de tareas sociales, y la funcionalidad histórica dentro de ámbitos formales represivo-jurídicos en el nuevo mundo, son tal vez las dos características más sobresalientes que explicitan el utopismo regulador quiroguiano a diferencia de los contemporáneos utopismos europeos o metropolitanos. Entendemos aquí por este nuevo mundo una proyección represiva y secular de futuro perfecto.

Las ordenanzas quiroguianas semantizan este estadio de futuro perfecto, ahora sin ambigüedades nuestro futuro, con una concisión cortante y unas asperezas concisas. Nos las hemos con lo desagradable y lo desapacible, propio de unos imperativos sociales. Explicitan estas ordenanzas unas tendencias igualitarias ya emergentes entre los desconcertantes márgenes de posibilidad y claroscuros de la primera modernidad ciertamente traumática en las Américas. Persiguen de manera incipiente la quimera de la equiparación social a propósito de la producción y el usufructo de bienes sociales, y muestran bien a las claras que el bien o es bien social o no es tal. Al perseguir un ideal de cegadora, desconcertante visibilidad, la represividad quiroguiana intenta suspender toda concepción patrimonialista del bien social. Nada que ver, por lo tanto, con el lenguaje contemporáneo-liberal de lo privado y lo público. No hay tal división. Veamos algunas de estas formalizaciones represivas más detalladamente.

II. EL QUEHACER UTÓPICO CON LA CATEGORÍA COLONIAL DE "INDIO"

Si el objetivo comunitario reformista es un cierto apartamiento e independencia, buscan las regulaciones jurídicas quiroguianas una delimitación no ambigua del intercambio social en torno a la categoría de "indio". A un nivel económico se buscará una relativa autarquía o autoabastecimiento de las necesidades de estas poblaciones. A un nivel jurídico-político, se intentará conseguir una exención de tributos y, más allá de las intromisiones de los organismos burócratas locales, una protección y subvención directas de la institución política más alta, la Monarquía¹⁹. Dentro de los llamados "pueblos-hospitales" quiroguianos, apretados nudos de prohibición y obligatoriedad intentarán asegurar la continuidad generacional de las poblaciones indias tarascas o purépechas con una serie de medidas igualitarias (prohibición del uso individual del dinero, por ejemplo). Es con cierto desasosiego que debemos decir muy claramente que la categoría de etnicidad permanece subdesarrollada en Quiroga. Es como si la especificidad cultural de una serie de poblaciones no mereciera el primer plano de la atención de nuestro juez de última instancia, un sexagenario a su llegada a la Nueva España. Como si tuviera esta categoría necesariamente que desaparecer por nimia, como si uno tuviera que perder su particularidad, y así paradójicamente ganar, aun dentro de una taxativa normatividad que ciertamente repudia toda

¹⁷ Sobre el retiro de Carlos V en el monasterio de Yuste, véase Ortega y Gasset en *Obras Completas. Tomo V* (Madrid: Revista de Occidente, 1947), pp. 367-371.

¹⁸ Véase, por ejemplo, E. M. Cioran en "Mechanism of Utopia," incluido en *History and Utopia* (New York: Seaver Books, 1987), pp. 80-98.

¹⁹ Para una detallada cronología, ver Wallerstein, *ibidem*, pp. 183-185.

ambigüedad, un incremento de la plasticidad histórica de la categoría novohispana de “lo humano”²⁰. “Lo indio”, categoría englobante y genérica, al mismo tiempo que se abre y se rompe poblacionalmente, abre y rompe, casi a manera de un ácido corrosivo, la categoría más abstracta, transatlántica de “lo humano”. Y lo hace, al menos inicialmente, de una forma no-ambigua o represiva. La *tabula rasa* indiana precipitará así hacia su centro otras categorías (humanista, letrado, español, europeo, etc.). Quiroga está ciertamente muy próximo, también en sus brevísimas ordenanzas, a un milenarismo franciscano que en lugar de añadir atributos y dar fuerza histórica a la categoría subalterna de “indio”, intenta dársela quitándoselos²¹.

El *ethos* o cosmovisión reformista del dieciséis “cree”²² en la medida y la regulación estricta del bien social. Si bien este bien social parece sólo entreverse negativa o represivamente: “de manera que cosa alguna, que sea raíz, así del dicho Hospital, como de los dichos huertos, y familias, *no* pueda ser enajenado en el dicho Hospital, y Colegio de Santa Fe, para la conservación, mantención y concierto de él, y de su hospitalidad, *sin* poderse enajenar, *ni* conmutar, trocar, *no* cambiar en otra cosa alguna y *sin* salir de él en tiempo alguno, *ni* por manera otra alguna que sea, o ser pueda, por cuanto esta es la voluntad de su Fundador (énfasis mío)”. Este utopianismo represivo quiroguiano es, sin lugar a dudas, una primera cultura de élite global moderna, que intenta la construcción de una subjetividad indiana anónima, ascética e iconoclasta, ralentizando, digámoslo así, las dinámicas de los intercambios de mercado transatlántico. Estamos con unas medidas sociales muy cercanas a un monasticismo o minimalismo milenarista de frontera²³. Se persigue el cambio social con una literalidad de enunciación²⁴, un repudio intransigente, tajante de la ambigüedad de todo desorden o expresividad individual. Las subjetividades indianas pasarían así a ser reconocidas y “ordenadas”, en la doble acepción de puestas en simetría y prestas a recibir mandamientos u ordenanzas. Y para ello nada mejor, según Quiroga, que el recurso inflexible de la precisión numérica.

²⁰ Sobre la plasticidad del hombre, véase a Ortega y Gasset en *ibidem*, pp. 199-203.

²¹ Tengo escrito un artículo bastante largo sobre el tema: “An Early Modern End of the World in the New World: Passion(ate) by Motolinía and Mendieta,” *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* (con publicación prometida para enero de 1999).

²² Sigo aquí también las sugerencias de Ortega y Gasset, *Ideas y Creencias* (1940), en *ibidem*, pp. 375-405.

²³ He manejado las siguientes reglas monásticas (no pretendo en absoluto que esto sea un acercamiento exhaustivo): *St. Francis of Assisi. Writings and Early Biographies* (Chicago: Franciscan Herald Press, 1983), *The Rule of St. Benedict* (Collegeville: Minnesota: The Liturgical Press, 1981), *The Rule of Saint Augustine* (Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications, 1996). La conexión entre Moro y los cartujos cistercienses ha sido explicitada por George E. Logan, en su edición de *Utopía* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), pp. 119 y 133. Véase también *Thomas More*, de R. W. Chambers (New York: Harcourt Brace & Co. Inc, n/d), pp. 125-144, 320-323.

²⁴ Traduzco el final del Testamento de san Francisco (1226) de la edición en inglés que he manejado: “en virtud de la obediencia, prohíbo terminantemente que nadie de mis frailes, clérigos o hermanos, interprete estas reglas y estas palabras, diciendo ‘Esto es lo que quieren decir’. Dios me ha inspirado estas reglas con estas mismas palabras sencilla y llanamente, y por lo tanto todos vosotros debéis entenderlas como tales, y vivir de acuerdo con ellas haciendo el bien hasta la última letra” (*English Omnibus, ibidem*, p. 69).

III. EL TRABAJO MESURADO DE POR VIDA

Es así que la comunidad indiana, toda vez separada de toda intromisión de una exterioridad imprevisible, se construye alrededor del centro imaginario de la satisfacción de la necesidad comunal (o libertad). La necesidad insoslayable de producción de bien social, la agricultura en una sociedad eminentemente agraria, se distribuye a todos los sujetos indianos por igual (hay previsión para manufacturas, pero éstas adquieren un valor secundario). Uno se convierte así en sujeto social en la medida en que es “regulado” por y para el trabajo, que “podrá salir a dos o tres días de trabajo de sol a sol en la semana”. El numeral acude para fijar: “seis hojas (diarias) del trabajo en común”.

Sólo tenemos que recordar las estipulaciones de las *Leyes de Burgos* (1512-1513)²⁵, las *Nuevas Leyes* (1542-1543)²⁶, o las *Ordenanzas* de Hernán Cortés (1519-1520)²⁷, para darnos cuenta del “escándalo” quiroguiano. La normativa quiroguiana se “sale” de la matriz histórica que le dio condición y deseo de posibilidad²⁸. El inflexible rigor del número “seis” ciñe así, ni más ni menos que seis, la obligatoriedad del trabajo para la vida de toda subjetividad indiana sin ningún tipo de distingos. El trabajo para y por la vida será “poco, fácil, moderado,” y la observancia de dicho imperativo se encomienda a los cargos políticos del rector y los regidores. La observancia y el cumplimiento de dicho imperativo institucional no debe conocer flaquezas ni excepciones. Lo normativo y lo deseable, se puede pues aventurar, coinciden así en apretado nudo dentro del horizonte histórico del trabajo colonial de sol a sol del servicio personal, y la muerte en vida o esclavitud²⁹. En Quiroga, a diferencia de las utopías europeas, el ámbito oficial de cultura represiva se presenta ciertamente no sin desasosiego como teatro político ineludible de lo deseable³⁰.

²⁵ Mi edición ha sido la que se encuentra en el *Libro Anual 1974-Segunda Parte* (México: Instituto Superior de Estudios Eclesiásticos, 1975), pp. 183-200.

²⁶ Me he servido de la bellísima edición facsímil bilingüe, *The New Laws of the Indies for the Good Treatment and Preservation of the Indians, promulgated by the Emperor Charles the Fifth, 1542-1543*, (London, Priv. print at the Chiswick Press, 1893 [New York: AMS Press, 1971]).

²⁷ Mi edición de las ordenanzas cortesianas ha sido la incluida en *Cartas y Documentos*, editada por Mario Hernández Sánchez-Barba (México: Porrúa, 1963).

²⁸ Greenblatt comenta el escándalo de este horario utópico-razonable de seis horas en relación con los estatutos de Tudor y la cláusula Henriciana para trabajadores que estipula un horario de trabajo del amanecer hasta la noche, entre mediados de septiembre a mediados de marzo, de 5 de la mañana a 7-8 de la noche (Hexter y Surtz, en Greenblatt, *ibidem*, p. 40, citación 45 en página 264). Véanse las condiciones labores de Marx tres siglos más tarde en el Reino Unido, *The Marx Engels Reader* (New York: W. W. Norton, 1978), pp. 361-390.

²⁹ En tenso debate con Wallerstein, Steve Stern ha llegado a matizar y diversificar, aunque en fecha más tardía y en relación al contexto continental latinoamericano, por extensión al contexto novo-hispano, las condiciones labores en la periferia latinoamericana, véase “Feudalism, Capitalism, and the World System in the Perspective of Latin America and the Caribbean,” *American Historical Review* (vol. 93, núm. 4, oct. 1988), pp. 829-897.

³⁰ Nos sigue pareciendo certera e inspiradora la hipótesis de Roberto González Echevarría a propósito de la condición fundacional del archivo jurídico para la literatura latinoamericana. Tengo en mente el ya clásico *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative* (Cambridge: At the University Press, 1990), especialmente pp. 30-33 y 43-93. Véase, sin embargo, la cuidadosa refutación y en mi opinión

La árida textualidad prescriptiva quiroguiana no admite negocio con posibles preferencias por excepciones u oposiciones. Los listados cortesianos, el “hordeno (*sic*) y mando” del amo, se atenúan en las ordenanzas quiroguianas, pero sólo hasta cierto punto. Encontramos en nuestro texto jurídico, la gramática de “que no + ‘vosotros’ + subjuntivo” interpelando a las subjetividades indianas: “así lo hagáis y obedezcáis y cumpláis según vuestras fuerzas, y con toda voluntad y posibilidad, y ofreciéndoo a ello, y al trabajo de ello, pues tan fácil y moderado (el trabajo) es, y *ha de ser como dicho es*, y no rehusándole, ni os escondiendo, ni os apartado, ni excusando de él, vergonzosa, perezosa y feamente, como lo soléis hacer salvo si no fuera por enfermedad” (énfasis mío, y el cuidadoso lector se tiene que poner unas orejas nuevas para oír este “vosotros” radicalmente distinto del uso peninsular contemporáneo). Ciertamente inspirada por los modelos comunitarios monásticos, la cultura represiva quiroguiana persigue la construcción de una colectividad homogénea. Podemos decir por ello, una literaridad comunal proveniente de los estratos más bajos de una elite *letrada*, los hidalgos con una formación jurídica formal o universitaria³¹.

Cierto elitismo letrado de Quiroga es sin duda condición fundacional de esta enunciación normativa y represiva (dicho en *vulgaris*, el muerto de hambre no pasa normativas ni a sus más allegados ni a sí mismo). Y la colectividad indiana se constituye aquí represivamente a través de la obligatoriedad de cumplimiento para con las tareas laborales agrícolas. Es como si la colectividad indiana normalizada por Quiroga, muy cercana a las nociones coloniales de “cabeza” y “sujeto”³², tuviese a la fuerza que repudiar todo lo que la apartese de una identidad política concebida como similaridad, monotonía y uniformidad. No parece poder admitir fisuras o cortes que no sean la preservación de la continuidad siempre en peligro dentro de las diferencias generacionales (o historicidad). En los siglos previos a la deconstrucción filosófica, la aparente desestabilización o construcciones ambiguas de identidades políticas “minoritarias” no parecen tener en verdad cabida (¿pero quién en verdad desea seguir y por cuánto tiempo la vía del particularismo o la ejemplaridad humanas?). Diríamos más bien que la experimentación quiroguiana trata de lo contrario, de limpiar un coto vedado de esta categoría globalizante de “indio” y, siempre ésta al borde del precipicio poblacional, vaciarla de todo contenido para así, paradójicamente, convertirla en rutilante categoría maleable y cérea, incluso líquida (volveremos a esto al final de este trabajo)³³.

persuasiva de José Durand a propósito de la figura del Inca Garcilaso de la Vega, “En torno a la prosa del Inca Garcilaso. A propósito de un artículo de Roberto González Echevarría,” *Nuevo Texto Crítico* (1988/2), pp. 209-227.

³¹ La asociación entre literalidad y elitismo, o lo que es lo mismo, el aristocratismo de la inteligencia, proviene en este caso de Michel De Certeau, en “Reading as Poaching,” *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984, pp. 170-174).

³² Gibson es un autor indispensable para el rastreo pormenorizado de estos conceptos. Tiene dos libros panorámicos imprescindibles, *The Aztecs Under Spanish Rule*, *ibidem*, y *Tlaxcala in the Sixteenth Century* (New Haven: Yale University Press, 1952).

³³ Véanse similaridades en relación “[a]l juego de combinaciones de relaciones postindividuales y colectivas alrededor del centro ausente de un nacimiento [histórico] de un sujeto aún por venir,” en “Marxism and Historicism,” de Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986. Volumen 2. Syntax of History* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988): pp. 148-177[177]. Jameson tiene también un importantísimo artículo al respecto, “Representations of Subjectivity,” en

Si bien la regulación laboral es férrea, no así el usufructo del bien social. El arcaísmo “congruamente” en las ordenanzas quiroguianas así lo delata³⁴. Se deja éste al juicio interpretativo de la cúpula política patriarcal de la comunidad utópica, cuyo juicio, según la inspiración monástica, será siempre obedientemente acertado, aceptado e inapelable.

Contamos por lo tanto, a un nivel temático, con una centralización o sincronización de energías sociales en las comunidades quiroguianas, al margen respecto de una normalidad colonial, ciertamente desordenada y casi impredecible en la época fundacional que aquí nos ocupa. Todo intercambio con una exterioridad queda así circunscrito y delimitado. La estructura de satisfacción de la necesidad de los sujetos indianos se predica en la prescripción de movilidad: “solamente habéis de tener el usufructo de ello tanto en cuanto en el dicho Hospital moraderes, y no más, ni allende, para que en vacando por muerte o por ausencia larga hecha sin licencia legítima, y expresa del Rector y Regidores, se den a vuestros hijos o nietos, mayores casados pobres, por su orden y prioridad”.

El acceso a la riqueza social, la “commonwealth” hermosamente sugerida en los arcaísmos de “granjería” y “beneficios”, acarrea así una serie de cortapisas o ataduras dentro de un territorio colonial tendente a la patrimonialización (de ahí las frecuentes referencias a los mojones). Casi como en una película de Peter Greenaway, el paisaje político colonial se llena de números y límites más o menos precisos sobre cosas y las tareas o tributos definidores de los cuerpos humanos. Los pleitos surgirán de la imprecisión de estas demarcaciones coloniales superpuestas sobre las prácticas indígenas. Dentro de estos ámbitos jurídicos confrontacionales, la normativa quiroguiana, pues, no se platica, no se negocia, no se suaviza; sino que se implanta con toda la fuerza posible desde aquellas elites políticas con posibilidad de comunicación con la instancia política más alta, la real (es por eso que la interpelación directa a un “vosotros” indígena no deja de ser un tanto desconcertante en las ordenanzas quiroguianas).

La normativa quiroguiana no ejerce violencia con respecto a las instancias centrales del poder establecido (la respuesta oficial a las normativas quiroguianas fue la aquiescencia de la “merced” real). Pero sí podemos y debemos imaginar una cierta violencia con respecto a unos modos de vida pre- y post-hispánicos que serán profundamente alterados por esta primera modernidad capitalista hispana. Nos podemos preguntar si el siglo XVI nos puede presentar otros modelos alternativos de convivencia política transatlántica más satisfactorios que el modelo quiroguiano, ya que la reivindicación actual de Las Casas lo suele encasillar como voz profética.

Discours Social/Social Discourse: The Non-Cartesian Subjects, East and West (Winter-Spring 1994, pp. 47-60). También se deben incluir las dos densas páginas, casi programáticas de Gilles Deleuze, a propósito de la serialización de la jurisprudencia sin sujeto, y la seducción por singularidades pre- y post-individuales o individuaciones no-personales, “A Philosophical Concept,” en el volumen editado por Jean-Luc Nancy, Peter Connor y Eduardo Cadava, *Who Comes After the Subject* (New York: Routledge, 1991). ¿Es descabellada la equiparación de estas formulaciones abstractas o descontextualizadas (utópicas) al “nosotros” político situado de Rigoberta Menchú? Me atrevo a decir que no. Tengo en mente el célebre testimonio, *Me llamo Rigoberta Menchú y Así me Nació La Conciencia* (Barcelona: Seix Barral, 4a edición, nov. 1993).

³⁴ Halpern ha señalado que uno de los peligros que se atisban en la isla ficcional de Tomás Moro es no saber qué hacer con respecto al perenne excedente de producción. Dicha bonanza puede amenazar tormenta en una economía proto-capitalista. Si no se cuida del reparto y la planificación, tan peligroso es tener como no tener (*ibidem*, p. 160).

IV. LA REPRODUCCIÓN SOCIAL INDIANA

Las ordenanzas quiroguianas “ordenan” a todos los varones de catorce años y a todas las hembras de doce en emparejamientos monógamos de por vida. La pertenencia y responsabilidad política, dentro de la tradicional rotación, vendrá con esta condición política formal de varón casado. Pero sólo para ellos. Quiroga jerarquiza así unas estructuras sociales de obediencia que ascienden, de forma unilateral e unívoca, de los hijos para con los padres, las madres para con sus maridos, y todos éstos para con sus mayores. Estos últimos serán los responsables del orden y buen concierto social, también jerarquizados por edad. A la manera de un abad en el monasterio, el padre de toda “familia”, o grupo social formado por varias parejas y sus descendientes, será el encargado último de la devota obediencia a la norma social y el representante ante este consejo director de ancianos el cumplimiento político de estas agrupaciones familiares.

V. EL MECANISMO POLÍTICO DE LA ROTACIÓN

La observación escrupulosa y rígida del mecanismo de rotación se convierte en el mecanismo social predominante en las comunidades quiroguianas, tanto a nivel laboral como político³⁵. La población total de la comunidad quiroguiana será distribuida en los diversos puestos llamados “familias urbanas y rústicas”. Estas unidades tendrán que seguir la rueda de cumplimiento con deberes agrícolas y de residencia, así como el servicio de puestos de centinela, y también en el Hospital y el Refectorio.

En prevención de posibles años de escasez, se llevará a cabo una cuidadosa planificación de cultivos y almacenaje de cosechas. El comunitarismo quiroguiano constituye un ejemplo meridiano de la colonización de la cultura agraria sedentaria en los años primeros de parcelamientos virulentos de tierras y poblaciones. En las breves descripciones proporcionadas por las ordenanzas, vemos emerger un paisaje anónimo y silencioso de ordenado quehacer agrario. No hay nombres propios. No hay rostros. Nada responde al imperativo del fundador Quiroga excepto una obediencia ciega. Toda vez garantizada la contribución igualitaria de todo individuo a la creación de riqueza social, la “granjería” y el “esquilmo” serán distribuidos a todos por igual según necesidad, generosamente.

VI. EL RECURSO REPRESIVO DEL NUMERAL

Si la propuesta quiroguiana intenta el objetivo utópico, por irreal de la domesticación de lo imprevisible, el recurso al numeral intentará apuntalar con toda su literalidad esta demasía. Con una insistencia por el número dos, ya hemos visto el emparejamiento, las reglas quiroguianas hablarán del objetivo comunal de doblar la producción de lo que se necesita, o en su defecto del incremento en un tercio de dicha producción total. El ritmo de trabajo comunitario, “trabajo” es todo aquello que resulta inevitable desde un punto de vista de supervivencia colectiva y que por lo tanto es inflexible, se inscribirá así dentro de las vicisitudes de un mundo agrario marcado por los cambiantes ritmos estacionales. La rotación

³⁵ Además de los libros ya mencionados de Gibson, hay un artículo sobre este particular, “Rotation of Alcaldes in the Indian Cabildo of Mexico City”, *The Hispanic American Historical Review* (Duke University Press, May 1953), pp. 212-223.

artificial reformadora y la periodicidad agraria se combinan así estrechamente, no sin unas tensiones históricas que tal vez se nos escapen hoy³⁶. Es así que podemos hablar de un reformismo intolerante o represivo quiroguiano propio de un mundo agrario, ya cercado por las intrusiones del mercado (proto-) capitalista que intenta, sin embargo, paliar todas sus incertidumbres. Las normativas quiroguianas sintetizan sobre el papel una socialización sincronizada en pos de una reproducción del sector social más frágil o “indio”. Esta supervivencia, en años de genocidio, o es hecho “en común”, es decir, radicalmente igualitario, por y para todos los “indios” apartados y adscritos en las comunidades quiroguianas, o no es. Es así que modelos de regularidad y simetría sociales primarán inexcusablemente con una intolerancia diáfana en las propuestas quiroguianas. La posible tentación de la reivindicación de la tolerancia, ¿ante los titubeos iniciales del mercado transatlántico?, ¿ante la erosión de las creencias civilizatorias, cristianizantes?, parece estar fuera de lugar con respecto al horizonte represivo del XVI.

VII. PROHIBICIÓN DEL DINERO. PROHIBICIÓN DE LA ESCLAVITUD

Ante el avance histórico de una incipiente economía de mercado y la articulación lábil del dinero, la normativa quiroguiana prohíbe la posesión individual de este tercer elemento de intercambio humano, hoy ubicuo (de la misma manera que al menos teóricamente, la obligatoriedad laboral de seis horas diarias elimina la esclavitud)³⁷. Debemos recordar la hegemónica economía de trueque en las Américas³⁸ y la relativa novedad, junto con la “teología” y oscuridad del cuerpo torturado de Cristo, de este novedoso valor de uso y cambio capitalista evidenciado en cierto uso del dinero³⁹. Las ordenanzas de Quiroga intentan responder ante esto con ciertas medidas restrictivas. El irresistible avance de la verosimilitud del valor de mercado encuentra así una serie de medidas represivas dentro de una gran simplificación social de toda mediación (especialmente sastres y jueces). El seguimiento de la necesidad social parece así exigirlo (la necesidad es así social o no es). Como negación institucional o formal del reino de Don Dinero y la muerte en vida de la esclavitud⁴⁰, encontramos en las regulaciones quiroguianas cuando menos un

³⁶ Véase esto con más detalle en el trabajo de Gruzinski, *The Conquest of Mexico* (Cambridge: Polity Press, 1993), pp. 88-97.

³⁷ Debemos constatar la evidencia en el testamento de Quiroga de esclavos dejados en libertad tras su muerte. Serrano Gassent, *ibidem*, pp. 289-309 [306].

³⁸ Sólo tenemos que recordar las bellísimas páginas con los variopintas formas de pago estipulado de tributos (mantas, miel, maíz, frijoles, plumas, pieles de venado, collares, armaduras, etc.), por los pueblos sometidos a los Aztecas en el *Codex Mendoza* (1541), signo multicolor de una grandeza pasada ante el lector ideal, Carlos V, cuyos ojos nunca llegaron a verla. Debemos imaginar un proceso histórico de lenta, pero imparable monetarización. Mi edición ha sido *The Essential Codex Mendoza*, por Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt (Berkeley: University of California Press, 1997).

³⁹ Véase a este respecto el Marx a Marx del primer capítulo de *Capital*, hallado en *The Marx-Engels Reader*, *ibidem*, pp. 302-329.

⁴⁰ Debemos acompañar el fenómeno de monetarización con el de privatización del quehacer humano. Gibson nos ha detallado la antipatía indígena para con los escribanos públicos, algunos de cuyos puestos se subastaban (*Tlaxcala*, *ibidem*, p. 78). Francisco Tomás y Valiente nos ha dado dos excelentes monografías sobre la compra-venta de cargos públicos: *Gobierno e Instituciones en la España del Antiguo Régimen* (Madrid: Alianza, 1982), y *La Venta de Oficios en Indias (1492-1606)* (Madrid: Instituto de Estudios Administrativos, Estudios de la Historia de la Administración, 1972).

paliativo, la figura alegórica del arca de tres llaves⁴¹. No parece fuera de lugar ver estas cajas de comunidad como un intento por salvaguardar de todo aquello que es precioso y frágil, la riqueza del quehacer comunitario (“la moneda del común”). La triple supervisión del Rector, el Principal y el Regidor más anciano garantizan, cuando menos oficialmente, un uso “ordenado” de dicha reificación del trabajo de todos y posesión de ninguno. Esta acumulación monetarizada de excedente de trabajo se usará para paliar necesidades en caso de cosechas pobres, pero la visión quiroguiana no cesará de tematizar abundante, ininterrumpida bonanza.

VIII. LAS AJUSTADAS PRENDAS NECESARIAS

La represividad quiroguiana norma la equiparación social a través de la vestimenta. Se encumbra así la prohibición del ocio y una concepción eminentemente utilitaria de los bienes sociales (el bien social o es útil o no es tal). Así como se agudiza el lazo comunitario en la restrictiva desposesión del dinero, el imperativo utópico estipula que dichos vestidos sean “de algodón, y lana, blancos, limpios, y honestos, sin pinturas, sin otras labores costosas, y demasadamente curiosas. Y tales, que se defienden del frío y del calor, y de su mismo color si es posible, porque duran más, y no cuestan tanto, porque tienen menos trabajo, y son menos costosos, y más limpios”. Al igual que los ciudadanos de la utopía del canciller inglés, para quienes la finura y tosquedad de la textura daba lo mismo, las vestiduras quiroguianas constituyen una sugerente figuración que apunta hacia la reforma de una mismidad social (podemos traer a memoria las vestiduras blancas alrededor de la figura de Quiroga en los magníficos Murales de Diego Rivera del Palacio Nacional en la ciudad de México). De nuevo el ideal monástico se hace sentir, así como la fascinación por el número dos: todo ciudadano recibe dos, no más ni menos que dos completos juegos de prendas. Uno servirá para el trabajo agrícola y el otro para asistir a las festividades cristianas, que son obligatorias. ¿Es exagerado ver un blanqueamiento iconoclasta de esta colectividad quiroguiana? Creo que no.

Las ordenanzas quiroguianas buscan insistentemente una equiparación social sin fisuras. Para ello, buscan la atenuación de toda mediación social, en especial de los letrados-juristas (y esto viniendo de uno de ellos)⁴². Me atrevo a decir que excepto por los cargos políticos o de supervisión, que rotan entre la totalidad de los varones casados, todas las demás funciones sociales son suprimidas (aparte del mantenimiento del hospital, los puestos de vigía y el refectorio). Todos los demás oficios que podemos echar de menos brillan por su ausencia en las normativas quiroguianas. ¿Qué hacer con los silencios y los apresuramientos quiroguianos? ¿Con qué ojos mirar este minimalismo social? Una posibilidad de interpelación los puede historizar como algo, digamos la lengua o la cosmovisión, marginal, casi banal y deleznable desde un punto de vista jurídico del XVI. La normativa parece no inmiscuirse en aquello que no sea esencial. Y lo descuida, lo olvida. Lo deja así libre, no semantizado, como si no existiera, como si no

⁴¹ A pesar de que existe evidencia clara de abusos de estos fondos comunitarios (Gibson, *Aztecs, ibidem*, pp. 185-187).

⁴² Richard Kagan, citando a James Lockhart, nos da la sorprendente noticia de la oficialidad de esta medida muy cercana al sueño de Moro, la prohibición de todo abogado en el Perú, en su importante libro *Lawsuits and Litigants in Castile (1500-1700)* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981), p. 19.

importara, como si fuera algo a-político, a-social, ante la exigencia colectiva de la atadura de la necesidad y su negación. El apresuramiento y el silencio de la ley quiroguiana dejan así pues, espacios innombrados de negación de necesidad o libertad.

La noción de mediación social queda así soberanamente empobrecida en la regulación quiroguiana o conjunción de *pietas* y *litterae* a través de la cultura letrado-represiva⁴³. Aquí no hay romanticismo que valga⁴⁴. Aquí no se puede apelar, salvo que queramos poner a prueba el sentido de anacronismo histórico de nuestros posibles oyentes o lectores, a un “gusto” por la lectura de esta literatura que cobra fuerza siempre en torno a la prohibición o la negatividad política⁴⁵. En este sentido estricto, las normativas fueron creadas precisamente para encontrar el gusto social en el disgusto represivo. No hay gusto que valga a no ser la articulación negativa reformista del disgusto colonial. Y no hay nada más alrededor de este nudo quiroguiano prohibitivo y obligatorio, excepto una alegorización ocasional. Es como si el ideal utópico propiciase la monotonía de la gana satisfecha de la comunidad indiana (“donde viváis sin necesidad, y [con]seguridad, y sin ociosidad, y fuera del peligro e infamia de ella”). Y con este tema, se llegase al fin de la historia política (al que aún no hemos llegado hoy). La lección histórica a propósito de Quiroga nos parece así insinuar que el campo a través de este fin de la historia (la identidad indiana satisfecha), no puede ser otro que la desapacible brusquedad agramatical de una cultura represiva. O que la tarea colectiva por aligerarse de la necesidad, o libertad, no puede en ningún caso desentenderse de la práctica jurídica. Este el fin de la historia política que, ¿quién lo duda?, tendrá y tiene que habérselas día a día con nuestros quehaceres en un futuro perfecto⁴⁶. La historia se convierte así, por lo tanto, no en lo que ha sido, sino en lo que ha dejado de ser y en lo que será⁴⁷. Y esto es más fácil decirlo que hacerlo.

Las ordenanzas quiroguianas denuncian así, con la tematización no-ambigua del debilitamiento institucional de toda mediación social, el particularismo y casuismo del Derecho Indiano. Y logran cuando menos temáticamente separarse hasta cierto punto de esta gramática envolvente de significación represiva⁴⁸.

⁴³ El libro imprescindible para la noción de letrado sigue siendo el de Luis Gil Fernández, *Panorama Social del Humanismo Español* (Madrid: Tecnos, 2.ª edición, 1997).

⁴⁴ Tengo en mente el convincente libro de Doris Sommer, *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America* (Berkeley: University of California Press, 1991).

⁴⁵ Véase la coyuntura decimonónica en el contexto esclavista cubano gracias al siempre delicado escritor Julio Ramos, “La Ley es Otra: Literatura y Constitución de la Persona Jurídica”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima-Berkeley, 2.º semestre de 1994, Año XX, núm. 40, pp. 305-335). Hay una segunda versión con ligeras variantes, idéntico título incluido en el volumen de recopilación de artículos, *Paradojas de la Letra* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Sede Ecuador, Ediciones Excultura, 1996).

⁴⁶ Este impulso de alegorización, o “exacerbación de la mimesis”, ha sido delicadamente desarrollado por Antonio Cornejo Polar en su último *Escribir en el Aire: Ensayo sobre la Heterogeneidad Socio-Cultural en las Literaturas Andinas* (Lima: Editorial Horizonte, 1994; pp. 198 y 205).

⁴⁷ Véase de Ortega y Gasset, su *Entorno a Galileo* (1933), *ibidem*, pp. 13-164.

⁴⁸ Los calificativos son de Ismael Sánchez Bella, en *Historia del Derecho Indiano* (Madrid: Colección Mapfre 1492, 1992), p. 91. Nos da así una concreción histórica a la formulación abstracta de Gilles Deleuze a propósito de la jurisprudencia.

El tema de “corte institucional” está pues bien claro, pero se queda tristemente como tema⁴⁹, que sólo ocasionalmente presenta el vuelo de la imaginación política en la alegorización del cuidadoso mimo de la necesidad humana (o providencia). El discurso jurídico se halla así preñado del saber teológico cristiano, en cuyas fuentes en definitiva mayormente abreva. Podemos arriesgarnos a añadir que la alegoría quiroguiana ontologiza el “indio” como ser desposeído y carente, como “idiota” (sin instrucción formal o universitaria) e “imbécil” (flaco, débil); y precisamente por ello, paradójica y políticamente el “indio” es asiento del futuro perfecto. ¿No es esto una quiebra de la logicidad tomista de un Francisco de Vitoria? ¿No está esto muy cercano al franciscanismo del “poverello” magistralmente filmado en nuestro siglo por Passolini? Es como si la alegoría sola consiguiese, al menos figuradamente cortar el nudo gordiano de la particularidad y la casuística: “[h]ase de proveer el gasto de aquel del común, y conforme a sus manjares y manera que tienen de ellos, y no muy curiosos, ni defectuosos, sino abundoso (*sic*), y muy alegre, y el cuidado y el aparejo de esto sea de cada familia en las Pascuas de cada un año por familia el su día por su tanto, de manera que ande por todas las dichas familias, que lo sepan”. No hay nombres, no hay rostros, no hay lugar para esta abundante alegría normada y la lección histórica es que, dentro de su ubicación colonial, no puede haberlos: “que os conviene a todos tanto tener cuanto os falta, y fuera del peligro de las tres fieras bestias que todo en este mundo lo destruyen, y corrompen, que son soberbia, codicia y ambición, de que os habéis y os deseamos mucho guardar y apartar, (...) y que no vayan (*sic*) a dar en despeñaderos de almas y cuerpos”. Nada en verdad se deja constatar en estas reglas de un mundo purepecha o tarasco pre- o post-hispánico.

El posible significado de esta particularidad cultural pierde especificidad, y se acaba diluyendo como si todo esto no fuera sino algo banal e irrelevante (y debemos tal vez oportunamente constatar que Quiroga, bien entrado en sus sesenta años, debía encontrarse con sus facultas muy posiblemente muy mermadas para la apreciación de la delicadeza inter-cultural indígena). Y así ésta se adelgaza, se desemantiza hasta desaparecer por completo toda reconocible especificidad (y esta destrucción de la particularidad es completamente englobadora). Los ciudadanos de la utopía moreana pueden ser tan perfectamente tarascos, como los tarascos pueden haber sido perfectamente los habitantes de la mejor república según Rafael Hitlodeo. Este es, según Quiroga, el rigor imprescindible de este nuevo mundo donde la carencia y el desamparo colectivos son silenciosa y anónimamente saciados. Todos los calificativos apresurados de las utopías del XVI como lugares desapacibles e inhabitables se las tienen que haber con esta alegría alegórica.

En medio de estas asperezas y rugosidades de significación desapacible y desagradable, hemos encontrado empero, a diferencia de muchos, una rara calidez en el drástico contentamiento del ser carente⁵⁰, el “indio” y el “miserable” (no por ello menos digno de “beneficios”) en toda su radicalidad.

⁴⁹ Si en verdad la dicción represivo-jurídica quiroguiana se avecina ciertamente a la tradición paralógica franciscana de la prohibición de la interpretación y de un literalismo lapidario, tanto en su construcción formal reglada como en su contenido semántico más aparente, aquí groseramente sintetizado, no debemos sin embargo descuidar la funcionalidad jurídica inmediata de las ordenanzas como sofisticado “recurso de suplicación”, dimensión tri-dimensional que deberá ser tratado más detalladamente en otro lugar.

⁵⁰ Fredric Jameson tiene una bella expresión al respecto del impulso utópico que traduzco como el “abrazo de los cuerpos ateridos en pos de calidez”, en su imprescindible *The Seeds of Time* (New York: Columbia University Press, 1994).

Todos estos signos sociales desaparecerán en la cera líquida de una nueva comunidad transatlántica o Iglesia primitiva. Atreverse a imaginar el festín de los pobres⁵¹ es ya un comienzo.

Y ya para concluir, debemos preguntarnos: ¿Cuál es la lección histórica resultante de Vasco de Quiroga al hilo de sus ordenanzas? Primero: La cultura represiva se constituye como el ámbito ineludible donde las fuerzas sociales deben pelear por la memoria y el deseo. Nunca un patio de recreo, la cultura represiva tiene lugar en la explicitación de la confrontación política. Segundo: En las ordenanzas quiroguianas, no hay romance que valga, sino desnudamiento de intereses creados con el ojo puesto en unas subjetividades subalternas o indianas. Tercero: Dentro de los protocolos propios de inteligibilidad jurídica, las ordenanzas quiroguianas intentan poner un cierta medida y freno a las novedades históricas, que, desde el punto de vista indígena, podemos enunciar como la monetarización y la privatización, el servicio personal, las instituciones del repartimiento y la encomienda, la dictadura de la letra alfabética, la dictadura del tictac del reloj, el español del Derecho Indiano, la teología del cuerpo torturado del Cristo Dios, los caballos, el hierro, los emparejamientos monogámicos de por vida, la fauna de los letrados y los juristas, etc. Cuarto: las ordenanzas quiroguianas construyen unas alternativas identitarias indianas, siempre dentro de ámbitos represivo-jurídicos cerrados ante los avances históricos de los imperativos económicos modernos y creencias civilizatorias ciertamente intransigentes. La presunta liberalidad de respuesta estructural a una necesidad siempre comunal indiana no puede por menos que habérselas con estas intransigencias institucionales. Y parece no haber ninguna opción. La manera de formalizar estas estructuras reformadoras es sólo con una más severa intransigencia para con unas poblaciones sólo rarísimamente llamadas tarascas.

Para concluir, ¿qué nos pueden importar todas estas intransigencias propias de la primera modernidad transatlántica? ¿Qué sentido puede tener la recreación de las subjetividades indianas, sino la plasmación del sinsentido de su colonialidad frente al sinsentido de la nuestra? Estas páginas finales quieren sugerir un saludable extrañamiento de las prácticas contemporáneas. Imaginemos suspender por algo más de un momento el uso del dinero, y arrojar al cenicero la lengua de nuestra lengua materna, y el porqué y el para qué del trabajo, etc. La reforma de la colonialidad quiroguiana apunta a unos intentos estructurales de equiparación social de la que aún distamos. Las ordenanzas quiroguianas nos parecen decir, esta equiparación o es rígida o taxativa, o no es nada. Esta equiparación o es radicalmente comunitaria y represiva o no es nada. La búsqueda de una identidad comunitaria, entre sectores desposeídos, o se construye sobre los lazos concretos, rígidos de la necesidad y la satisfacción de la necesidad, o no lleva a ningún sitio. Pero es sólo encima de la tumba de ese nada, nadie de las subjetividades marginales satisfechas, donde sí se puede empezar a vislumbrar el deseo del poeta, “la llanura infinita y el cielo su reflejo, deseo de ser piel roja”. Este es el auténtico fin de la historia que tenemos aún ante nosotros.

Las ordenanzas quiroguianas semantizan no sin desasosiego un mecanicismo político eminentemente represivo, donde la necesidad colectiva se satisface con la monotonía propia de un rito bien aprendido. Como si eso que se puede llamar la necesidad humana se hubiese ya dejado muy atrás. Es como si la certidumbre quiroguiana vislumbrase que la expresividad histórica de esta subjetividad indiana,

⁵¹ Véanse las propuestas de Enrique Dussel para una filosofía de la liberación a la mesa de los grandes filósofos europeos en *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor and the Philosophy of Liberation* (New Jersey: Humanities Press, 1996), pp. 88-93.

entendida siempre dentro de todo su rigor como plasticidad (la cera), no puede, ni debe desentenderse de los protocolos, corsés, ataduras institucionales, picotas⁵² o sillas eléctricas. La positividad del deseo colectivo satisfecho no antecede sino que sigue a todos estas formalidades explícitas del “no” social. Es como si sólo a través de la cultura represiva se vislumbrase el final de la identidad colectiva construida en el pasar y pesar de la identidad en el trabajo. Es pues con esta carga y con esta ignorancia nuestras, que la imaginación histórica puede y debe buscar mientras tanto (im)posibles modelos alternativos de sociabilidad menos desagradables y desapacibles entre estos “sujetos” o “cabezas” indianos ásperamente “ordenados”, mayormente anónimos, indiscerniblemente anudados a haces colectivos, desnudos, ahítos, deslenguados, desemantizados (“que queráis comer juntos por os alegrar”).

Que este dulce de una sociedad utópica de hambrientos satisfechos viene con lo amargo de la represión jurídica está pues, confío, más allá de dudas en relación a estas ordenanzas quiroguianas del XVI novohispano. Lo jurídico es el umbral privilegiado de lo posible, y allí donde lo descarnado de lo político tiende a manifestarse, o callarse para la eternidad del descontento. Lo que no está tan claro es si la metamorfosis radical que esta reforma quiroguiana acarrea nos pueda servir aún hoy para hacer terminal eso resbaladizo que llamamos, pero sólo en momentos de peligro, nuestra identidad. No sé si estaremos dispuestos a aprender de estas subjetividades de una primera modernidad, o si tal vez nos puedan enseñar a aligerar o aliviar un tanto el hermosísimo trauma que somos, y que miramos aún de reojo sin atrevernos a amarlo con un amor político.

⁵² Para algo más de información, véase *La Picota en América*, por Constancio Bernaldo de Quirós (La Habana: Jesús Montero Editor, 1948).

Un intento de lectura pictográfica e ideográfica de unos queros coloniales del Museo de América

I. INTRODUCCIÓN

Los *queros* coloniales, es decir, aquellos vasos peruanos de madera pintados con escenas ilustrativas y símbolos ideográficos, son muy conocidos y de manera especial los del Museo de América de Madrid. Aunque sobre las escenas pictográficas hay muchos trabajos (Liebscher, 1986; Martínez *et al.*, 1987; Alonso, 1989; Baena *et al.*, 1994), de momento no me consta que ningún autor todavía haya intentado interpretar los símbolos, aunque la colección del Museo de América de Madrid es objeto en la actualidad de un interesantísimo proyecto de conservación, estudio y catalogación (Baena *et al.*, 1994).

El manuscrito *Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum* (desde ahora, *HR*) que pertenece a la primera mitad del siglo XVI, ofrece la clave de lectura de los *tocapus* y de otros motivos que adornan la indumentaria de la nobleza y de algunos atavíos de la misma que están representados en las viñetas de la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1936, desde ahora *NC*), también de la primera mitad del siglo XVI. Por lo tanto, hemos utilizado en los *queros* coloniales el método de lectura aplicado a los *tocapus* de la *NC* por Laurencich Minelli (1996), que evidenció cómo en el ámbito de una viñeta de la *NC* hay por lo menos tres niveles de lectura. Así, la aplicación de este sistema de lectura pictográfica e ideográfica sobre los dos *queros* de la colección del Museo de América de Madrid amplía eventualmente y en la misma dirección, el mencionado trabajo.

El manuscrito *HR* (Laurencich Minelli *et al.*, 1995) nos enseña nuevos elementos dentro del campo de la cultura inca colonial, y vamos a señalar, a continuación, los que nos interesan para la redacción de este artículo:

- 1) La existencia de una escritura pictográfica, ideográfica e ideográfica-silábica quechua-inca. Escritura que no servía para que los hombres se comunicasen entre sí, sino para que la nobleza se comunicara con los dioses o dejara constancia de hechos mítico-históricos.
- 2) La posibilidad de leer el mismo ideograma como concepto o sacar de éste una sílaba para formar y “escribir”, por medio del *quipu* literario, palabras diferentes. En el segundo caso el ideograma es llamado “palabra clave”.

- 3) La clave de lectura de las viñetas de la nobleza inca en *NC* (1936). Éstas nos brindan varios niveles de lectura que se entrelazan y profundizan en el primer nivel, es decir, el pictográfico, con el mensaje de los cartuchos de los *tocapus*, de la ornamentación de los textiles y con los de las joyas llevadas por los personajes de la nobleza.
- 4) La existencia de un movimiento nativo que tenía como líder a Blas Valera y que duró hasta el año 1737, cuando el indio Juan Taquic Menéndez de Sodar entregó el documento al jesuita Pedro de Illanes (Laurencich Minelli *et al.*, 1995: 402; Laurencich Minelli *et al.*, 1997: 52-54).

En este artículo se ofrece un intento de aplicación de los datos interpretativos de la escritura ideográfica hallados en el manuscrito *NC*, y de los niveles de lectura que nos proporcionan sus viñetas, a una selección de *queros* coloniales, tras haber examinado la extensa colección custodiada en el Museo de América.

La producción de *queros* de madera cubre el período comprendido entre los siglos XVI al XIX (Liebscher, 1989), y mientras que en algunos se observan elementos occidentales que revelan la integración de la cultura española colonial en la representación de hechos propiamente incaicos, en otros, por el contrario, se nos pone de manifiesto la voluntad de evitar cualquier sincretismo con la cultura española. Sin embargo, al no existir una datación exacta y certera de estos *queros* del Museo, hemos trabajado sobre los que no llevan elementos españoles, partiendo de la presunción de que están menos transculturados. De cualquier forma, nos hemos atendido a la datación que tienen las fichas del Museo.

En los *queros* con patentes rasgos indígenas el artista trató solamente temas prehispánicos, por lo que se puede suponer que tuvo la intención de transmitir su cultura que estaba en proceso de desaparición. En este artículo ejemplificamos en dos *queros* la metodología utilizada y remitimos al trabajo que tenemos en preparación para ulteriores documentaciones. A continuación, brindamos una breve síntesis de los datos que *HR* nos proporciona:

- La representación de los ideogramas y su interpretación en *HR* (fig. 1). Cabe recordar que *HR* trata solamente de ideogramas simples, mientras que en los *queros* se encuentran, también, ideogramas compuestos.
- El documento *HR* nos da, además, el significado de las palabras clave, sin su representación gráfica (fig. 2). Para visualizarlas y leer los cartuchos de los *queros*, aprovechamos algunos ideogramas y sus explicaciones al igual que los ideogramas de las palabras clave, que se encuentran en el documento de Blas Valera, *Exsul Immeritus Populo Suo* (*El de ahora en adelante*), de próxima publicación.
- En lo que se refiere a los colores, hemos considerado las informaciones que nos ofrece el *quipu* literario *Sumac Ñusta* anejo al mismo *quipu* y pintado en *HR* (cc. 10-12) y, además, al mencionado documento *Exsul Immeritus*.

2	~	Luna menguante y luna creciente.
2	Z	Fuerzas opuestas.
3	3	Cueva-huevo de la montaña. Alegoría diluvio; jeroglífico que penetra el huevo. Número de la creación de la estirpe de los Incas.
4		El número 4 es ausente en el documento de Nápoles: el símbolo del Tahuantinsuyu lo substituye.
		Cuadrado largo. Sol rezante Pachacamac.
		Tahuantinsuyu, 4/4, Inti Raymi, Coya Raymi, Choquilla Villca, Huanacauri, ecc.
8		Antepasados.
		Creado; principio Pachacamac.
	+	5 número sagrado y ocultado de los Incas.
	Z	Hocino de China, muerte del maíz y cosecha. Símbolo del Sol equinocial.
		Órgano femenino con germen de la manifestación.
		Véase el 2, Fuerzas opuestas.
		Rueda de las 4 direcciones de la Tierra.
		Dios Pariacaca.
		Representación en el cielo del mundo de los seres humanos y animal.
		Estrella de la mañana (Venus) que forma la Trinidad juntos al Sol y la Luna.
		El símbolo corresponde a lo de Pachacamac-Viracocha en los quipus literario del documento de Nápoles aunque enriquecido por los colores; es decir, los cuatro triángulos en que se divide el cartujo, presentan, de arriba a abajo, los siguientes colores: carmesí, azul/verde, almendra, azul/verde.
		Espiral: "ciclo evolutivo, Luna, vagina, concha, oreja, Verbo et esperma, linfa vital, Sumac Ñusta, Pachacamac creador, Viracocha fecundador" es decir, el devenir, creado por la fusión, de los principios femenino y masculino.
		Cubre-pechos: "chapa para los pechos de la Coya: oro a la derecha, plata a la izquierda" es decir las mitades en que se divide el cuerpo de la Coya, en la parte derecha el aspecto masculino (oro/Sol) y en la parte izquierda el aspecto femenino (plata/Luna).
		"Tierra cuadrada limitada por los cuatro orientes", es decir el símbolo del imperio.
		Se halla en los aretes de la nobleza que sirven para activar y equilibrar la fuerza masculina del lobo y la fuerza femenina del pabellon de la oreja (véase c. 86, 88, 96, 98, 100, 102. etc.)
		(véase c. 120, 136) sirve para activar y equilibrar la fuerza masculina y la femenina de la Coya.
		El símbolo del imperio: se halla en las camisas escaqueadas de la nobleza (véase c. 115, 124, 151, 215, 252, 277, 404)

FIGURA 1: TABLA COMPARATIVA DE LOS IDEOGRAMAS Y VARIANTES ENCONTRADOS EN LOS TOCAPUS Y EN LAS FIGURAS NC (A LA IZQUIERDA) Y COTEJAMIENTO CON LOS QUIPUS Y LOS IDEOGRAMAS DE HR (A LA DERECHA) (JAO I, C 6VA). SE ESCRIBE EN CURSIVA LA TRADUCCIÓN DE LA INTERPRETACIÓN OFRECIDA POR EL MISMO OLIVA (JAO I) Y, EN LETRAS ITALICAS, LAS ULTERIORES EXPLICACIONES QUE SE INFIEREN DESDE EL ANÁLISIS DEL MANUSCRITO HR.

II. LISTA DE LOS IDEOGRAMAS Y PALABRAS CLAVE DE HISTORIA ET RUDIMENTA LINGVAE PIRUANORUM (fig. 1)

Se presenta la lista de los ideogramas proporcionados por HR (fig. 1, lado derecho), cotejados con los ideogramas de la NC (fig. 1, lado izquierdo). Además, se proporciona la lista de palabras claves de HR (Laurencich Minelli *et al.*, 1995: 60-61 y 79-82) (fig. 2), que es un repertorio de vocablos en quechua, cuya ortografía refleja la época del documento (comienzos del siglo XVI) y el desconocimiento del idioma por parte del autor, el fraile Antonio Cumis, que escribió al lado de la palabra en quechua la traducción en castellano. Las palabras claves, según se explica en HR, se utilizaron en el *quipu* literario como fuente de sílabas para formar vocablos, escritura ideográfica-silábica (Laurencich Minelli *et al.*, 1995: 383-387), y también para formar una escritura ideográfica (Laurencich Minelli, 1996: 98-107).

<i>Allpacamasca</i> = tierra animada	<i>Mama Cuna</i> = madrastra	<i>Unu, Unuy</i> = agua
<i>Amaru</i> = serpiente	<i>Manco Capac</i> = <i>Manco Capac</i>	<i>Uritu</i> = papagayo
<i>Auqui</i> = señor	<i>Manqui</i> = mano	<i>Uturuncu</i> = tigre
<i>Cantut</i> = flor	<i>Marucha</i> = ninfa	<i>Yanrinuy</i> = eclipse lunar
<i>Catollay</i> = luto	<i>Muncaynin</i> = siringa	<i>Yllapa</i> = rayo
<i>Cayana</i> = llamar	<i>Nusta</i> = princesa	<i>Ynti</i> = sol
<i>Chacata</i> = cruz	<i>Ocllo</i> = la primera princesa	<i>Zancu</i> = pan
<i>Chasca</i> = Venus	<i>Pachacamac</i> = Hazedor, Ser supremo	<i>Zupay</i> = diablo
<i>Chillca</i> = arbusto medicinal	<i>Pinunsun</i> = equinoccio	
<i>Chiraoca</i> = verano	<i>Poma</i> = león americano	
<i>Citu (Citua Raymi)</i> = solemnidad de la luna	<i>Punchi</i> = día	Se añaden unas palabras clave encontradas en los ejemplos prácticos de escritura realizados con el <i>quipu</i> real, que nos da A. Cumis (Laurencich Minelli <i>et al.</i> , 1996: 62) y otras representadas en el documento inédito de Blas Valera.
<i>Corequenque</i> = fenix	<i>Quilla</i> = luna	
<i>Coya</i> = princesa	<i>Quillachuncay</i> = la conjunción	
<i>Coyllur</i> = estrella	<i>Quillayuncay</i> = luna llena	
<i>Cuntur</i> = condor	<i>Quipu</i> = nudo	
<i>Cuychy</i> = arco iris	<i>Quinquir</i> = harapo	
<i>Hananpacha</i> = cielo	<i>Runa</i> = hombre, indio	
<i>Hipuy</i> = cometa	<i>Sinchi Roca</i> = Príncipe cuerdo y valiente	<i>Curaca</i> = jefe, noble no perteneciente a la nobleza Inca
<i>Huaman</i> = águila pescadora	<i>Suri</i> = nandu	<i>Taccla</i> = arado incaico
<i>Huasca</i> = cuerda	<i>Tacveirac</i> = honda	<i>Amaru</i> = serpiente
<i>Llamanichec</i> = pastor	<i>Tucuiricu</i> = el que ve todo	
<i>Llautu</i> = diadema	<i>Tuta</i> = noche	
<i>Maitinu</i> = eclipse solar	<i>Veumari</i> = oso	
<i>Mama Cora</i> = <i>Mama Cora</i>	<i>Viracocha</i> = Dios encarnado	

FIGURA 2: LISTA Y TRADUCCIÓN DE LAS PALABRAS CLAVES DE HR.

III. DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL *QUERO 7511*¹ (figs. 3, 4, 5, 6, 7)

Dimensiones: alto, 23.2 cm; diámetro boca, 17.0 cm; diámetro base, 12.3 cm.

Materia: madera policromada y labrada (rojo, negro, blanco, ocre, marrón, verde claro y oscuro, azul).

Procedencia: Cuzco, Perú, Andes Centrales.

Período: Horizonte Tardío 1450-1550.

Cultura: Inca 1440-1534.

Colección Juan Larrea n.º 8.

DESCRIPCIÓN DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA DEL *QUERO 7511*

Se ha utilizado la descripción que proporciona la ficha de inventario del Museo de América: "*Quero campaniforme adornado con la escultura de un felino adosado y asomado a la boca. La decoración consta de dos fajas: la superior, figurativa, y la inferior, ideográfica, que se parece a una faja de tocapu textil. La*

¹ Después de un ulterior control, nos remitimos a las fichas del Museo de América en lo que concierne a las medidas, la descripción de este quero y de sus pictografías.

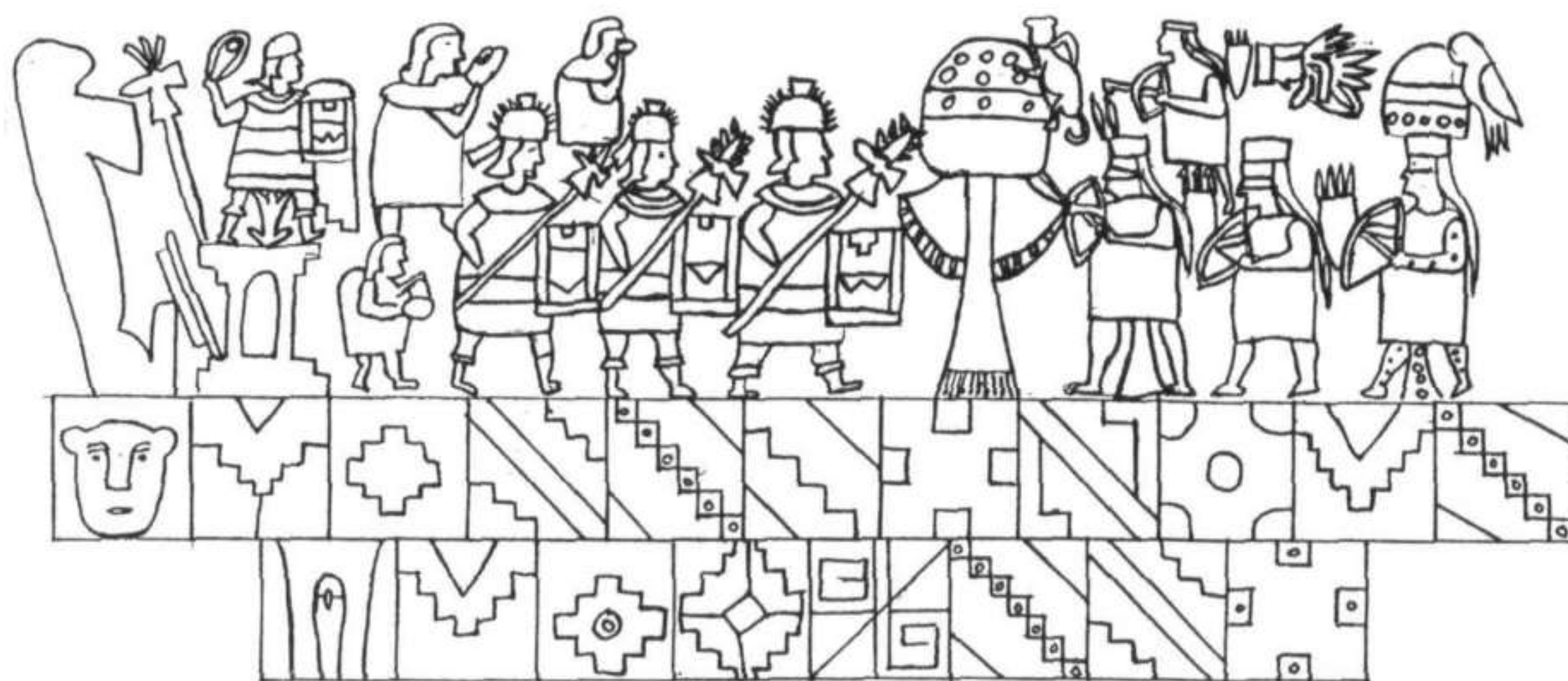
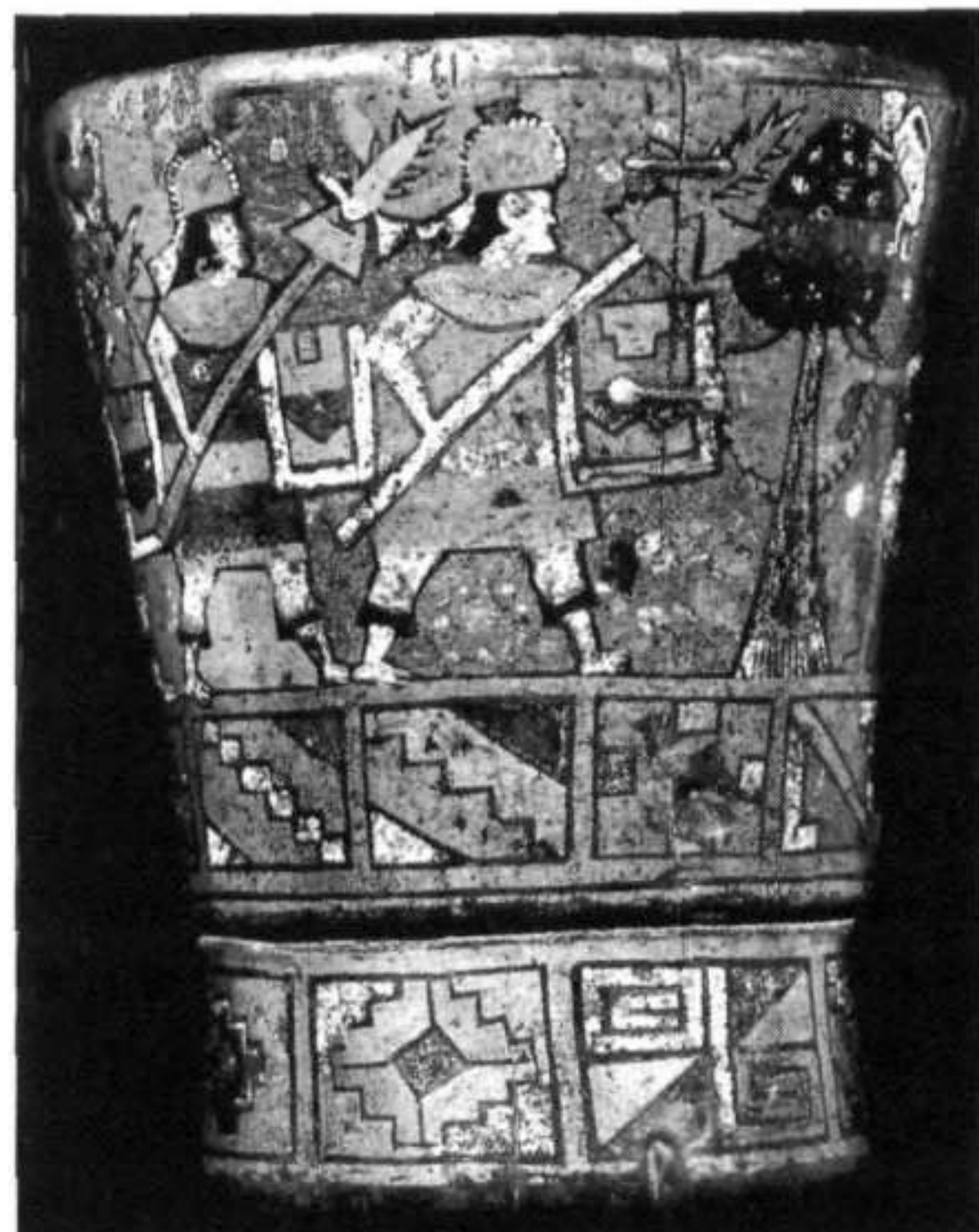


FIGURA 3: DESARROLLO DEL QUERO 7511.



FIGURAS 4, 5: QUERO 7511.

pictografía representa una batalla entre dos grupos distintos. El primero está formado por tres guerreros ataviados con cascos, escudos triangulares y lanzas con el borde superior dentado. Detrás de ellos, se advierte un personaje encima de un podio que creemos pueda simbolizar un trono; el guerrero blande una honda. Preceden a los tres guerreros un hombre corcovado

que toca el tamboril, otro que parece tocar la flauta y otro la caracola. El segundo grupo está formado por guerreros con la cara pintada, armados con arcos y flechas y asistidos desde el cielo por un ave con cabeza humana. Alrededor de ellos, se observa flora y fauna tropical. La parte inferior se adorna con dos fajas de ideogramas parecidos a los de los tocapus: la superior tiene once cartuchos y la inferior, ocho”.

No obstante, hemos considerado oportuno añadir algunas observaciones que amplían la descripción encontrada en la ficha del Museo. Entre las dos fajas se halla una figura que, tras una observación superficial, puede parecer un árbol, pero que pensamos es un río que descende de las montañas, por el color blanco de la base, para correr por la selva, representada por la mancha de color marrón, verde y ocre con puntos blancos y rojos, que representan un mono y flores. Un puente colgante, dibujado linealmente en color marrón, une las orillas del río.

INTERPRETACIÓN DE LAS PICTOGRAFÍAS DEL QUERO 7511

De acuerdo con la viñeta y con nuestros exámenes, podemos inferir que la pictografía representa una campaña militar que se desarrolló en la selva peruana. Muy probablemente se trata de la expedición hacia las tierras calientes amazónicas de *Tupac Yupanqui*, hijo y general del Inca *Pachacuti*, que asumió el mando del *Tahuantinsuyu* tras la muerte de su padre *Pachacuti*. Según Sarmiento (1949: 49), el ejército inca se dividió en tres partes: una conducida por el mismo *Tupac Yupanqui*, que debió regresar para hacer frente a un motín de unos pueblos recién conquistados; otra guiada por el general *Challco Yupanqui*, que se dirigió hacia Pilcopata; y una tercera conducida por *Otorongo Achachi*, que se encaminó hacia el río Amaru o Madre de Dios. *Otorongo* es una transcripción incorrecta de la palabra quechua, *uturuncu*, jaguar. El asa en forma de felino (el *alter ego* del general) y el tema de la pictografía de éste indican que el quero está

dedicado a la figura del general *Otorongo Achachi* y a su expedición hacia el río Amaru. Hemos creído más práctico asignar a cada ideograma un número, como se puede observar en la figura 4, al que nos referiremos al tratar del ideograma que representa.

DESCRIPCIÓN DE LOS IDEOGRAMAS DEL QUERO 7511

(fig. 8)

- El n.º 1 es *uturuncu* (cf. las palabras claves de *HR*), el jaguar, de color blanco en campo rojo.
- El n.º 2 es *auqui* (cf. las palabras claves de *HR*), el señor. La camisa se divide en dos mitades, la izquierda blanca y la derecha marrón. El adorno escalonado de la escotadura es rojo y la abertura verde.
- El n.º 3 es *chasca*, el planeta Venus (cf. fig. 1), de color verde oscuro; por esto, lo consideramos en su aspecto de la tarde, en campo rojo.
- El n.º 4 es un ideograma compuesto formado por una diagonal que corre de izquierda a derecha, *unuy*, agua viva (cf. las palabras claves de *HR*), contenida dentro de dos fajas dentadas: roja, abajo y color almendra, arriba (es decir, *Allpacamasca*), tierra animada, representada en su parte exterior, *Kay-pacha*, de color almendra y en el inframundo, *Uku-pacha*, de color rojo) (cf. las palabras claves de *HRLP*). *Allpacamasca* está, a su vez, comprendida entre dos triángulos, rojo, arriba, *Uku-pacha* y blanco, abajo, *Hanan-pacha*, cuyos lados oblicuos están escalonados.
- El n.º 5, también, es un ideograma compuesto. Se encuentran seis pequeños cuadrados que forman una diagonal en S y en el interior de cada cuadrado se ve un punto rojo. El significado, según el *Exsul Immeritus*, es de *huaca*, lugar sagrado. La línea se encuentra entre dos fajas del mismo color rojo (*Allpacamasca*), tierra animada, cuyo color rojo nos señala solamente su aspecto de inframundo (o *Uku-pacha*) y dos triángulos, verde-marrón, lo de arriba (es decir, *Kay-pacha*), y blanco, lo de abajo (es decir, *Hanan-pacha*).
- El n.º 6 es un ideograma compuesto por una pareja de fajas en diagonal en S, roja, la de abajo, y color almendra, la de arriba. Un motivo dentado divide las dos fajas, (es decir, *Allpacamasca*), formada por *Uku-pacha*, rojo y *Kay-pacha*, almendra. Este último, al estar escalonado, juzgo que indica aquella parte tan importante del *Kay-pacha* peruano que son los Andes. Completan el ideograma dos triángulos: blanco, abajo (*Hanan-pacha*) y marrón-verde oscuro, arriba (*Kay-pacha*, la puna).
- El n.º 7 se compone de cuatro cuadrados, dos blancos y dos color almendra. Se trata del símbolo del número "4" (cuatro), es decir, de la entereza y perfección del Imperio.



FIGURAS 6, 7: QUERO 7511.

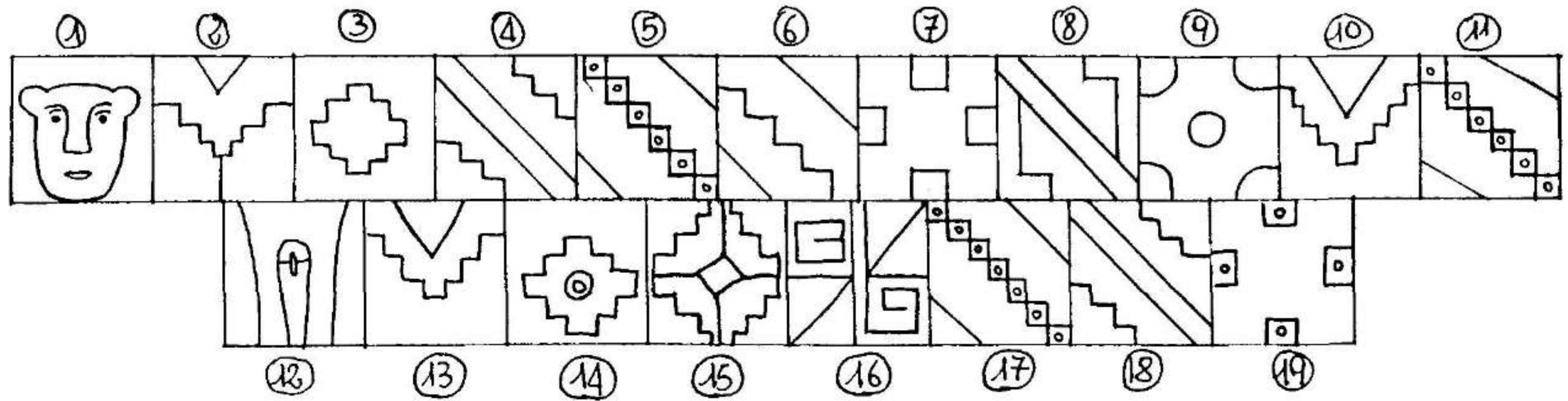


FIGURA 8: DESARROLLO Y NUMERACIÓN DE LOS IDEOGRAMAS DEL QUERO 7511.

- El n.º 8 es un símbolo simple, *amaru*, la fuerza que desequilibra según el *Exsul Immeritus*, sin embargo, al lograr controlarla, puede dar vida y renovar el universo. La diagonal de izquierda a derecha, es decir en S, es de color almendra, mientras los segmentos verticales, uno hacia arriba y el otro hacia abajo, son blancos (*Hanan-pacha*). El campo, rojo arriba y marrón abajo, representa el *Allpacamasca*, respectivamente, en su parte inferior (*Kay-pacha*) y en su parte superior (*Uku-pacha*).
- El n.º 9 es un símbolo simple, el dios *Pariacaca*. El fondo es rojo y en los cuatro vértices se encuentran cuatro motivos circulares de color almendra y blanco. El círculo central es verde y nos sugiere que la centralidad del dios es el agua.
- El n.º 10 es el símbolo que representa el señor, *auqui*, es decir un inka de la nobleza. La escotadura es verde (lo que significa, *unuy*, agua) y el adorno pectoral se reparte en dos mitades: blanca a la izquierda y almendra a la derecha. El fondo rojo, junto a los colores verde y blanco, manifiesta que en la nobleza confluye *Allpacamasca* (pintado de color rojo y marrón), *Hanan-pacha*, el cielo y el agua animada, *unuy*, es decir, el universo. Es igual al n.º 13.
- El n.º 11 repite el 5.
- El n.º 12 es un símbolo simple. El documento *El* lo interpreta con el concepto de *taccla* (el arado inca), es decir, el trabajo.
- El n.º 13 es un ideograma simple; representa el *uncu*, la indumentaria típica masculina. El fondo es rojo y el adorno es blanco a la izquierda, almendra a la derecha y verde en la escotadura. El motivo escalonado, a modo de corona, es característico de la indumentaria llevada por la nobleza, por lo que consideramos que representa un señor, *auqui*, y que tiene el mismo sentido del n.º 10.
- El n.º 14, ideograma compuesto, es un rombo, con los lados escalonados. El interior es verde y se ve un círculo de color almendra y un punto rojo en el centro que, según *HR*, representa al número "1" (uno), *Pachacamac*, pero al mismo tiempo la fertilidad. Según el mismo manuscrito (1995), la estrella con ocho puntas es *Chasca*, Venus (fig. 1).

- El n.º 15, ideograma compuesto, es un rombo (en *HR*, la fertilidad, fig. 1) de color verde/azul (*unuy*, agua) y contiene otro rombo escalonado dividido en cuatro secciones de color almendra y rojo (es decir, *Allpacamasca* repartida en “mundo de aquí”, de color almendra y “mundo de abajo”, de color rojo). Estas secciones forman con los lados del cartucho cuatro rectángulos que se oponen en diagonal, es decir, las blancas representan a *Uku-pacha*, y las rojas a *Hanan-pacha*. De los vértices del rombo central parten cuatro líneas desviadas que forman, según *HR*, la “rueda de las cuatro direcciones de la Tierra” (fig. 1).
- El n.º 16 es un ideograma compuesto. Se encuentran dos espirales, (en *HR* la espiral representa el devenir, fig. 1), una blanca (*Hanan-pacha*) y otra marrón (*Allpacamasca* en *Kay-pacha*), y dos rectángulos divididos por una línea diagonal de derecha a izquierda (el sol equinocial, según *HR*), que divide los rectángulos en cuatro triángulos de colores opuestos, rojo (es decir, el “mundo de aquí”) y azul/verde, el *unuy* (agua).
- El n.º 17 es un ideograma compuesto. En el centro se encuentra una diagonal que corre de izquierda a derecha formada por siete pequeños cuadrados blancos en cuyo interior se halla un punto rojo: su significado según *El* es *huaca*, lugar sagrado. Esta misma diagonal reparte el cartucho en dos fajas rojas (*Allpacamasca*) y dos triángulos, uno blanco arriba, es decir *Hanan-pacha*, y otro verde/marrón abajo, es decir *Kay-pacha*.
- El n.º 18 es un símbolo compuesto. Formado por una franja diagonal verde/azul (*unuy*, agua) que corre de izquierda a derecha. Está incluida entre dos fajas escalonadas de color rojo arriba y almendra, la de abajo (*Allpacamasca*). Dos triángulos escalonados comparten el lado escalonado con las fajas interiores y son de color rojo, los de abajo (es decir, *Uku-pacha*), y blancos, los de arriba (es decir, *Hanan-pacha*).
- El n.º 19 es un ideograma simple. Sobre un fondo rojo se encuentran cuatro cuadrados pequeños. Dos dispuestos verticalmente de color almendra y los otros dos dispuestos horizontalmente de color blanco. Todos llevan en el centro un punto rojo.

INTERPRETACIÓN DE LOS IDEOGRAMAS DEL QUERO 7511

Recordemos que la pictografía trata de la expedición de *Otorongo Achachi* hacia el río Amaru y que el asa, en forma de felino, representa el *alter ego* del general. En la faja superior tiene once cartuchos y empezamos la interpretación de los símbolos desde el cartucho número 1, en que se encuentra pintado un rostro de felino debajo del asa. Se puede observar que los ideogramas número 4, 5, 6 y 11 de la franja superior y los 17 y 18 de la inferior, presentan el elemento blanco en posición inversa. Además, el número 17 tiene siete rombos, uno más que los números 5 y 11. El mismo símbolo, sin embargo, en *El* presenta seis rombos, de lo que se discutirá más adelante.

Interpretación de los ideogramas de la faja superior

Se interpretan los ideogramas de la faja superior a la luz de las descripciones del apartado anterior.

El símbolo n.º 1, el felino y el n.º 2, *auqui* (señor) destacan la figura del personaje a quien se consagró el *quero*, *Otorongo Achachi*, cuyo nombre significa jaguar, hijo secundario de *Tupac Yupanqui* (Sarmiento 1947: 49).

El ideograma 3, el planeta Venus en su aspecto de la tarde, pone de relieve el papel que *Otorongo Achachi* desarrolló dentro del *panaca* de *Tupac Yupanqui* y al mismo tiempo representa una oración al dios *Chasca*. En efecto, Garcilaso (1945, tomo I, libro II, cap. I y libro III, cap. XXI) afirma que tanto Venus como el Trueno son servidores y mensajeros del Sol. Poma de Ayala (1936: 262, 263) nos cuenta que en Cuzco había tres templos, en el primero se adoraba al Sol, en el segundo a la Luna y en el tercero los *auquicuna* y *ñustacuna*, hijos secundarios del emperador, adoraban a Venus.

El símbolo n.º 4 representa el agua viva y sagrada del río Amaru que, mirando al Norte hacia el camino del sol² corre de izquierda (los Andes) a derecha. En otras palabras, traza la diagonal de la letra S (izquierda-derecha) que el documento *Exsul Immeritus* enlaza con la fuerza cósmica de Amaru. El ideograma revela cómo las aguas del río Amaru equilibran *Allpacamasca*, la madre tierra en su parte exterior montañosa y que en su interior permite la germinación de todas las plantas. Dichas aguas le otorgan el dualismo productivo entre *Kay-pacha* y *Uku-pacha*. En pocas palabras, el río Amaru en su recorrido de izquierda a derecha desempeñaba la función de válvula de seguridad del altiplano de Cuzco. Por lo tanto, la finalidad de la expedición de *Otorongo Achachi* fue la de mantener abierto el camino de Cuzco a la Selva, no sólo para asuntos económicos, sino también para asuntos cosmológicos, es decir, para el equilibrio de las fuerzas cósmicas.

El símbolo n.º 5, representado por los cuadrados que forman una diagonal en S, representa la *huaca*, esto es, la sacralidad del río Amaru y su capacidad de dar vida a *Allpacamasca* en su interior, o sea, al *Uku-pacha*, y de unir y equilibrar los dos opuestos, *Kay-pacha* y *Hanan-pacha*.

El símbolo n.º 6 dibujado en dirección S, es decir Amaru, representa el recorrido del río Amaru por las tierras altas, los Andes, y remacha la capacidad del río Amaru de equilibrar los dos conceptos opuestos expresada en el ideograma precedente.

El símbolo n.º 7 representa el altiplano, el *Tahuantinsuyu* en la sacralidad de sus cuatro *suyus*.

El símbolo n.º 8 es la fuerza cósmica de Amaru que puede producir un *pachacuti* o un volteo del mundo, si actúa sin control, que llevaría arriba el *Uku-pacha* y abajo el *Kay-pacha* y el *Hanan-pacha* dondequiera, arriba o abajo.

El símbolo n.º 9 es el dios *Pariacaca* y su esencialidad en el culto del agua. El dios abarca todo el mundo, pero se manifiesta también en las cuatro direcciones y en el dualismo del universo.

El símbolo n.º 10 recuerda la empresa de *Otorongo*, su habilidad en reunir en su persona todo el universo no solamente por su rango, sino también por su empresa. El intercambio de los colores en el ideograma n.º 2 ocurre en el cuerpo de la camisa, mientras aquí tiene lugar en la decoración pectoral y

² El camino del sol en el hemisferio austral corre en el Norte.

revela que el éxito de la expedición otorgó al inca *Otorongo Achachi* el control del río y de las fuerzas que periódicamente transformaban el territorio de aquella parte del imperio confinante con la selva.

El símbolo n.º 11 remacha la sacralidad del río Amaru que a causa de la empresa de *Otorongo Achachi* vuelve a desarrollar su función equilibradora.

La faja superior del quero 7511, en resumen, da ulteriores detalles de la empresa mitizada de *Otorongo* y pone de relieve el valor religioso/político que tuvo para la cultura inca. Es decir, trata el mismo tema con dos tipos de escritura, pero con la escritura ideográfica profundiza y detalla más lo que la pictografía representa.

Interpretación de los ideogramas de la faja inferior

El símbolo n.º 12 representa el trabajo de los campesinos, es decir, la reciprocidad entre la clase campesina, la tierra y la organización del trabajo en el imperio.

El símbolo n.º 13 es igual al n.º 10, es decir, reitera la empresa de *Otorongo*.

El símbolo n.º 14 significa que el planeta Venus y los hijos secundarios del Inca, nacieron del dios *Pachacamac*, representado con el punto, el "1", en el centro del ideograma de Venus.

El símbolo n.º 15 expone la concepción cosmogónica de los incas en su forma estática. En el centro, hay agua viva, luego *Allpacamasca*, dividida en los cuatro sectores señalados por los puntos cardinales, considerados en dos parejas antitéticas: *Kay-pacha* y *Uku-pacha*. La parte exterior del rombo escalonado representa la tierra, *Hanan-pacha* y *Allpacamasca*, repartida en cuatro partes también consideradas en dos pares de opuestos. Es decir, el número cuatro, "4", se reduce al número dos y la potencia de *Allpacamasca* que comprende la tierra y el cielo.

El ideograma n.º 16 representa la concepción cosmogónica en su forma dinámica. El agua y *Allpacamasca* en el acto de excitar la fuerza creadora en *Uku-pacha* y *Kay-pacha*.

El símbolo n.º 17 representa la sacralidad del río Amaru, ya expresada en los ideogramas n.º 5 y 11, sin embargo, la faja diagonal está formada por siete cuadrados, en vez de seis, tal vez para expresar el poder negativo adquirido por el río, que se manifiesta en un *pachacuti*.

El ideograma n.º 18 es igual al n.º 4 excepto por la posición de *Uku-pacha* y *Kay-pacha* que se halla invertida con respecto a la posición del río Amaru, es decir, representa a un *pachacuti*.

En el símbolo n.º 19 se representa el imperio. Se ven cuatro puntos rojos contenidos dentro de cuadrados. Los puntos expresan que la empresa de *Otorongo* vivificó los cuatro *suyus* y permitió que se transformaran en imperio.

Los ideogramas de la faja inferior del quero ponen de manifiesto que la empresa de *Otorongo* permitió alcanzar al completo el nivel imperial y representa el *pachacuti* que se ocasionó en la cosmogonía

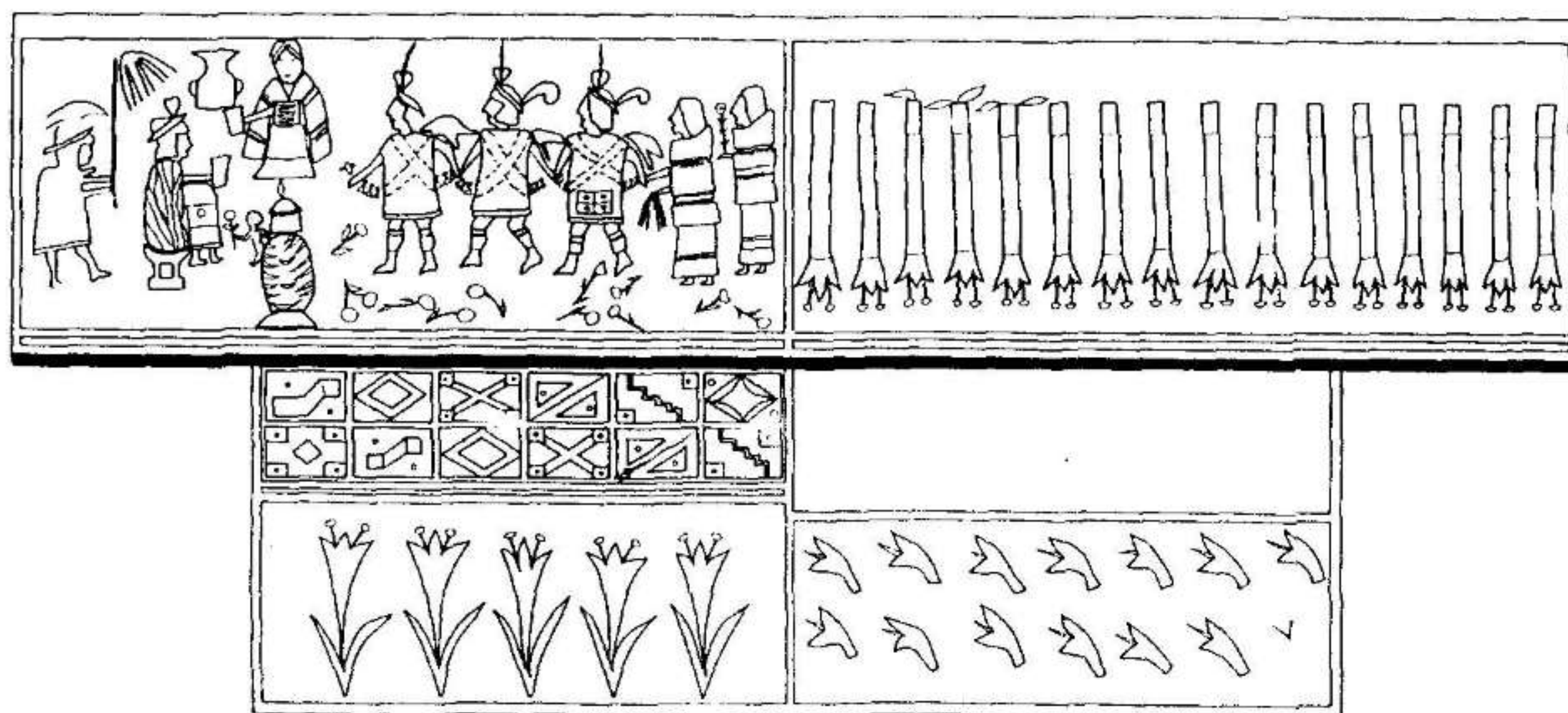


FIGURA 9: DESARROLLO DEL QUERO 7524.

a consecuencia de este acontecimiento. Evidencia además que el *pachacuti* produjo la transformación del *Tahuantinsuyu* en imperio.

IV. DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL QUERO 7524 (figs. 9, 10, 11)

Dimensiones:	alto, 17.4 cm; diámetro boca, 15.4 cm; diámetro base, 9.0 cm.
Materia:	madera policromada y labrada (rojo, negro, crema, ocre, marrón, azul y rosa).
Procedencia:	Cuzco, Perú, Andes Centrales.
Período:	Horizonte Tardío 1450-1550.
Cultura:	Inca 1440-1534. Colección Juan Larrea n. 22.

DESCRIPCIÓN DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA DEL QUERO 7524³

“*Quero* campaniforme cuya decoración abarca cuatro partes. Una pictográfica, bajo la que se encuentra una banda de *tocapus* y otra de flores *chiwanway*, y en el dorso se hallan dos frisos, uno con el motivo de la flor de *chiwanway* con las corolas hacia abajo y otro con flores de *ñucchu*. La pictografía describe una escena de baile y fiesta en el que se ven dos grupos de personajes. El primer grupo está formado por un hombre sentado en su *tiyana* (trono), cubierto con un *achihua* (quitasol) y está representado en el acto de brindar. Detrás de él se encuentra otro hombre que sostiene un *quitasol* y a la izquierda del hombre sentado hay una mujer que sostiene un vaso en la mano derecha y a su lado hay un *aribalo* que parece clavado en el suelo. A la derecha del personaje sentado se ve otra figura de espaldas. El segundo está integrado por tres hombres, que llevan penachos en la cabeza, y una mujer, cogidos de las manos, mientras hablan o cantan y andan hacia el primer grupo. En las manos llevan una especie de guirnalda cuyo motivo se repite en las túnicas (*uncus*) de los hombres. La mujer lleva en su mano izquierda un lienzo o lo que podría parecer también un *quipu*. Detrás, hay otra mujer que porta una flor.” Completan la escena flores esparcidas alrededor del grupo danzante y cabe añadir un particular, que la ficha del Museo

³ Nos remitimos a la ficha del Museo de América en lo que concierne a las medidas, la descripción y las pictografías del quero.

no señala. Sobre el hombro izquierdo se puede observar una figura que parece representar un pequeño mono, que lleva en la mano una flor y mira al observador.

INTERPRETACIÓN DE LA PICTOGRAFÍA DEL QUERO 7524

Convenimos con la interpretación propuesta por la estudiosa Alonso Sagaseta (1989), que el personaje de espaldas se puede interpretar como un difunto o fardo funerario. Consideramos que se trata de una fiesta de unión entre una mujer y un difunto o de una ofrenda de una mujer a un difunto. La mujer cojida de la mano es la esposa o la acompañante.

DESCRIPCIÓN DE LOS IDEOGRAMAS DEL QUERO 7524 (fig. 12)

- Los símbolos dibujan una diagonal que corre de izquierda a derecha, es decir en S. La faja superior reitera cuatro ideogramas de la faja inferior, lo que nos permite la descripción de las dos fajas al mismo tiempo para estos cuatro símbolos.
- Los ideogramas 1 y 8 están formados por el símbolo de la Z y del 2. Se parecen a los que se hallan en el *tocapu* de *Huayna Capac* (Poma de Ayala 1936: 36). En *HR* (fig. 1) el símbolo con el motivo de la Z representa el Sol equinoccial y el 2 las fuerzas opuestas.
- Los ideogramas 2 y 9 se componen de un rombo con el borde color almendra y el interior rojo. Forma con el borde del cartucho cuatro triángulos: blanco/azul los triángulos dispuestos en sentido diagonal derecha-izquierda y marrón los otros dos. Los interpretamos de acuerdo con *HR* como el órgano femenino fecundado y, al mismo tiempo, como las dos fuerzas que se enfrentan.
- Los ideogramas 3 y 10 se componen de una X pintada de rojo. En los cuatro vértices se hallan cuatro cuadrados de color crema en cuyo interior se perciben cuatro puntos negros expresión del número "1". Según *HR* representa el dios *Viracocha*, es decir, la encarnación de *Pachacamac*, el principio primo.
- Los ideogramas 4 y 11 se componen de dos triángulos con el borde de color almendra, uno (es decir, *Kay-pacha*) y de color blanco, el otro (es decir, *Hanan-pacha*). Forman, juntos, una diagonal con sentido de derecha a izquierda. En el n.º 4 la parte roja se halla arriba, mientras la blanca, abajo; en el n.º 11 es al contrario.
- Los ideogramas 5 y 12 son símbolos compuestos e iguales. En dos vértices se hallan dos cuadrados: blanco, lo de arriba y marrón oscuro, lo de abajo. Una diagonal escalonada con dirección en S divide en dos partes el espacio interior: *Hanan-pacha*, blanco/azul, está arriba, y *Kay-pacha*, de color



FIGURAS 10, 11: QUERO 7524.

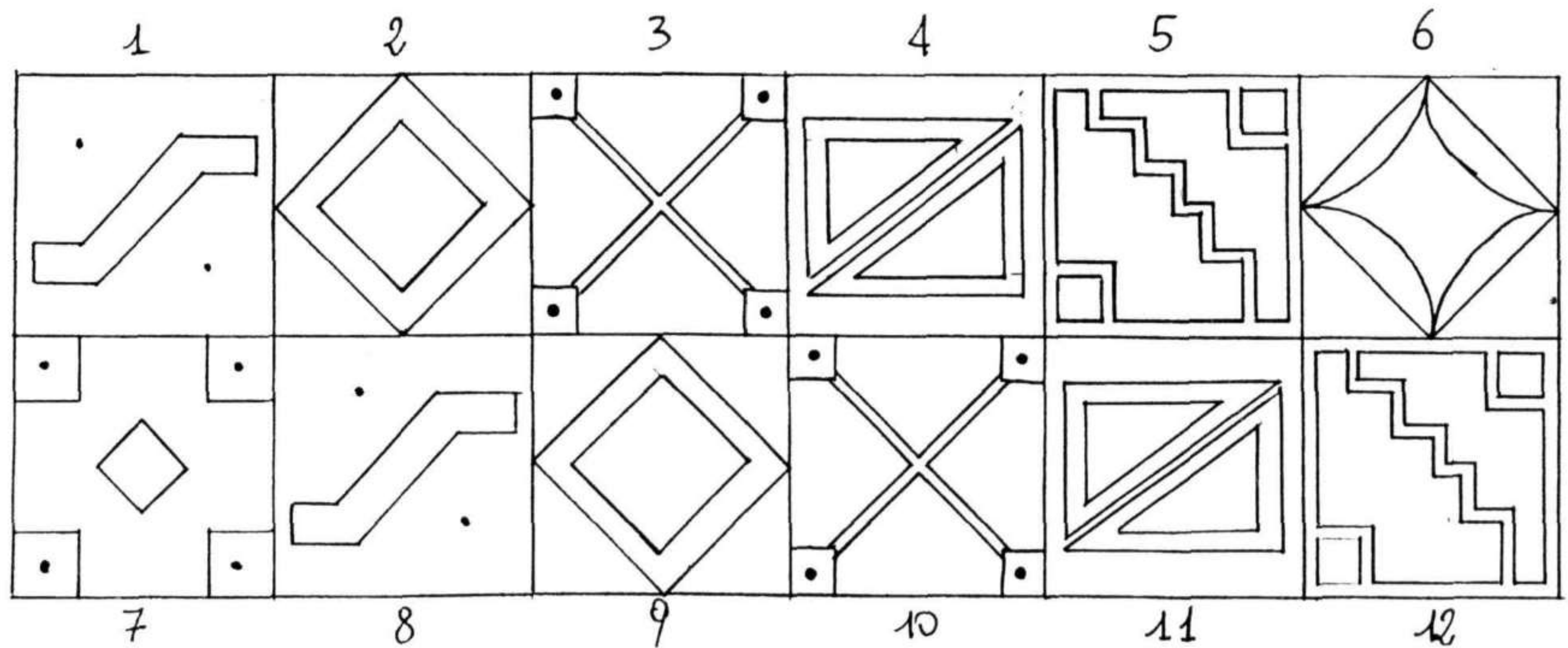


FIGURA 12: DESARROLLO Y NUMERACIÓN DE LOS IDEOGRAMAS DEL QUERO 7524.

almendra, está abajo. Inferimos que con el color almendra se representen al *Kay-pacha* andino y sus terrazas, y con el blanco/azul el *Hanan-pacha* y, el 2, las fuerzas que se oponen.

- El ideograma 6, similar al 2 y al 9, en realidad tiene el borde interior del rombo curvado. Por esto y al estar el color de los triángulos posicionado en la diagonal opuesta, se infiere que represente el movimiento, el porvenir, el devenir.
- El ideograma 7 se compone de cuatro pequeños cuadrados con los vértices de color almendra, en cuyo interior hay un punto negro. En el centro se ve un rombo de color azul sobre fondo rojo. Representa el dios *Pariacaca*, el dios de las aguas subterráneas que brotan de los manantiales.

INTERPRETACIÓN DE LOS IDEOGRAMAS DEL QUERO 7524

En la faja superior se lee una oración, para que la unión entre el difunto y la mujer representados en la pictografía propicie las fuerzas opuestas que existen en el cosmos, y también pueda revitalizar los mitos de las fuerzas femeninas y masculinas, del recorrido diurno y nocturno del sol equinoccial, especialmente del recorrido nocturno (n.º 1), de la tierra fecundada (n.º 2) y de la tierra que va a ser fecundada a través de la ofrenda de la mujer al difunto (n.º 6), de la tierra y del agua que la fecunda con la lluvia (n.º 4), del *Kay-pacha* y del *Uku-pacha* (n.º 5), de *Viracocha* que, según el mito del huevo dorado narrado en *HR*, es el que fecundó *Allpacamasca* para que originara los Incas (Laurencich Minelli, 1996: 76-77).

En la faja inferior se repiten la oración y la revitalización de los mitos, pero la oración se dirige al sol diurno (n.º 8) y enlaza, también, el dios *Pariacaca* (n.º 7), además, se antepone la lluvia a *Allpacamasca* (n.º 11), como si esta faja tuviera enlaces con el *Uku-pacha*.

En resumen, en ambas fajas se trata de la unión entre aspectos opuestos (hombre difunto y mujer viva). Las oraciones y la revitalización de mitos acompañan la unión; los mitos tratan de los principios opuestos que forman el universo y de cómo la unión pudiera dar vigor al universo.

Los análisis realizados por otros autores de esta pictografía, a pesar de presentar cada uno detalles distintos, se pueden dividir en dos grupos. Los que la interpretan como un evento histórico (Liebsher, 1986; Martínez *et al.*, 1998), y los que la interpretan como un evento ritual (Alonso Sagaseta, 1989; Baena Preysler *et al.*, 1994). A nosotros nos parece que representa un evento ritual no sólo por el examen de la pictografía misma (véase IV.2), sino también porque en los ideogramas se “leen” únicamente temas religiosos (véase IV.3). De la lectura conjunta de la pictografía y de los ideogramas inferimos que este *quero* represente el ceremonial de ofrenda de una mujer viva a un difunto, para involucrar a los antepasados y a todas las fuerzas cósmicas binarias (masculinas y femeninas), en la fertilidad de la tierra. Ceremonial que tal vez se practicaba todavía en época colonial o que, con este *quero*, se quería revitalizar simbólicamente. Sin embargo, se puede conectar con los rituales de fertilidad pre-hispánicos y modernos, durante los que se enterraban y se entierran pequeñas muñecas femeninas, es decir, se ofrece, en forma simbólica, la mujer a los antepasados masculinos del *Uku-pacha* (Desrosiers, 1992: 50-58).

V. CONCLUSIONES

Los *queros*, así como las viñetas de *La Nueva Crónica* y *Buen Gobierno*, tratan de eventos históricos míticos (*quero* n.º 7511) o rituales (*quero* n.º 7524). Al igual que en la *NC*, los ideogramas pintados en los *queros* remachan los conceptos descritos en la pictografía. Por lo tanto, las fajas de ideogramas no son simples elementos ornamentales como se había creído hasta ahora, sino que agregan y puntualizan el mensaje de la pictografía para los que los saben leer (Laurencich Minelli, 1996: 99-107). Es decir, en un *quero* había por lo menos dos niveles de lectura: El de la viñeta en general, accesible a todo el mundo, y el de los ideogramas, reservado a la nobleza.

En el caso de la campaña militar de *Otorongo Achachi* los ideogramas recalcan el aspecto equilibrador cósmico-religioso de la misma. Las consecuencias fueron que el estado inca se transformó en imperio, lo que permitió un más amplio fluir de las fuerzas cósmicas en los distintos ecosistemas que iban constituyendo su territorio, es decir, una mayor riqueza no solamente en bienes materiales, sino también, en las fuerzas cósmicas que brotan de los nuevos ecosistema adquiridos y que permitían una más amplia circulación de las precedentes. Pone además de relieve que la campaña militar de *Otorongo* fue principalmente una campaña religiosa, lo que es consustancial con el carácter teocrático-panteístico del *Tahuantinsuyu*, cuyo Inca era el dios en la tierra.

En el *quero* n.º 7524 los ideogramas describen las fuerzas cósmicas que sacaron ventaja y asistieron al ritual de unión entre la mujer viva y el difunto, es decir, el *quero* representa un ritual andino y los ideogramas evidencian que el fin de este ritual es actualizar el dualismo más profundo de la cosmogonía andina, entre las fuerzas femeninas y las masculinas.

La lectura de los símbolos nos permite penetrar la etnohistoria de los Incas y los enlaces cósmicos más secretos en los rituales y mitos que hasta ahora se conocían sólo en forma superficial, a través de las crónicas y relatos de conquistadores y viajeros españoles. Nos parece que esta lectura, si

se aplicara de modo sistemático a los *queros*, nos permitiría descubrir aspectos más profundos de la cultura inca colonial.

Del análisis, además, resulta que:

- a) Existía variabilidad en las representaciones de los ideogramas y cada ideograma se podía combinar con otros para originar un ideograma complejo.
- b) No se encuentra en los *queros* escritura ideográfica-silábica como en *HR*, sin embargo, los ideogramas compuestos son más complejos que los de la *NC*. Además, a diferencia de la *NC*, existe un “principio de complementariedad”, por lo que un símbolo puede repetirse igual pero al revés. Esto, por otra parte ausente en la *NC*, permite nuevas variables del mensaje original, como hemos probado en este artículo.
- c) Los *queros* eran, en efecto, un sistema para expresar y revitalizar tradiciones e historia inca durante el período colonial sin utilizar la escritura alfabética, sino el sistema ideográfico-silábico que los españoles no podían leer, o que entendían con limitación a las pictografías. Además este sistema de escritura permitía, según la tradición inca, comunicar con los dioses.
- d) El hallar sobre los *queros* los ideogramas que nos brindó Blas Valera directamente en el documento *EI* o por medio de Oliva en el manuscrito *HR*, confirma que la ideología y la revitalización de la escritura ideográfica e ideográfica-silábica de los Incas que Blas Valera representó, tenía raíces muy hondas. Al mismo tiempo plantea el problema de si la escritura ideográfica que se lee en los *queros* está directamente relacionada con el movimiento neo-inca cristiano de Blas Valera o representa expresiones de otras utopías de la época colonial.

Finalmente y para concluir hay que manifestar que se necesitan investigaciones en el ámbito de los movimientos nativos utópicos andinos de la época colonial, y su relación con los *queros*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO SAGASETA, Alicia (1989): "Las momias de los Incas: Su función y realidad social", *Revista Española de Antropología Americana*, n.º XIX, pp. 124-125, Ed. Universidad Complutense, Madrid.
- ANÓNIMO (1950): "Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú", en: *Crónicas de interés indígena*. Biblioteca de autores españoles, t. CCIX, pp. 153-189, Madrid, 1968.
- ARTE PERUANO (Colección Juan Larrea) (1935): *XXVI Congreso Internacional de Americanistas*, Sevilla.
- AA.VV., *Fichas de los queros n.º inv. 7511 y 7524*, del Museo de América. Madrid.
- BAENA PREYSLER, J., BLASCO BOSQUED, Javier, GARCÍA SAIZ, Concepción, RAMOS GÓMEZ, Luis, RECUEROS VELAYOS, Virginia (1994): "Propuesta de conservación, estudio y catalogación informatizada de los queros y pajchas coloniales del Museo de América de Madrid", *Anales del Museo de América*, vol. 2, pp. 159-182, Madrid.
- CABELLO CARRO, Paz y MARTÍNEZ, Cruz (1987): "Tres siglos de coleccionismo Americanista en España", *Revista Fragmentos*, n.º 11, Madrid.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de (1943): *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986 (1553).
- DESROSIERS, Sophie (1992): "Dalle materie prime ai prodotti tessili", en: *Tessuti Precolombiani*, Musei Civici di Modena, pp. 39-60, Modena.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1977): *Commentari Reali degli Incas*, Milano, Rizzoli.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Don Felipe (1936): *La Nueva Corónica y Buen Gobierno (1615; Codex Péruvien Illustré)*, Institut d'Ethnologie, Paris.
- HOLGUÍN, González Diego (1608): *Vocabulario de lengua general de todo el Perú, llamada lengua Qquichua, o del Inca*. Nueva edición con prólogo de Raúl Porras Barranechea. Edición del Instituto de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1952.
- LIEBSCHER, Verena (1986): *La iconografía de los keros*, Lima, Herrera Editores.
- LAURENCICH MINELLI, Laura (1996): *La scrittura dell'antico Perù. Un mondo da scoprire*, CLUEB, Bologna.
- LAURENCICH MINELLI, Laura y Carmen ARELLANO (1998): "Los Incas: nuevos avances arqueológicos y etnohistóricos", Simposio Arg. 16, 49.º Congreso internacional de Americanistas "Tawantinsuyu", n.º 8.
- LAURENCICH MINELLI, Laura, MICCINELLI, C. y ANIMATO, C. (1995): "Il documento seicentesco 'Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum'", in: *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, (Roma) 61, XIX, 2 (1985): 334-441.
- LAURENCICH MINELLI, Laura y MICCINELLI, Clara (1997): "Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum: una fonte etnostorica sui primi tempi della colonia spagnola", en: *Etnostoria*, Palermo.
- MARTÍNEZ, Cruz y CABELLO CARRO, Paz (1998): "El arte epigonal", en: *Piedras y oro. El arte en el imperio de los incas*, cap. V, Museo de América y Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.
- MOLINA, Cristóbal de (El Cuzqueño) (1943): "Fábulas y ritos de los Incas (1573)", en: *Los Pequeños Grandes Libros de historia Americana*, serie I, tomo IV.
- PACHACUTI YAMQUI DE S. CRUZ, J. (1613): *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*, Itier-Duviols, IFEA, (ed. 1993) Cuzco.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro (1947): *Historia de los Incas (1572)*, Biblioteca Emecé, Buenos Aires.
- TRIMBORN, Herman y FERNÁNDEZ VEGA, Pilar (1935): *Catálogo de la Exposición "Arte Inca"* (Colección Juan Larrea), Madrid.
- VALERA, Blas, *Exsul immeritus Blas Valera populo suo*, Manuscrito custodiado en el archivo Miccinelli-Cera, Napoli.
- ZUIDEMA, R. Tom (1964): *Etnologia e Storia*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

Puntualizaciones sobre la imaginería “tarasca” en España. El Cristo de Telde (Canarias): Análisis y proceso de restauración*

I. INTRODUCCIÓN

Con el regreso de Colón y las buenas nuevas del Descubrimiento se abrió para España todo un amplio abanico de posibilidades claramente deducibles por la riqueza de las tierras a anexionar. Desde este

- * Nuestro sincero agradecimiento al Departamento de Restauración del Servicio de Patrimonio Histórico del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, responsable de haber hecho posible esta intervención. Así mismo, nos gustaría destacar igualmente nuestro agradecimiento a todos y cada uno de los responsables de la Basílica Menor de San Juan Bautista de Telde, por su inestimable ayuda y colaboración.
- Intervención de restauración. Dirección: Pablo Amador, Carolina Besora Sánchez.
 - Estudios analíticos: Doctor Enrique Parra Crego, Departamento de Tecnología Industrial, Restauración. Universidad Alfonso X El Sabio. Madrid.
 - Estudio histórico artístico: Maite Aldunate Ruano, Licenciada en Historia
 - Estudio histórico artístico códices: Juan José Rosado Batalla. Departamento de Historia de América II. Universidad Complutense de Madrid.
 - Estudio de muestras vegetales: Doctora Rowena Gale. Especialista en restos de plantas en yacimientos arqueológicos del Richarson, Botanical Indetifications. Gran Bretaña. D. David Bramwell. Director del Jardín Botánico Canario Viera y Clavijo.
 - Análisis biológicos: Miguel Ángel Peña Sánchez. Licenciada en Biología, Servicio de Medio Ambiente del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Prof. Pedro Oromí, Especialista en coleópteros. Universidad de La Laguna, Tenerife.
 - Análisis Radiográfico: Centro de Salud San Pedro Mártir. Telde. Servicio Canario de Salud. Dirección Gerencia del Complejo Hospitalario Materno Insular. Departamento de Radiodiagnóstico.
 - Estudio endoscópico: Departamento de Endoscopia. Clínica San Roque. Las Palmas de Gran Canaria.
 - Colaboración: Grupo de Investigación “Ergonomía y Patrimonio”, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada; D.ª M.ª del Rosario González Lacalle. Diplomada, Escuela Superior de Restauración y Conservación de Bienes Culturales. Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria. “Don Joaquín Blanco”; Servicio de Patrimonio Histórico. M. I. Ayuntamiento de Telde; Don Antonio María González Padrón. Cronista Oficial de Telde. Director del Museo León y Castillo. Telde, Gran Canaria.

primer contacto se comenzó a fraguar un complejo mestizaje entre las culturas encontradas, y con ello, casi en paralelo, el consiguiente reflejo en el ámbito de las diferentes artes en ambos continentes. La mayoría de las aportaciones artísticas del Nuevo Mundo, fueron poco a poco diluyéndose, quedando relegadas a meros objetos exóticos o simples curiosidades, como fue el caso de los enconchados o los trabajos plumarios, todo ello en favor de las formas y técnicas europeas. Pero fue la necesidad didáctica del catolicismo la que supo ver, en una de las peculiares técnicas indígenas realizadas a base de caña de maíz, una amplia utilidad para la evangelización de los nuevos territorios.

Aunque se venía afirmando que la escultura en caña era oriunda de los tarascos o purepechas mexicanos, hay que matizar que el *“empleo de las pastas de caña se extiende a todo el territorio de Mesoamérica antes de la llegada de los españoles”* (Alarcón y Alonso, 1994: 64). Tan particular sistema de ejecución de esculturas de bulto era utilizado para la realización de las deidades indígenas, teniendo como particularidad más destacada el poco peso que alcanzaban las piezas, lo que las hacían idóneas para su transporte, aún más teniendo en cuenta que una de las funciones principales era la de llevar los dioses a la guerra y con esta técnica no se corría el peligro de dejarlas abandonadas en una hipotética retirada. Los órdenes mendicantes, y principalmente la orden franciscana, supieron adaptar la nueva técnica a las necesidades de realizar imágenes que representaran al “nuevo Dios” a implantar, y cuya visión facilitara su tarea evangelizadora, sobre todo teniendo en cuenta que se encontraban ante unas culturas acostumbradas a rendir culto a sus dioses representados mediante iconos. Fray Matías Escobar en su *Americana Thebaida*, refleja meritoriamente la cristianización de la técnica: *“Convirtieron a estos oficiales Licipos de aquella Gentilidad, Nuestros Venerables Padres, y hechos ya, mediante el bautismo, Nicodemus Religioso, el antiguo oro profano de Egipto lo convirtieron el tabernáculo del Señor. Las mismas cañas que habían sido y dado materia para la idolatría, esa mismas son hoy materia de que se hacen devotos crucifijos, de los cuales creo que se paga tanto el Señor de ver consagradas aquellas cañas en imágenes suyas que quieren obrar por ellas las mayores maravillas en prueba de lo que mucho le gusta aquellos soberanos bultos fabricados de caña”* (Ramón Gutiérrez, 1995: 206-207).

Tal fue la aceptación de las hechuras realizadas, que sin duda alguna cumplieron con creces su función, lo que hizo que la técnica sobreviviera varios siglos y evolucionara tanto en estilo como en la propia manufactura, llegando incluso a exportarse a la entonces metrópolis. Alguna de aquellas piezas que cruzaron el Atlántico han sobrevivido hasta nuestros días, hecho relevante teniendo en cuenta la fragilidad del propio material, tratándose en mucho casos de obras procesionales gracias a su ligereza.

Con el paso de los años varios han sido los autores que han efectuado una catalogación exhaustiva de la imaginería en caña aún conservada. Entre ellos destacan el estudioso mexicano Javier Estrada Jassó o el Doctor Joaquín Jesús Sánchez de la Universidad de Granada, quienes han sabido comprender el valor de obras que reflejan el encuentro de dos mundos, de obras que lucen *“la española traza vestida del ropaje indiano”* (Ramón Gutiérrez, 1995: 207), y que dejan de ser valoradas simplemente por lo peculiar de su realización, no cayendo en absurdas caracterizaciones de “provincianas” al ser comparadas con los estilos paralelos realizados en la Europa de la que derivan, hecho que reivindicamos los estudiosos del arte hispanoamericano.

A dicha catalogación se le han venido sumando recientemente nuevos hallazgos –que enriquecen tanto nuestro patrimonio– como es el caso del Cristo del Altar Mayor de la Colegiata del Salvador en el barrio granadino del Albaicín (Pablo Amador, 1999), que defendemos como de origen americano, a

expensas de un estudio más amplio que se está realizando en la actualidad. Pero de igual manera, debemos hacer las pertinentes revisiones y descartar al Santísimo Cristo de La Laguna, incluido por una mala interpretación, ya que esta talla en madera parece ser de origen bravanzón, como sostiene la Doctora Constanza Negrín (1994: 292-298). Pero la lista no queda cerrada aquí, a la espera de nuevos estudios que saquen a la luz piezas que quedan aún por describir repartidas por toda nuestra geografía. Del mismo modo, hacemos un llamamiento a una revisión concienzuda de las obras conservadas, de sus características no sólo estilísticas sino técnicas, lo que vendrá a ampliar el conocimiento sobre las diferentes variaciones que experimentó la originaria técnica indígena de la caña de maíz, una de las pocas aportaciones artísticas supervivientes de las antiguas culturas prehispánicas.

II. BREVE RESEÑA HISTÓRICA DEL STMO. CRISTO DE TELDE

La ciudad gran Canaria de Telde se caracterizó en el siglo XVI por ser muy pujante gracias al comercio de maderas, vinos y azúcares que se embarcaban en el puerto de Gando y que eran enviados a América, manteniendo un constante contacto mercantil del que Telde también salía beneficiado, entre otras cosas, con la llegada de obras artísticas. Consta en los *Libros de Fábrica* que, ya en la segunda mitad del siglo XVI existían en la parroquia de San Juan Bautista de Telde imágenes venidas de Indias.

Evidentemente, consecuencia de este intercambio comercial es el Cristo del Altar mayor de la Basílica de Telde datado en el siglo XVI. En cualquier caso se han creado historias fantásticas en torno al posible origen de esta imagen de relevante calidad artística. Se comentó que llegó a las costas canarias en extrañas circunstancias: en una caja herméticamente cerrada que flotaba en las aguas de Boca Barranco, que desprendía fulgores y que se escuchaban cánticos, siendo finalmente arrojada a la playa por las olas, desde donde fue llevada a la parroquia en procesión y donde ha estado hasta nuestros días. Leyenda muy similar a la de la llegada del Cristo cordobés conocido bajo la advocación de La Piedad.

El Crucificado de Telde fue realizado, según estimamos, a mediados del siglo XVI, dentro del período artístico del Renacimiento español que recoge diversas señas. La imagen refleja el típico naturalismo español, siendo ejecutado en el taller del castellano Matías de la Cerda, como así estableció en su estudio Javier Estrada Jasso, situado en el actual estado mexicano de Michoacán, aunque fue realizado según una de las técnicas de los indios tarascos. Evidentemente, las imágenes que eran enviadas a España, la metrópoli, bien por encargo o bien por intercambio comercial, se contaban entre las de mayor calidad y en las que más se había esmerado la técnica utilizada. En el caso concreto del Cristo del altar Mayor de Telde la calidad y la técnica son incuestionables.

El Crucificado de Telde pesa seis kilos y medio y mide un metro y ochenta centímetros de alto. Posee unas proporciones auténticamente clásicas; si se inscribe la forma en un cuadrado, su altura es igual a la longitud de los brazos extendidos, la cara cabe hasta diez veces en lo largo del cuerpo, y de oreja a oreja existe la misma distancia que de la ceja a la barbilla.

Durante el Renacimiento el desnudo busca ser más naturalista para revivir el concepto de bulto redondo de los clásicos, y aunque en este Cristo se utilicen unas técnicas tan diferentes a las europeas, la

búsqueda de las formas es la misma debido probablemente al origen de su mano ejecutora. Posee este Crucificado una anatomía muy expresiva lograda a través del desnudo detallado que muestra el cuerpo, sus músculos y todas las secuelas del daño físico al que ha sido sometido.

Sus rasgos faciales son muy hispanos con una nariz grande y afilada como protagonista y, en conjunto, su rostro refleja una cierta melancolía. Todo su cuerpo refleja dignidad y grandeza pero siendo profundamente humano. El dolor aún lo magnifica más sin deformarlo en absoluto. El cuerpo está curvado hacia la derecha; su anatomía es detallada y perfecta, y siguiendo criterios renacentistas, la sangre no baña en abundancia el cuerpo, sino con moderación, aunque ha sufrido añadidos en épocas posteriores. Sus brazos están en una posición casi horizontal, sus piernas están flexionadas y cruzados los pies. De todas maneras, hay que tener en cuenta que es un Cristo pensado para ser visto de frente, con lo cual la parte posterior está muy poco trabajada en comparación con la anterior. Su policromía varía entre un blanco marfilero y un color moreno oliváceo.

El paño de pureza o *perizoma* griego que se ciñe a las caderas, tiene forma de banda horizontal y sus extremos aparecen anudados hacia su lado izquierdo y luego desplegados en el aire. Para mayor relevancia, hay que tener en cuenta que este paño está realizado casi únicamente con papel y en concreto son hojas de códices de época precortesiana.

La cruz de tea del país forrada de plata en la que está colocado actualmente el Cristo sustituyó a la primitiva en el siglo XVII. Por el valor artístico que posee, casi siempre se presenta esta pieza en primer lugar en los inventarios de la parroquia de San Juan Bautista en los apartados de orfebrería o plata. Así se refleja en el inventario del 4 de agosto de 1742: "*Primeramente la Cruz del Stmo. Cristo que es de plata con tres flores de lis en los remates y la diadema del Santo Cristo que también es de plata (...)*". Como se refleja en las líneas anteriores, cada uno de los extremos de los tres brazos superiores de la cruz está rematado por una gran flor de lis que simboliza la resurrección y la vida.

El *titulus* o escritura trilingüe del INRI está grabado en una pequeña plancha de plata con dibujos y enmarcado por unas barritas de follaje en plata repujada, y al pie de la cruz sobre una lámina de plata hay una inscripción cincelada en Telde: "*Esta obra se hizo con limosnas de los vecinos de esta ciudad de Telde a solicitud del alférez Baltasar de Quintana y Juan de Monguía y Quesada S.C.D.S. (cinceladas) por el maestro Antonio Hernández; año de 1704*".

El hecho de que este Crucificado reciba el título de Cristo del Altar Mayor de Telde es debido a que cuando llegó a la iglesia de San Juan Bautista, según se recoge en la documentación del archivo parroquial, ya había en el mismo lugar otro crucificado con la advocación de Cristo del Pilar, que tenía su altar en uno de los pilares del templo, también conocido como Cristo de la Consolación. El 9 de noviembre de 1779, el obispo don Manuel Verdugo y Albiturriá en su visita pastoral mandó retirar dicho Crucificado porque no le gustaba, aunque se conservó en el templo. De esta manera, para diferenciar al Cristo "americano" del otro, se le dio el nombre del lugar donde fue ubicado, aunque no fue en el lugar actual, sino que estaba en una hornacina más baja y situada sobre el sagrario, pero siempre en el Altar Mayor, según narra Marín y Cubas. En el siglo XVIII, cuando se coloca el nuevo retablo y el Cristo en lo más alto, es cuando empiezan a constar documentalmente las "bajadas" del Cristo, la primera en 1770 y aparece concretamente en una instancia, pues antes carecían de sentido. El culto del pueblo al Santo Cristo del Altar Mayor ha sido siempre enorme y la devoción continúa. Es una de las imágenes más veneradas de la isla.

Las "bajadas" del Cristo, recogidas todas en el *Libro de Cofradías* desde 1770 hasta mediados de este siglo aproximadamente, se hacían únicamente por rogativas, ya fuera por la falta de lluvias, que es la mayoría de las veces como se refleja en la documentación o por una situación bélica. "*El Muy Ilustre Ayuntamiento de Telde solicita (y se realiza) la bajada del Cristo con motivo de la guerra civil que ensangrienta el suelo de nuestra patria y también pidiendo el agua por no haber llovido, y la victoria de nuestras armas sobre el marxismo internacional. (Ya se había bajado el 10 de enero de 1937 por lo mismo, y llovió y hubo victorias.)*" (11 de enero de 1938).

El Ayuntamiento o la parroquia solicitaba al Obispado el permiso para llevar a cabo la bajada del Cristo argumentando el motivo, y el obispo tras considerarlo, lo concedía o no. A principios del siglo XVIII, como se recoge en el *Libro de Cofradías*, se pudo bajar para celebrar su fiesta "*como de antiguo con primeras y segundas vísperas, nombre a la noche, misa, sermón y procesión claustral del Santísimo el día por la tarde*". Fue durante el episcopado del obispo don Antonio Pildain Zapiain (1936-1966) cuando comenzó a bajarse el Cristo todos los años para su festividad en septiembre, y no únicamente por rogativas.

En lo que se refiere a las procesiones, las fechas son más tardías, ya que la primera procesión del Cristo del Altar Mayor documentada en el archivo de San Juan Bautista de Telde fue en 1763, y fue una procesión circular, con vísperas, tercia y misas. Aunque teniendo en cuenta la cita anterior "*como de antiguo...*" es presumible que hubo procesiones pero no fueron recogidas en los libros.

Respecto a las restauraciones o intervenciones que se han realizado a la imagen Cristo, hay constancia, aunque no documental, de cuatro intervenciones, además de la finalizada en enero de 1998. Según don Antonio Hernández Rivero, la última de ellas realizada en torno a 1942, cuando don Pedro Hernández Benítez era párroco de San Juan Bautista. Con anterioridad, el Cristo había sido limpiado con clara de huevo y después con vaselina purificada. Esta información únicamente consta en el archivo particular del cronista de la ciudad de Telde, don Antonio M.^a González Padrón, quien fue informado mediante transmisión oral por el citado don Antonio Hernández Rivero, que no difundió la noticia mucho porque temía que pudiera escandalizar a los devotos del Santo Cristo. También en tiempos del Doctor don Pedro Hernández Benítez la imagen fue reparada pero en el más estricto secreto y con rapidez.

III. INTERVENCIÓN

Como es lógico en cualquier intervención de conservación-restauración, se realizaron con anterioridad los estudios analíticos pertinentes, destacando:

ANÁLISIS RADIOGRÁFICO

Primeramente se efectuó un reconocimiento radiográfico teniendo en cuenta que la diferencia de materiales y su densidad varían mucho con respecto a las habituales de la madera. De este estudio se pudo delimitar una gran intervención en espalda, el uso de maderas más densas, y pernos metálicos en los dedos de la mano izquierda. Mediante estas placas se pudieron ver perfectamente las sustituciones de soporte por ceras que no se reflejan en la placa.

ANÁLISIS QUÍMICO Y SUPERPOSICIÓN DE CAPAS DE PINTURA

Como resultado de este análisis se puede constatar que el tipo de policromía del Cristo es la usual de piezas europeas desde el siglo XIV al XVIII. En la base de su estratificación encontramos una capa grisácea a base de yeso negro (rico en cuarzo y tierras) aglutinado con cola animal. El siguiente estrato está compuesto de yeso blanco más puro y fino también aglutinado con cola animal, lo que favorece la eliminación de la porosidad y la facultad de recibir la carnación principalmente al óleo. El recubrimiento oleoso está formado por una mezcla del propio aceite de linaza y resina elemi, habitual en América del Sur desde tiempos prehispánicos. Los pigmentos usados para policromar la efigie son: el albayalde, azurita, tierras y lacas (rojas y amarillas). Sobre la policromía original encontramos diferentes añadidos derivados de las distintas intervenciones, resalta el uso del bermellón, laca roja de cochinilla, resina de colofonia o en el caso del añadido, pastas de papel teñido y minio de plomo entre otros.

Destaca de las muestras analizadas, el fragmento arcilloso extraído del interior de la pieza, identificándose con una arcilla rica en cuarzo, basaltos, óxidos y carbonatos de hierro con una pequeña cantidad de calcita, material este que se supone original del molde usado en la ejecución de la obra, dato relevante ya que hasta la actualidad sólo se especulaba sobre el posible material en los que se realizaba el molde original.

ESTUDIOS DE MUESTRAS ORGÁNICAS Y BIOLÓGICAS

Dentro de este apartado se engloban tanto las diferentes muestras de soporte como la determinación taxonómica de los ejemplares de carcoma extraídos del interior de la obra. De los primeros se confirma el uso de material no original, como son las fibras de monocotiledóneas usadas para imitar la textura en el añadido posterior.

El perno que atraviesa la cabeza se ha identificado como eucalipto, lo que igualmente confirma que se debe a un añadido realizado en el archipiélago, ya que esta madera es oriunda de Australia y totalmente desconocida en el México del siglo XVI. En lo referente a los soportes originales, las maderas blandas usadas se relacionan con la familia de las bombacáceas, similares a las maderas de balsa. Las muestras de masilla de tipo indígena, revelan que el *tatzingüeri* no es sólo caña de maíz triturada como se viene afirmando, sino también hoja macerada cuyas fibras más largas facilitan la compactación. Al retirar el gran añadido posterior, quedó al descubierto fragmentos de caña entera, las que se tallaron formando el pelo, su análisis confirmó con toda seguridad que se trata de *Zea Mays* (maíz).

Los dos ejemplares de carcoma obtenidos se identificaron como *Nicobium villosum* Brullé, especie de distribución atlántica y frecuente en la madera seca.

OTROS ESTUDIOS

Tras acceder al interior de la imagen y verificar que ésta se compone en su mayor parte de diferentes papeles, primeramente se llevó a cabo un estudio endoscópico, tanto por el orificio de la cabeza como por el desgarrado ubicado en el omóplato. Teniendo en cuenta la posible acidez de los materiales, se efectuó un estudio de pH, que confirmó la neutralidad de los mismos.

Gracias a la endoscopia se pudieron tomar las imágenes de los diferentes códices, confirmar el uso de maderas en los brazos, desgarras a la altura del ensamble de la lazada, y la obtención de información diversa como las arcillas comentadas en el análisis químico.

CÓDICES, ANÁLISIS Y ESTUDIO

Para la realización del Cristo canario se utilizaron entre otros materiales diferentes manuscritos, localizados en la lazada y en el interior y exterior de la cabeza. Se han obtenido un total de siete fragmentos manuscritos, cuatro de los cuales se corresponden con escritos jeroglíficos y los restantes con textos en castellano. Hay que señalar la dificultad de la obtención de estos fragmentos y que en ningún momento se ha realizado algún tipo de intervención dañina para ello.

En cuanto a los estudios realizados sobre los mismos, se puede afirmar que se tratan de documentos del centro de México, no teniendo nada que ver con la iconografía y escritura del área del Michoacán de la que proviene la imagen. Más aún, a los tarascos o purépechas no se le conoce ningún sistema de escritura.

A modo de resumen, nos encontramos ante documentos de tipo o contenido económico, dentro de la temática tributaria. Los análisis realizados a los manuscritos, nos revelan que para la lazada se ha usado un papel de tipo europeo con fibras de lino y aprestos de cola animal, mientras que en las tintas se pueden identificar laca roja de granza y azul de cobre artificial (*blue verditer*) muy usadas a partir del siglo XVI. En los restantes, el papel sigue siendo el lino y en algunos casos el cáñamo, mientras que el material usado para el trazo negro es el carbón vegetal, habitual en todas las culturas desde la antigüedad.

IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN

En un principio el estado de conservación de la imagen puede decirse que era aceptable, no delatando ningún daño que pudiera hacer correr peligro la integridad de la pieza o su lectura. Una vez comenzados los estudios más exhaustivos se pudo constatar el gran deterioro de la pieza, sobre todo en su soporte.

SOPORTE

A nivel de soporte, los deterioros más relevantes se localizan en:

- Parte posterior de la cabeza y espalda.
- Mano izquierda.
- Lazada del paño de pureza.
- Zona de madera blanda afectadas por insectos xilófagos.

A primera vista destacaba la gran pérdida de soporte que abarcaba la parte posterior de la cabeza, la melena que oculta el cuello, el omóplato derecho y todo el hombro izquierdo, incluso llegando

hasta la parte inferior de la barba. Este deterioro se debe a una actuación anterior cuya misión era observar el interior tanto del cuerpo como de la caja craneana de la imagen. En dicha actuación eliminaron todo el material original que corresponde con la zona anteriormente descrita, llegando hasta las últimas capas. A su vez, el añadido colocado para disimular las pérdidas estaba produciendo daños directos al material original colindante, debido a la diferenciación de materiales y envejecimientos de los mismos. Entre estos daños cabe citar craquelados prematuros, levantamientos de estratos, y deterioros directos del material celulósico, haciéndolo más vulnerable al ataque de insectos, como así dejaba constancia. Para disimular esta intervención se aplicó todo un sistema de telas y papeles con estopa encolada, claramente distinguible a simple vista, al no mantener la homogeneidad ni calidad del trazado original, el cual ocultaba en parte.

Ambas manos y sobre todo las falanges presentaban gran cantidad de deterioros e intervenciones, muy habitual por corresponderse con una zona de riesgo en la manipulación de la pieza. Resaltan entre estas alteraciones, la sustitución de una falange, las burdas reparaciones de las restantes, así como la aplicación de elementos metálicos oxidados a modo de pernos.

En el paño de pureza, los mayores daños se describían claramente en la lazada, donde la moña no conservaba su posición original. Su parte baja poseía una separación longitudinal de los pliegues que la constituyen, así como la pérdida de la punta de uno de los mismos, mientras que la otra, totalmente cedida, sólo se sujetaba por escasas fibras.

Toda aquellas zonas en donde el Cristo ha sido realizado en maderas blandas (manos, barba y parte del pelo a excepción de pies), presentaban ataques de insectos xilófagos, llegando incluso en zonas como la barba, a dejar apenas las capas de policromía y la mínima cantidad de material para sostenerlas. Este ataque también alcanzó el maíz, siendo el caso más grave el del esternocleidomastoideo, prácticamente perdido.

Una vez concluidos los deterioros más importantes a nivel de soporte, hay que hacer mención de los diversos hundimientos que presentaba la pieza, así como la gran cantidad de desgastes. Así mismo, en toda la topografía de la obra se podían apreciar gran cantidad de grietas, arañazos y pequeñas pérdidas. Destacando que muchos de los deterioros a nivel de soporte se habían intentado subsanar con la aplicación de ceras hirviendo, cuyo resultado fue el abrasar dicho soporte y las zonas colindantes.

CAPA DE PREPARACIÓN (TIZADO)

Con el nombre de tizado se conocía antiguamente en México a la capa de preparación que se aplicaba a la escultura para recibir posteriormente la policromía. Este estrato en el Cristo de Telde presentaba un estado de conservación irregular, encontrando levantamientos generalizados, presentando reparaciones a base de ceras.

ESTRATOS DE POLICROMÍA

Como en el estrato inferior, la policromía evidenciaba un estado de conservación irregular, evidenciando un levantamiento generalizado de las mismas, junto a pequeñas pérdidas repartidas por toda

la pieza más desgastes, arañazos y roces. Así mismo, este estrato evidenciaba agresiones antropogénicas provocadas por prácticas culturales y uso procesional.

Como es habitual en una escultura tan longeva y más teniendo en cuenta lo singular del material del que está constituida, es lógico que la pieza haya sido sometida a intervenciones "sanadoras" claramente evidentes. Hay que resaltar la gran cantidad de burdos repintes al óleo dispersos por toda la obra, aplicados con la intención de disimular deterioros, llegando e incluso a cubrir gran cantidad de porcentaje original.

BARNIZ

Esta capa presenta un amarilleamiento y oscurecimiento debido a la degradación de los materiales empleados. La capa de barniz no era homogénea en toda la superficie de la pieza, ya que la misma había sido intervenida con anterioridad aplicándole diferentes limpiezas y barnizados, sobre los que se asentaban una gran acumulación de suciedad, humo graso, grasa, polvo formando costras, ceras, deyecciones de insectos y resto de carmines y suciedad provocados por la devoción. El deterioro más evidente coincide con este último factor. Es de resaltar la costumbre de pasar sobre la obra objetos metálicos como cadenas con colgantes, anillos y rosarios a los que se suman todo tipo de flores, hierbas para infusiones y pañuelos.

V. TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

FIJACIÓN DE LA POLICROMÍA

El primer paso a realizar consistió en la fijación de los estratos que presentaban levantamiento y peligro de pérdida, para lo cual se aplicó el adhesivo más adecuado, repitiendo la operación hasta la perfecta adhesión del estrato. Así mismo, en zonas muy concretas y debido al fuerte craquelado que presentaba, hubo que humectar con anterioridad para de ese modo en la fijación no producir más craquelados.

TRATAMIENTO DE SOPORTE

Como tratamiento de urgencia de soporte, lo primero que se realizó fue un empapelado de la zona correspondiente al esternocleidomastoideo, ya que presentaba hundimientos, peligrando la integridad del original. Seguidamente se retiraron los fragmentos correspondientes para poder trabajar con mayor seguridad la zona afectada.

Como se comentó anteriormente, en una de las intervenciones que sufrió la pieza, se utilizó cera para reponer las pérdidas de soporte, por lo que primeramente se retiraron de forma mecánica estos cúmulos, muchos de los cuales taponaban orificios de carcoma. Según el informe histórico, para taponar los orificios, el encargado en aquella época de la imagen fue informado que el mejor sistema era agrandar dichos orificios, y posteriormente a través de un embudo introducirle distintas especias molidas y taponando a su vez con la cera. Durante la eliminación de estos cúmulos de cera afloraron gran cantidad

de especias, tanto trituradas como enteras; entre estas se identifican pimienta negra en grano, enebro y clavo, llegando estos últimos a medir hasta 1 cm. Las zonas más afectadas por esta intervención se ubican en el pelo y la zona del esternocleidomastoideo.

La oreja izquierda como muestra el análisis radiográfico, posee una pérdida que abarca toda la zona del lóbulo, siendo sustituida por cera y repinte. Tras retirar el añadido, únicamente quedó de la oreja la policromía y suficiente soporte como para que no se hundiera, encontrándose hueca en su totalidad.

Concluida la eliminación de los añadidos de ceras, se procedió a la consolidación de todas aquellas zonas afectadas. Para ello se diseñaron tratamientos específicos para cada tipo de soporte a tratar. De este modo, para las pérdidas de madera, la masilla más idónea por similitud con las mismas, consistió en serrín de madera de balsa doblemente tamizado y aglutinado con adhesivo tipo *carboxil*, al que se le añadió una pequeña proporción de acetato para buscar una mayor resistencia y asimilarlo con la del original. La elección de la madera de balsa tamizada viene dada por los estudios vegetales anteriormente descritos, donde se identifican estas maderas blandas como de la familia de las bombacáceas, lo que siguiendo normativas internacionales sobre calidad y características de materiales en restauración, éstos tienen que ser compatibles, de características similares y fácilmente diferenciables, de ahí el uso de una madera de la misma familia, que acepte bien los movimientos que pueda producir los materiales originales y que conserven la ligereza de la obra.

Para el relleno de los orificios ocasionados por los xilófagos, se evitaron los consolidantes habituales en los tratamientos de madera, ya que estos producen una rigidez e impermeabilidad que no se corresponde con la característica de la efigie teldense. Es por ello que el sistema ideado consistió primeramente en inyectar en la zona afectada una pequeña proporción de adhesivo tipo *carboxil* (la elección del *carboxil* estuvo marcada por las características específicas de este material, tanto por su adhesividad como por su permeabilidad plenamente reconocidas en los tratamientos de material documental, con los que lejanamente comparte características la pieza canaria aquí estudiada). La función de esta primera fase es reforzar las paredes deterioradas y luego favorecer la adhesividad con el material de relleno. Este material consistió en la misma masilla anteriormente descrita sin acetato de polivinilo inyectado mediante cánula quirúrgica, para las zonas profundas de pérdidas de caña.

En la zona de la barba, las pérdidas de soporte eran tan generalizadas que hubo que hacer una consolidación previa, tras la cual, se procedió a un relleno por fases evitando de ese modo las contracciones mínimas que produce el secado. La restauración de los dedos afectados consistió en la eliminación de los pernos metálicos sustituyéndolos por otros de madera. El dedo anular de la mano izquierda se recompuso mientras que el corazón de la misma mano se sustituyó por uno de madera de balsa imitando su homónimo de la otra mano, lo que dio una lectura de la extremidad más acorde.

Durante los tratamientos de consolidación de la zona del cuello, empezaron a aparecer en algunos de los orificios de carcoma y zonas deterioradas, diversas espigas de madera, cuya función era la de mero relleno, en total se extrajeron una quincena de una dimensión variable desde 2 cm a 3,5 cm. Todas estas piezas de madera presentaban antiguos restos de colas polimerizadas, que en la actualidad no cumplían su misión, por lo que una vez estudiada la dirección de cada una, fue relativamente fácil extraerlas. En casos puntuales, y como medida de prevención, se empapelaron las zonas circundantes. Para rellenar los orificios

dejados por las espigas, se utilizó el mismo tipo de masilla anteriormente comentada, ayudándonos esta vez de material odontológico.

Una vez fijada toda la policromía de la imagen, y tratadas aquellas zonas de mayor urgencia, se procedió a retirar el gran añadido de la parte posterior de la cabeza y espalda. Las razones que llevan a retirar dicha intervención, se fundamentan sobre todo, en que el añadido, aquí tratado, se encontraba produciendo daño a las zonas anexas a él, evidenciando separaciones de policromía, craquelados prematuros y repintes, ya que al intentar igualar el color, solaparon parte del original. A la razón anteriormente expuesta se le suma la mala calidad de la pieza añadida. De igual modo, al sacar las placas radiográficas, éstas delataban en la parte posterior de la cabeza del Cristo, una gran mancha blanca, que resultó ser un orificio cuadrangular realizado en la misma intervención en que se colocó el cartonaje ahora a eliminar. Tras verificar las dimensiones, claramente discernibles en las diferentes tomas radiográficas, se comenzó la eliminación del añadido; para ello, en primer lugar se protegieron mediante empapelado todas aquellas zonas que se pudieran ver expuestas a deterioros en la intervención, seguidamente y debido a la naturaleza higroscópica de los materiales constitutivos de la efigie, no se optó por ningún disolvente para la separación, sino que ayudados de la mala adhesión de la pieza, se fueron liberando los bordes de modo mecánico. El siguiente paso consistió en realizar todo un sistema de trepanación a base de una sierra eléctrica de precisión e ir cortando el añadido en fragmentos menores, más fáciles de manipular y accesibles a los bisturíes. Gran parte de la cabeza, se desprendió fácilmente, ya que la última capa, la que entraba en contacto con el original, era un papel ya muy reseco y debilitado. Por el contrario, toda la zona del hombro izquierdo se tuvo que desbastar minuciosamente para no afectar al original. Finalmente, se pudo constatar que el añadido estaba confeccionado con diferentes papeles, uno de ellos de libreta, y en la labor de investigación histórica realizada en los archivos, se descubrió su pertenencia a un documento, aún existente y fechable a mediados de siglo. Las siguientes capas se correspondían con varios tejidos tipo lino para finalizar con estopa y papel.

Retirada esta amalgama de materiales, se confirmó lo que anteriormente venían adelantando los análisis radiográficos, ya que en el interior de la cabeza se podía ver con claridad a través de un orificio cuadrangular, realizado con algún material muy cortante, claramente visible por la limpieza de los bordes, de una superficie aproximada de unos 56 cm cuadrados. En los bordes de dicho corte se puede estudiar la estratificación de papeles superpuestos (entre 11 y 15 capas). En torno a la trepanación, se observan restos de la masilla denominada *tatzingue* (véase análisis de muestras vegetales), papeles y pequeños fragmentos del pelo original de esa zona, que durante la reconstrucción fueron utilizados como guía. Dentro de la caja craneana aparecieron fragmentos de códices, lienzos burdamente encolados a la parte posterior del rostro, y un perno que resultó ser de madera no original (véase análisis de muestras vegetales), con restos de colas más modernas. Tras confirmar que los lienzos añadidos, al polimerizar las colas que los fijaban, podían causar daños en una zona tan específica e importante, y dejando por descontado que son tejidos idénticos a los eliminados anteriormente, se procedió a su retirada. Para ello, siempre prescindiendo de métodos acuosos, se optó por ir desarmando el tejido hebra a hebra, ayudados de material odontológico. Concluida la extracción de estos tejidos, aparecieron los restos de códice, al igual que fue más accesible la visualización de los demás fragmentos escritos.

En el centro del omóplato, como se ha comentado con anterioridad y se observaba en las placas radiográficas, encontramos un desgarró de unos 6 cm de longitud, realizado para acceder al interior de la caja torácica, del que en la presente intervención nos valimos para estudiar el interior de la imagen mediante endoscopia óptica.

Para la restauración de esta gran pérdida de soporte, se optó primeramente por una limpieza interior de la obra mediante aspiración controlada y ayudados de cánulas de diversos grosores. De esta aspiración se obtuvieron datos como la clasificación de la arcilla del molde original, restos vegetales no identificados por lo escaso de la muestra, pero semejantes a la familia de las gramíneas, restos de original junto a fragmentos de xilófagos y un ejemplar entero con un capullo, estos últimos extraídos de la cabeza.

Una vez sustraídos todos aquellos materiales no originales se procedió primeramente a los tratamientos de conservación. Estos tratamientos comenzaron por devolver a su posición original aquellos fragmentos de papel que se encontraban plegados y sin adhesividad. Para evitar la posible rotura de alguno de los fragmentos a reincorporar en su lugar, se aplicó un tratamiento de humectación controlado. Como alguno de los fragmentos presentaban escritos, se realizaron con anterioridad los test de disolvencia oportunos. El adhesivo elegido como fijativo fue el metil celulosa. Este adhesivo es especialmente bueno para reparar desgarraduras de papel, ya que no le mancha ni decolora y a su vez no se descompone en estado seco o líquido y no se ve afectado por el calor o el frío. Un factor importante en su elección fue su ph neutro, ya que consideramos que uno de los deterioros más importantes que podía sufrir la obra sería el de la acidez de su material constitutivo. Por ello, se realizaron una serie de tomas de ph, lo que confirmó la neutralidad idónea para el estado de conservación.

Ya comenzados los tratamientos de restauración, lo primero ha realizar fue la reconstrucción del desgarrado de la escápula sacando al exterior ambos bordes para su posterior soldado mediante sutura de fibras (sistema habitual en restauración documental), reforzándolo posteriormente con un lañeo, a base de fibras largas originales obtenidas de los fragmentos aspirados de la cabeza, restos del material original perdido en la incursión del perno de madera, que sirve de anclaje a las potencias. Este sistema se fue realizando en días alternos para no condensar demasiada humedad.

Seguidamente se aisló toda la zona original mediante la aplicación de un papel neutro tipo tisú, similar a los usados en laminado de papel. El siguiente paso consistió en la realización de la tapa de cerramiento, mediante superposiciones de papel japonés a base de fibras largas y libre de ácido, que está plenamente reconocido en los tratamientos de archivos. Dicha tapa se confeccionó de forma exenta y fue modelada aprovechando la humedad del adhesivo, para obtener la forma ligeramente cóncava que pedía la pieza. Una vez bien seca esta tapa, y desbastados sus bordes para adaptarse perfectamente al original, se procedió a su fijación con el mismo metil celulosa; para ello, nos ayudamos de las fibras de los propios bordes originales y del tisú anteriormente colocado. Después del tiempo de secado se pudo constatar la perfecta adhesión del injerto conservando éste el mismo grosor que el original.

Terminadas las restituciones de material celulósico se continuó con las pérdidas de *titzingüeri*, en este caso se diseñó una masilla similar en resistencia, permeabilidad y peso a la pasta indígena. Tras diversas pruebas se realizó la masilla de restauración aglutinando madera de balsa doblemente tamizada, con el añadido de algunas fibras largas de la propia madera, con metil celulosa. A la hora de su aplicación y ante el problema de aplicar demasiada humedad a la zona afectada, se trazó un plan de intervención que consistía en aplicar la masilla en capas muy finas, alternando zonas, dejando secar perfectamente las capas y devolviendo parte del volumen anatómico perdido.

La otra zona de la imagen que presentaba un peor estado de conservación era la correspondiente al paño de pureza y sobre todo a la lazada del mismo. El primer paso fue la separación de la lazada del

resto del perizoma debido a que presentaba movimiento y afectaba directamente al soporte de la imagen. Para esta extracción se cortó mecánicamente el perno, que a modo de anclaje fijaba el paño a la parte del muslo, para luego tras el correspondiente empapelado, desprender el perno de la lazada. Al extraer esta pieza, se constató que esta operación se había efectuado anteriormente, ya que dentro del Cristo aparecían restos de cera, y el perno de fijación poseía gran cantidad de tejido encolado.

Los tratamientos empleados en la restauración de la lazada consistieron primeramente en fijar todo el original, tanto los estratos como la policromía, y devolverle su posición original a los pliegues resecos, ayundándonos de vapor y pegándolos con el mismo adhesivo celulósico, pero variando su viscosidad según pedía la pieza. La moña de la lazada se encontraba totalmente cedida, debido a la rotura de parte del soporte y de los diferentes cordeles que la sostenían, posiblemente debido al uso y las continuas vibraciones. La reposición a su colocación original se efectuó reponiendo los cordeles y la consiguiente consolidación mediante un polímero acrílico muy diluido en acetona. Las restituciones de pérdidas de soporte se efectuaron mediante injertos del mismo papel japonés usado en la cabeza, siguiendo la técnica de soldaduras de fibras. El perno de madera se liberó de todos los tejidos no originales que se sustituyeron por linos de restauración ya tratados. Para la reposición de la lazada se decidió el uso de un adhesivo de mayor consistencia, en este caso acetato de polivinilo. El pequeño perno anteriormente cortado se restituyó por otro similar pero en madera de balsa tratada.

TRATAMIENTOS DE LIMPIEZA

Concluidos los diferentes tratamientos de conservación y restauración de aquellas partes correspondientes al soporte, el siguiente paso consistió en elaborar un sistema de limpieza para los estratos policromos. En este apartado hay que hacer la salvedad que desde un principio se propuso una limpieza modulada, evitando de ese modo dar un giro brusco a la estética de la pieza siempre teniendo en cuenta el factor devocional de la misma. Tras los test de disolvencia correspondientes se llegó a la conclusión de que la limpieza se efectuaría en diferentes fases y tratamientos, según las zonas. En primer lugar se realizó una limpieza química general. Esta limpieza eliminaba gran parte de los estratos oxidados y no afectaba en ningún momento a la última capa de barniz. Observando la calidad de este estrato, y su posible identificación con antiguos barnices inalterables de tipo indígena, y teniendo en cuenta la suavidad de la tonalidad dejada, se optó por conservar dicha capa, lo que repercutiría en la belleza final de la policromía. La limpieza química se aplicó en forma de damero para no formar condensaciones de humedad.

Se pudieron eliminar los repintes como la sangre de rodillas, tibias y zonas puntuales, repartidas por todo el cuerpo para ocultar deterioros, de forma mecánica, ayudados de punta de bisturí, pues de este modo se controlaba el alcance de dicha eliminación. Hay que reseñar el tratamiento de eliminación del repinte correspondiente al chorro de sangre de la lazada; dicha eliminación se efectuó también mecánicamente, pero esta vez en diferentes limpiezas moduladas, para así asegurarnos la plena integridad del original. De igual modo se eliminó la gran cantidad de restos de deyecciones de insectos que plagaban y alteraban el cromatismo del Cristo, esta eliminación se efectuó mediante desgaste mecánico.

Toda la superficie del paño de pureza presentaba una costra bien adherida y no alterable químicamente, lo que repercutió en su tratamiento de limpieza, también efectuado de forma mecánica.

Los repintes localizados en la frente del Cristo correspondientes a la sangre que brota por el castigo de la corona de espinas, se respetaron por considerar su eliminación innecesaria y evitar así un posible cambio de la visión habitual del rostro del Cristo.

Zonas bastante amplias como el vientre, parte superior de los brazos y lateral izquierdo, presentaban desgastes muy acusados, por los que en ellos se moduló aún más el nivel de limpieza. Los bordes del perizoma, al ser oro al mixtión, sí se pudieron limpiar químicamente.

ESTUCADO

Una vez concluidos los tratamientos de soporte y limpieza, y dejar asegurada la integridad del material original, se procedió a la fase del estucado de las lagunas. Destaca en este proceso la aplicación, con anterioridad al propio estucado, de una imprimación de cola diluida, para regular la adsorción por parte del material celulósico del agua de contención de la capa de preparación.

Antes de proseguir con los siguientes tratamientos se realizó una pausa de varios días, para asegurarnos de que la pieza perdiera toda la humedad aplicada durante los anteriores tratamientos, más aún teniendo en cuenta que en la época de ejecución de la efigie teldense había por reglamentación, “que el terminado no podía ser dado antes de tres meses de acabado el modelado de la figura, de manera que saliera toda la humedad y las capas de encarnado y barniz no se estropearan”.

Tras el enrasado de las zonas estucadas, se procedió a la aplicación de varias capas de barniz retoque para que protegiera el original y facilitara la aplicación posterior del color.

REINTEGRACIÓN CROMÁTICA

La técnica seleccionada para la reintegración cromática fue la del puntillismo, por considerarla como la más idónea para esta imagen de devoción, ya que dentro de las diferentes formas de reintegrar es la que asegura la plena diferenciación y pasa más desapercibida, quedando patente el respeto al original y no cayendo en posibles engaños ni falsificaciones, como así prevalece a nivel internacional en tratamientos de restauración y conservación de bienes de interés cultural.

VI. BIBLIOGRAFÍA

AMADOR MARRERO, Pablo (1998): “España, angustia de sus Cristos”. Trabajo inédito.

GUTIÉRREZ, Ramón (Coordinador) (1995): *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Manual de Arte Cátedra, pp. 206-207, Madrid.

NEGRÍN, Constanza (1994): “El Cristo de La Laguna y su posible origen bravanzón”. *Archivo Español del Arte*, n.º 267, Madrid.



FIGURA 1: VISIÓN GENERAL DEL STMO. CRISTO DE TELDE, GRAN CANARIA, UNA VEZ CONCLUIDA LA INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN.



FIGURA 2: RADIOGRAFÍA DONDE SE APRECIA EN LA PARTE POSTERIOR DE LA CABEZA, UNA INTERVENCIÓN ANTERIOR QUE LLEGÓ INCLUSO A ACCEDER AL INTERIOR DE LA CAJA CRANEANA.

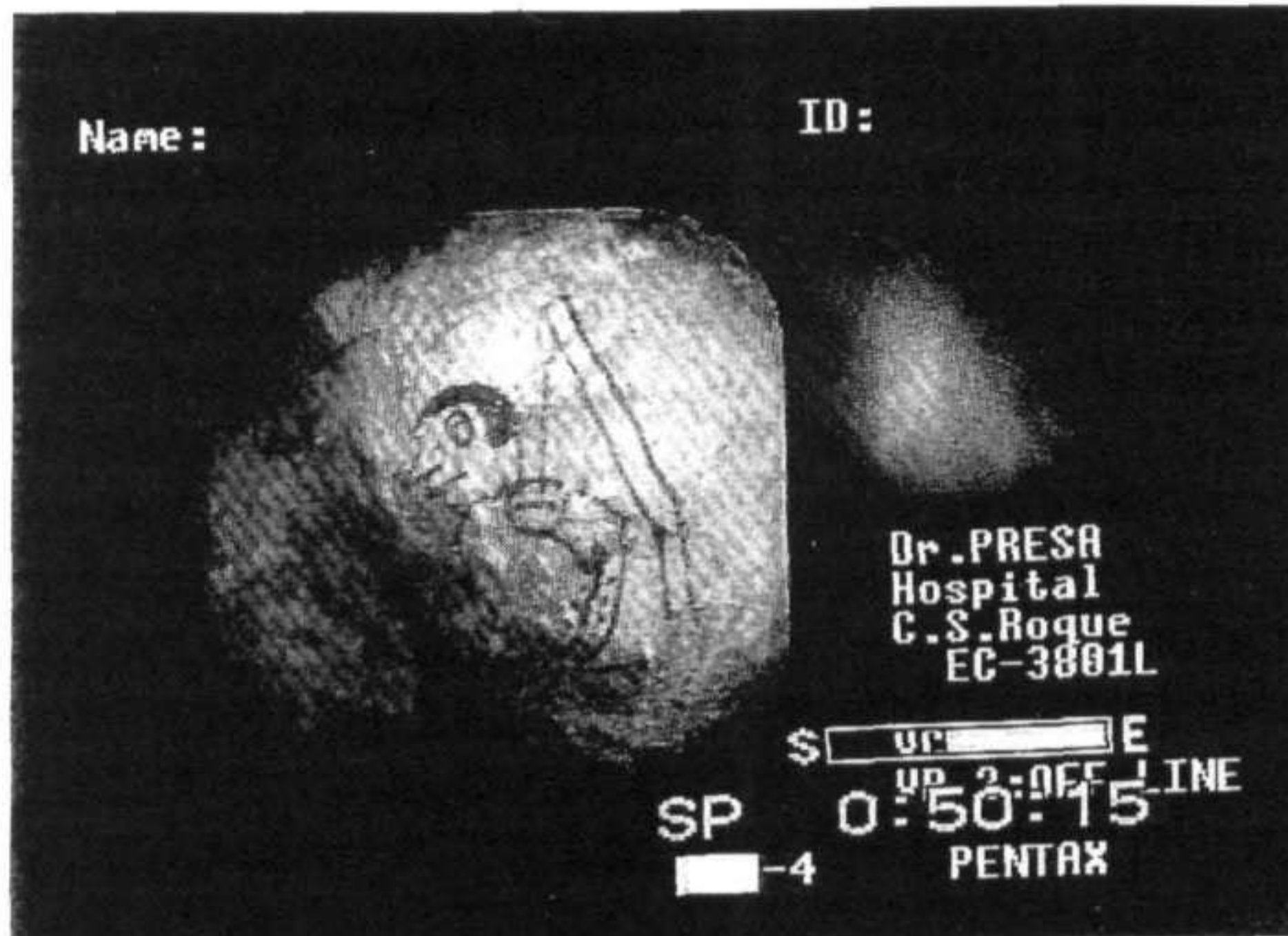


FIGURA 4: FRAGMENTO DEL CÓDICE DE LA CABEZA OBTENIDO A RAÍZ DE UNA FOTOGRAFÍA REALIZADA DURANTE LA ENDOSCOPIA A LA QUE SE SOMETIÓ A LA OBRA.



FIGURA 3: SUPERPOSICIÓN DE LOS DIFERENTES ESTRATOS DE POLICROMÍA DEL REGUERO DE SANGRE DE LA LANZADA.



FIGURA 5: PROCESO DE LIMPIEZA DE LAS CARNACIONES.



FIGURA 6: VISTA PARCIAL DEL CÓDICE QUE FORMA LA LAZADA DEL PAÑO DE PUREZA.

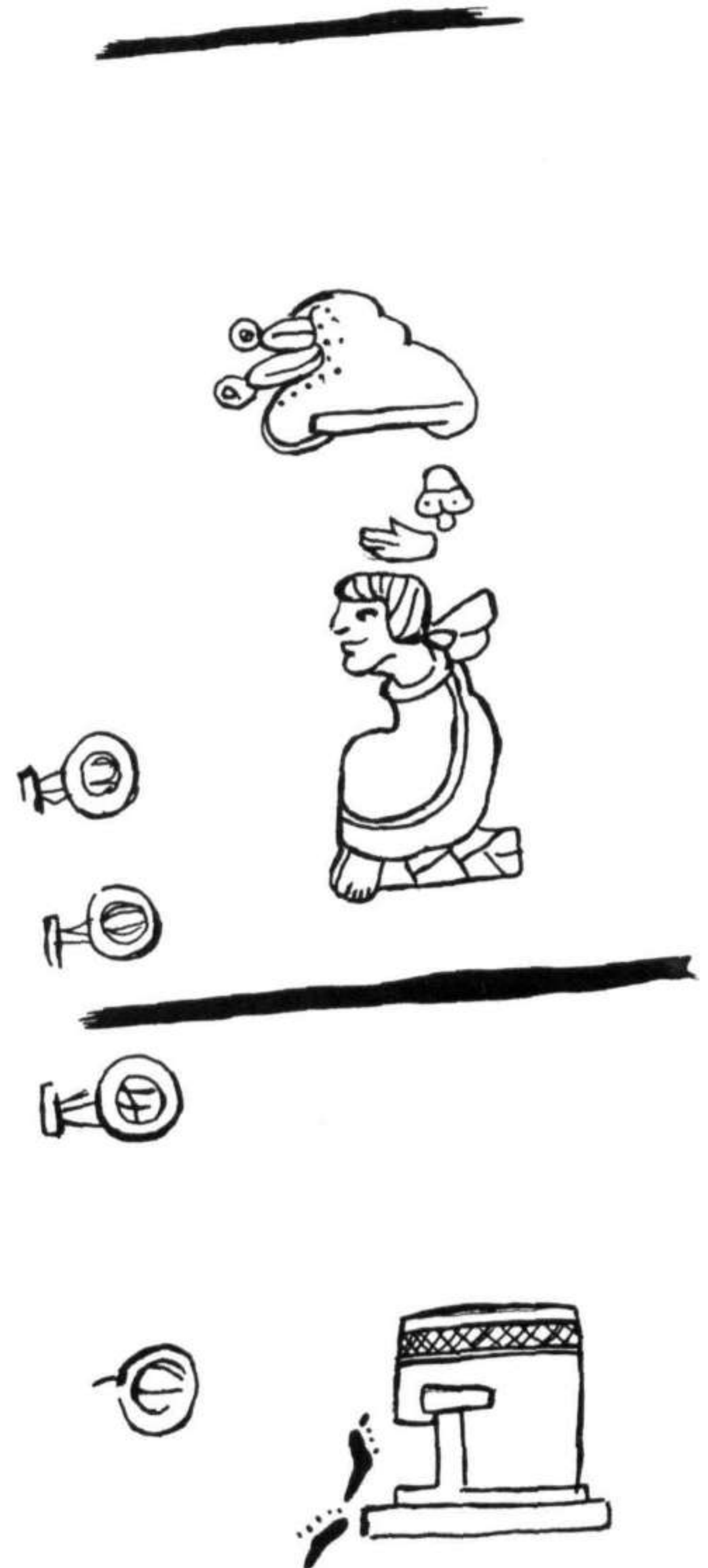


FIGURA 7: REPRODUCCIÓN DE UN FRAGMENTO DEL CÓDICE DE LA LAZADA.

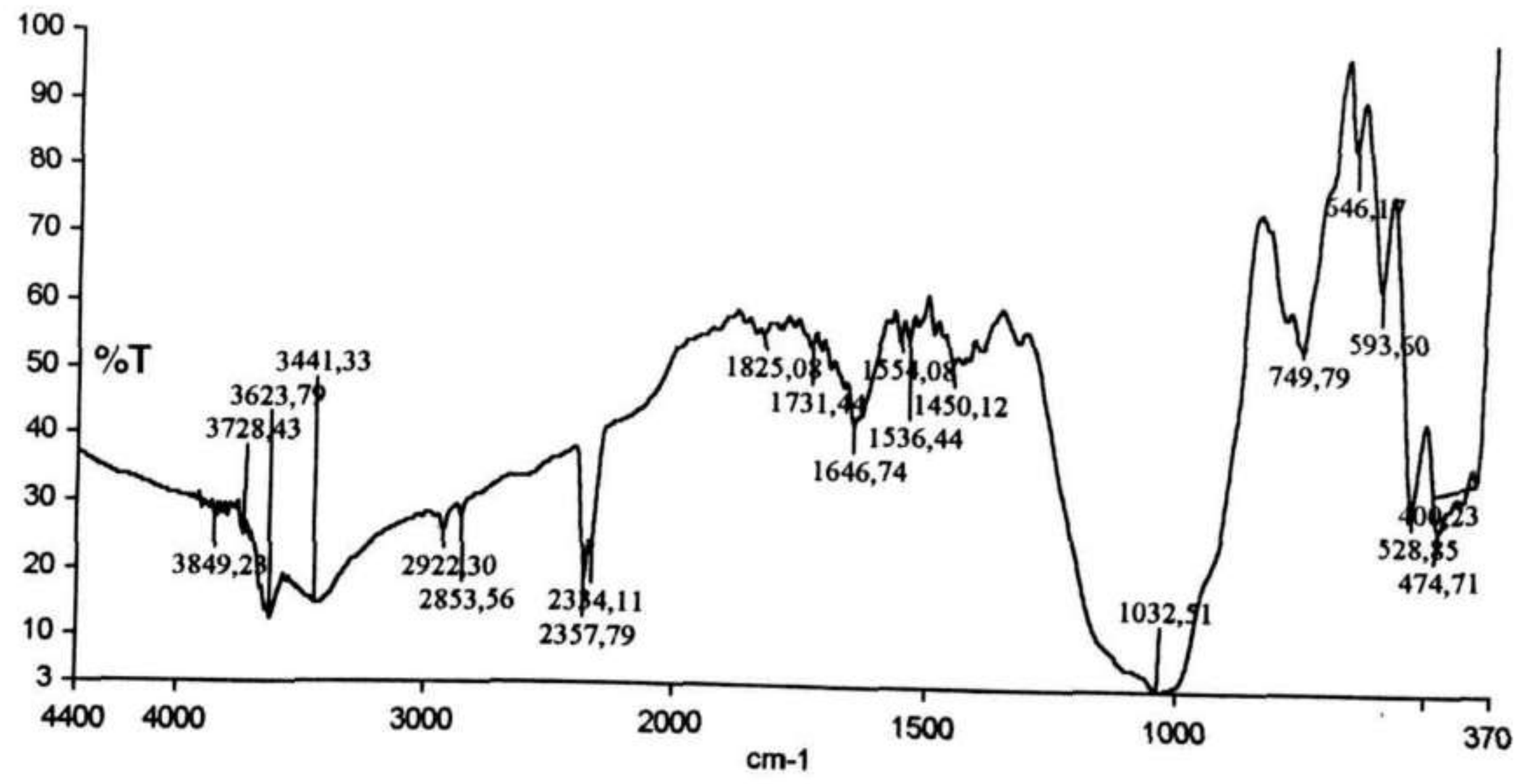


FIGURA 8: ESPECTRO DE IR DEL MATERIAL ARCILLOSO OBTENIDO DEL INTERIOR DE LA OBRA, QUE SUPONEMOS PARTE ORIGINAL DEL MATERIAL DEL MOLDE QUE SE USÓ EN LA EJECUCIÓN DEL CRISTO.

La obra del pintor novohispano Francisco Martínez

I. INTRODUCCIÓN

El pintor y dorador Francisco Martínez (activo 1717-1758) es uno de esos artistas novohispanos todavía carentes de una monografía. Si vale la pena profundizar en su estudio es por el interés intrínseco de algunas de sus obras y porque fueron realizadas en una época, entre 1717 y 1755 aproximadamente, de intensa actividad y significativos cambios artísticos en la capital de la Nueva España.

Como muchos otros artistas del virreinato, Martínez ejerció varios oficios; fue pintor, dorador, ensamblador de retablos y decorador de fiestas efímeras, disfrutando de gran prestigio en varios de estos terrenos. Entre sus trabajos más destacados se encuentra el dorado del retablo mayor de la Catedral de México (1743), la erección del túmulo funerario de Felipe V en Guatemala (1747), y la ulterior realización de las arquitecturas efímeras para la jura de Fernando VI en México (1747). Su prestigio profesional se colige también de las numerosas ocasiones en que dictaminó sobre imágenes milagrosas, procesos de indagación sobre manufacturas y transformaciones sobrenaturales bastante comunes en el ámbito religioso del virreinato¹. Además, Martínez ocupó el puesto de calificador del Santo Oficio a partir de 1737, indicio también de su peso profesional (Toussaint, 1990: 265).

Pese a tan exitosa trayectoria, la fortuna crítica de Martínez se ha limitado a su faceta como dorador, ignorando casi siempre su vertiente pictórica. Como tantas otras opiniones sobre el arte novohispano, fue Manuel Toussaint quien forjó esta visión de Martínez al apuntar que, aunque no fue el mejor pintor de su época, como dorador fue “el más famoso (...) de que nos queda noticia”². Martínez tuvo la desdicha de vivir entre dos generaciones repletas de pinceles sobresalientes: la integrada por pintores

¹ Por ejemplo, en 1731, Martínez y José de Ibarra inspeccionaron la imagen del Santo Cristo de los Desagravios en la Capilla de San José del Convento de San Francisco para dictaminar sobre el sudor milagroso de la imagen. Véase González Franco, Olvera Calvo, y Reyes y Cabañas, 1994: 251. En 1746, Martínez figuró entre los pintores que reconocieron la imagen de la Virgen de Guadalupe de Tepeyac.

² Hay que recordar que para Toussaint toda la pintura del siglo XVIII representaba un declive en comparación con la anterior; Toussaint, 1990: 153.

mayores que él como Cristóbal de Villalpando y los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, y la de los más jóvenes abanderados por Miguel Cabrera, cuya fama ha ensombrecido el conocimiento de otros pintores coetáneos o inmediatamente anteriores a él.

Este trabajo pretende plantear diversas cuestiones relevantes al entorno profesional de Martínez. Empezaremos analizando algunos de los principales encargos que recibió y su relación con otros artistas, especialmente con José de Ibarra. En la segunda parte del artículo, investigaremos su conexión con las órdenes religiosas, principalmente los jesuitas. En la medida que sea posible, y gracias tanto a documentación publicada como a datos hasta ahora inéditos, repasaremos algunos de los más destacados episodios de la carrera de Martínez como pintor y decorador, dejando a un lado su mejor conocida faceta de dorador y ensamblador³.

II. FRANCISCO MARTÍNEZ Y EL RETRATO

Al igual que muchos otros pintores novohispanos desconocemos cuál fue la formación profesional de Martínez. Dada esta ausencia de documentos, para aproximarnos al Martínez pintor, hemos elegido un grupo de retratos tempranos dentro de su obra. Estas pinturas nos revelan su modo de trabajar y algunas características de su estilo que no cambiarían significativamente a lo largo de su carrera. Muchos son los retratos atribuidos a Martínez y pocos los firmados. Entre los primeros destacan los del papa Pío V y el virrey marqués de Casafuerte, Juan de Vázquez de Acuña (1722-1734) (Toussaint, 1990: 265; y Ciancas y Meyer, 1994: 190); mientras que entre los firmados sobresalen dos conjuntos: uno realizado en 1723 para la Congregación de San Pedro, y otro para la Capilla del Señor de Burgos en el Convento de San Francisco, fechable entre 1724 y 1730⁴. Por su temprana cronología, nos ocuparemos sólo del primer grupo.

La Congregación de San Pedro fue fundada en la capital del Virreinato en 1577 para prestar asistencia social al clero secular en enfermedades, fallecimientos y entierros. Como tantas otras hermandades religiosas, el perfil de sus miembros fue cambiando según las necesidades económicas de la organización, y desde fecha temprana empezó a admitir también a seglares que pagaban sumas muy superiores a los clérigos para ingresar en ella y que aseguraban la viabilidad económica de la institución. De este modo, la Congregación de San Pedro no tardó en transformarse en una de las hermandades de mayor prestigio en la capital virreinal, figurando entre sus miembros varios arzobispos y algunos virreyes y virreinas (Lavrin, 1980).

Entre los retratos que Martínez realizó para la hermandad, los del virrey Fernando de Alencastre, Noroña y Silva, II Duque de Linares (1710-1716), Pedro Moya de Contreras (arzobispo de México y virrey entre 1583 y 1585), y el Cardenal Luis Portocarrero, arzobispo de Toledo y protector de la Congregación

³ La faceta de Martínez como dorador se recoge en numerosos estudios. Véase Berlín, 1948; Carreño, 1957/4/XVI: 337; Toussaint, 1990: 152-153; Tovar de Teresa, 1988: Vol. II, 316-318; Tovar de Teresa, 1990: 90, 98; como ensamblador, en Toussaint, 1990: 265.

⁴ Los retratos que nos han llegado de estas series se hayan dispersados en distintos museos y colecciones.



FIGURA 1: FRANCISCO MARTÍNEZ, *LUIS PORTOCARRERO*, 1723. MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO, TEPOTZOTLÁN, MÉXICO.

de San Pedro a partir de 1671 (fig. 1), son indicativos de la alta categoría social de algunos de sus miembros⁵. Las inscripciones de estas obras delatan que fueron expresamente hechas para la congregación al señalar el año en que cada retratado ingresó en ella. Que estos tres cuadros estén firmados y fechados en 1723 sugiere que Martínez fue contratado ese año para realizar, o quizá completar, una galería de retratos de miembros ilustres de la Congregación de San Pedro.

Las galerías de retratos eran conjuntos pictóricos habituales en las sedes de múltiples asociaciones e instituciones del virreinato y fueron muchas las que se completaron o renovaron en la primera mitad del siglo XVIII. En estas galerías, donde el sentido colectivo primaba sobre el individual, se buscaba la uniformidad del conjunto mediante la utilización de marcos similares y lienzos de parejas dimensiones, aunque el sentido corporativo se podía reforzar también incluyendo detalles recurrentes en uno y otro retrato. Así lo hizo Martínez, quien en los de Pedro Moya de Contreras y Luis Portocarrero (fig. 1), coronó las cartelas que cobijan las inscripciones biográficas con una guirnalda de florecillas muy parecida. El color y frescura de este pequeño detalle, así como el azul eléctrico de las cartelas, animan y dan cierta brillantez a la composición, y son un importante complemento para unos retratos que –hay que admitirlo– resultan algo acartonados.

Dado que los tres son retratos póstumos, Martínez hubo de servirse de modelos anteriores. Para el retrato de Pedro Moya de Contreras, Martínez pudo copiar un modelo de hacia 1584 que colgaba en la galería de retratos de virreyes de la Nueva España del Palacio Virreinal; mientras es probable que para el del Duque de Linares, fallecido en México el 3 de junio de 1717, se basará en el que años antes realizara Nicolás Rodríguez Juárez⁶. De hecho, la pose y el traje del virrey son idénticos en ambas obras, aunque Martínez añadió varios elementos decorativos ausentes en el original: una segunda manga de encaje y unas florecillas bordadas sobre el cortinaje.

En conclusión, Martínez se muestra en estas obras tempranas como un pintor capaz de seguir unos modelos preestablecidos y crear un conjunto uniforme, y aparece dotado ya de ese acusado sentido de lo decorativo que será una de las características dominantes de toda su obra pictórica y no sólo de su labor como retratista, como demuestran la magnífica pareja de lienzos conservados en el Museo Nacional del Virreinato

⁵ Para una ilustración del retrato del Duque de Linares, véase Toussaint, 1990: fig. 288; el de Moya de Contreras en Ciancas y Meyer, 1994: n. 167.

⁶ Ilustrado en Burke, 1992: 131.

de Tepetzotlán de la *Virgen de la Misericordia* (fig. 2) y *San José*. Al igual que en estas obras religiosas, en los retratos se esmeraba en los detalles y quizá ahí radique su éxito en este género, sobre todo en las décadas de 1720 y 1730. La cantidad de retratos atribuidos a Martínez con posterioridad a estas fechas es mucho menor, probablemente, por la creciente competencia de otros pintores en alza, especialmente la de los dos grandes retratistas del momento: Fray Miguel de Herrera y José de Ibarra.

Precisamente José de Ibarra (1685-1756), el más importante pintor contemporáneo, constituye una referencia ineludible para entender la figura de Francisco Martínez, y la relación entre ambos, a veces de marcada competitividad, ilustra algunos aspectos de la profesión pictórica novohispana del momento. Aunque ambos eran pintores y doradores, Ibarra ha pasado a la historia más como pintor que como dorador y Martínez más como dorador que como pintor. Formado bajo Juan Correa pero más fiel al estilo de los Rodríguez Juárez, Ibarra gozó de una privilegiada posición profesional sólo eclipsada al final de su carrera por la irrupción del joven Miguel Cabrera. A lo largo de sus respectivas trayectorias profesionales, Ibarra y Martínez coincidieron en varios encargos y competiciones. Ya en 1738, trabajaron juntos en la Capilla o Relicario de San José en la iglesia del noviciado de los jesuitas en Tepetzotlán. Aunque tradicionalmente se ha adjudicado a Ibarra los tres grandes medios puntos en los muros de esta capilla, Rogelio Ruiz Gomar ha localizado la firma de Francisco Martínez en el *Tránsito de San José*⁷. No sabemos por qué Martínez realizó uno de los medios puntos, pero como veremos más adelante, había trabajado anteriormente para los jesuitas y quizá fueron éstos quienes sugirieron su participación. Esto es muy probable ya que Ibarra no parece haber trabajado para la Compañía de manera continuada. Algunos años después, en 1743, Ibarra y Martínez compitieron por el dorado del Altar Mayor de la Catedral de México. El trabajo fue adjudicado a Martínez, seguramente porque su presupuesto era más económico⁸. En ambos casos, parece que ni la calidad ni el estilo fueron factores determinantes para la elección de un artífice u otro, concurriendo otras circunstancias: de mecenazgo, relaciones profesionales, y sobre todo consideraciones económicas, que primaban sobre las estrictas artísticas.

Sin embargo, no todo fue competitividad entre ellos, pues Martínez fue uno de los pintores que siguieron a Ibarra en su intento de crear la primera "Academia o Sociedad" de pintores en la Nueva España



FIGURA 2: FRANCISCO MARTÍNEZ, *VIRGEN DE LA MISERICORDIA*. MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO, TEPETZOTLÁN, MÉXICO.

⁷ Agradezco a Rogelio Ruiz Gomar esta información.

⁸ Tovar de Teresa, 1990: 98. También conviene recordar que el sobrino de Martínez era el Bachiller D. Pedro Cuéllar, presbítero del arzobispado de México; Toussaint, 1990: 152.

en 1753 (Moysen, 1965). En 1754, esta academia procuró obtener el reconocimiento regio y similares privilegios que la de San Fernando, fundada en Madrid dos años antes. Apenas tenemos datos de la academia mexicana, y sólo sabemos que sus miembros se reunían dos veces por semana para corregirse los unos a los otros y que entre sus objetivos figuraba velar por el decoro y el correcto tratamiento de los temas sagrados en la pintura. Tales prácticas distan bastante del modelo académico francés que se implantó en Madrid y apuntan más a experiencias previas como la conocida academia sevillana de Murillo. El deseo de los pintores mexicanos de refundarse en Academia Real perseguía sobre todo el reconocimiento social con sus privilegios correspondientes; es más, para los pintores de la academia mexicana, seguir el modelo francés y madrileño les hubiera acarreado ciertos sacrificios. Principalmente, hubieran tenido que abolir la tan extendida práctica de realizar trabajos multidisciplinares de dorado, pintura, entalladura y ensamblaje que caracterizaba a la práctica gremial novohispana (Ruiz Gomar, 1991: 213). Para los pintores implicados en esta "Academia" no había ninguna contradicción entre sus aspiraciones académicas y esta continuada práctica. De cualquier modo, la pretensión académica de los principales pintores de la capital virreinal fue el acontecimiento artístico más significativo de la época, y aunque apenas duró un par de años, en la práctica asentó la idea que venía fraguándose desde hacía tiempo de la liberalidad de la pintura.

III. FRANCISCO MARTÍNEZ Y LA FIESTA BARROCA

Si Martínez como retratista ha pasado prácticamente inadvertido, gozó de gran reputación como diseñador de arcos triunfales, sobre todo, tras su participación en 1747 en el túmulo funerario de Felipe V erigido en Guatemala y en los tres "teatros" que se levantaron para la jura de Fernando VI en México⁹. La fiesta de la jura fue minuciosamente descrita por el jesuita José Mariano de Abarca en *El sol en el león. Solemnes aplausos con que el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI sol de las Españas fue celebrado...* (México, 1748). Abarca sólo menciona la participación de dos artífices en estas fiestas: Francisco Martínez y Juan de Espinosa. Puesto que Espinosa trabajó en la ciudad de México como arquitecto, Martínez debió ser el responsable de los retratos del nuevo rey y las falsas perspectivas y esculturas, emblemas y alegorías, que ocupaban los tres teatros principales: el del Palacio del Virrey, el de las Casas Arzobispales, y el de las Casas del Cabildo.

La participación de Martínez en este evento, quizá uno de los momentos culminantes de su trayectoria profesional, sólo se entiende si reconstruimos su larga carrera como artífice de la fiesta barroca. La incursión de Martínez en el campo del arte efímero se retrotrae a 1725, cuando realizó las pinturas que adornaron el túmulo de Luis I en México diseñado por Juan de Rojas (Morales Folguera, 1991: 224). Hasta ahora, no se conocía la participación de Martínez en ninguna otra fiesta después de ésta y hasta las de 1747. Sin embargo, un documento conservado en el Archivo General de la Nación de México fechado en 1728 muestra a Martínez pintando los arcos efímeros que la Compañía de Jesús levantó en sus principales iglesias de la capital para celebrar las canonizaciones de San Estanislao Kostka y San Luis Gonzaga¹⁰. Este documento, un libro de cuentas, es importante no sólo porque proporciona un nuevo dato sobre Martínez, sino también, porque suministra información sobre cómo se preparaban estas fiestas.

⁹ Sobre la iconografía en la jura de Fernando VI, véase De la Maza, 1968: 190-194; Mínguez, 1995: 54-55, 69-73, 103 y 129. Para el túmulo en Guatemala, Morales Folguera, 1991: 234.

¹⁰ Archivo General de la Nación de México (en adelante AGN), Jes. I-36-2, exp. 59.

A través del documento y las relaciones de las fiestas, tanto en la *Gaceta de México* como en la biografía del P. Juan Antonio de Oviedo, podemos reconstruir diversos aspectos artísticos de la celebración. Las fiestas duraron dos semanas, desde el 12 hasta el 28 de noviembre. La primera octava, dedicada a San Estanislao Kostka, se celebró en la Casa Profesa, y la segunda para San Luis Gonzaga en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo (*Gaceta de México* [1728], 1949: Vol. 1, 135). El responsable de las fiestas en el Colegio Máximo fue su rector, el P. Juan Antonio de Oviedo, interesantísimo jesuita criollo que había viajado tanto a Filipinas como a Roma y Madrid. Con el lenguaje hiperbólico y adulator característico del género, su biógrafo, el también jesuita Francisco Javier Lazcano, dice que Oviedo “*fatigó las industrias, y pinceles de los Oficiales más hábiles; solicitó estimabilísimas preséas, cortinaje, y colgaduras de finissima seda, alhajas de bien trabajada plata, para adornar, a la mayor perfección, y maravilla, su Iglesia. Mandó levantar un sumptuosísimo arco triumphal a la puerta principal del Colegio. El atrio interior de las Aulas mayores capacísimo, desembarazado, se transformó en encanto de los ojos, y hechizo de el buen gusto. Fabricose en su centro un ameníssimo jardín, distribuidos con sabia proporción diferentes quadros de toda especie de flores artificiales, y una agradable fuente, para cuyas lisonjeras corrientes se encañó con facilidad el agua, quedando el vistosísimo vergel, como debaxo de pavellón, a la extendida sombra de alfombras, y velos, que se le pussieron para resguardo de los soles, y serenos*” (Lazcano, 1760: 238).

La misma biografía nos informa de que los jesuitas recibieron descripciones de las fiestas de canonización celebradas en Roma en 1727 (Lazcano, 1760: 236-237). El deseo de saber cómo fueron las fiestas en Europa esconde la perpetua ansia por parte de la sociedad virreinal no sólo de imitar, sino también de superar a Europa. En su sermón panegírico a San Luis Gonzaga en México, el famoso predicador Yta y Parra reflejaba este sentimiento al decir: “*En fin hacia Roma para que en todo pareciesse aquel triumpho a éste...*” (Yta y Parra, 1730: 5).

El afán del virreinato por epatar a la metrópoli se manifestaba más en la forma que en el contenido de las celebraciones, pues se trataba de exagerar la grandiosidad y vistosidad del evento. Esto explica que Oviedo quisiera que “*sin perdonar a gasto se dedicasse tal triumpho a S. Luis, que se pudiesse calificar por espectáculo digno de un siglo*” (Lazcano, 1760: 237). Aunque hubo algunas diferencias temáticas, los ingredientes de la fiesta barroca, ya fuera en Roma, Madrid, México o Manila, eran siempre los mismos: los fuegos artificiales y las iluminaciones nocturnas se sumaban a las procesiones, los teatros, los arcos efímeros, las flores y las colgaduras de telas dentro y fuera de iglesias y casas señoriales. En cuanto a la temática, los santos jesuitas y los episodios de sus vidas tuvieron como era preceptivo un papel protagonista en todas las ciudades que las celebraron. Sin embargo, se pueden apreciar pequeñas diferencias o localismos en las imágenes que acompañaban las de los nuevos santos. Por ejemplo, en las procesiones de México y Manila el protagonismo mariano lo ostentó la Virgen de Loreto, mientras en Madrid éste recayó en la imagen milagrosa de Nuestra Señora del Buen Consejo que se veneraba en el Colegio Imperial¹¹.

Además de esta peculiar relación entre virreinato y metrópoli, el esmero de Oviedo en la preparación de las fiestas refleja también su propia ambición. Oviedo había tenido una espléndida carrera

¹¹ *Gacetas de México* (1728), 1949: Vol. 1, 107 y 136. Murillo Velarde, 1729: fol. 5v de las octavas. La presencia de Loreto en México se explica por el afán de los jesuitas por promover este culto italiano a partir de las últimas dos décadas del siglo xvii.

en la Compañía: Procurador de la Provincia de Nueva España en 1716, Visitador General en Filipinas entre 1722 y 1723, Rector del Colegio del Espíritu Santo en Puebla y después en México en el Colegio Máximo. Una canonización era una buena oportunidad para exhibir su capacidad organizativa y no debe extrañarnos que, un año después, en 1729, se le nombrara Provincial de la Compañía para la Nueva España. También es cierto que Oviedo era un jesuita muy consciente del papel devocional y propagandístico de las imágenes y la imprenta¹². Durante su viaje por Europa entre 1716 y 1719 recolectó pinturas, esculturas y estampas para llevar a México. En 1716, recién llegado a Europa, recibió la noticia de la beatificación de San Francisco Regis y empezó a planear el altar que le dedicaría en la nueva iglesia de la Profesa que se estaba construyendo en México. Según su biografía, desde Italia encargó esculturas y grabados del nuevo beato jesuita a Alemania (Lazcano, 1760: 324-325). Carecemos de documentación sobre estos encargos, pero al inaugurarse la nueva iglesia en 1722, el altar de Regis fue el más elogiado por la *Gaceta de México*, en buena medida, por sus elementos italianos —esculturas napolitanas y láminas romanas—, seguramente traídas por Oviedo desde Italia (*Gaceta de México* [1722], 1949: Vol. 1, 15). Con este bagaje, no resulta extraño que Oviedo fuera la persona idónea para organizar la celebración de las canonizaciones de 1728.

Veamos ahora cómo fueron las decoraciones de estas fiestas. Según la *Gaceta de México* hubo dos arcos triunfales en las fachadas de la Casa Profesa y el Colegio Máximo. En uno "... se pintaron al temple los casos más notables de las Vidas de los Santos y [en] el otro [...] se dibujó la fábula de Mercurio, cuyos símbolos se aplicaron a las letras, y virtudes de San Luis" (*Gaceta de México* [1728], 1949: Vol. 1, 136-137). Seguramente fue el arco del Colegio Máximo el que albergó las pinturas de la historia de Mercurio, ya que éstas sirvieron de alegorías de la vida de san Luis Gonzaga y, como se dijo antes, fue en este colegio donde se celebró su canonización. En los presbiterios de ambos templos se erigieron también "dos sumptuosos, y quasi iguales Altares de perspectiva en que el arte imitó muy al vivo un perfectissimo Templo, con todos los cavales que pudiera la mas diestra, y pulida Arquitectura...". Además, se celebraron cuatro "coloquios" en el Colegio Máximo: *Los Triumphos del Cielo*, *La Virtud Coronada*, *La Concordia de las Ciencias* y *Las Competencias del Parnaso*.

El ya citado libro de cuentas del Archivo General de la Nación permite completar la información de la *Gaceta* y proporciona los nombres de los jesuitas responsables de las obras. Si bien el biógrafo de Oviedo le atribuye la organización de la fiesta, sabemos que delegó en otras personas: principalmente en los Padres Blanco y Manuel de Estrada¹³. Se tardó tres meses en preparar la fiesta y casi todo el libro de cuentas se refiere al montaje desplegado en el Colegio Máximo. El encargado de las obras fue el carpintero Tomás de Sigüenza, quien contrató a los trabajadores necesarios. Así, pagó a un "indio pintor" por pintar la portería, las columnas y los zócalos del claustro del Colegio Máximo, y encargó al albañil Lorenzo la "pintura de la portada de la

¹² Con motivo de las canonizaciones y para promover sus cultos, Oviedo editó un libro sobre Kostka y Gonzaga: *Espejo de la juventud*, México, 1728.

¹³ AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fols. 301r, 302r, 308r, 316r. El nombre del P. Blanco no aparece en el documento, siendo imposible su identificación, pues en estas fechas había al menos dos jesuitas con este apellido en el Colegio Máximo: el P. Felipe Blanco (1687-1738) y el P. Matías Blanco (1661-1734). El P. Manuel Estrada (1679-1741) ejerció en el Colegio Máximo, primero, como Profesor de Gramática y Prefecto de la Congregación de la Anunciata y, posteriormente, por las fechas de esta fiesta, como Prefecto de la Iglesia y Operario, puesto que acarrea la organización material de una celebración como la que describimos. Para las biografías de estos jesuitas, véase Zambrano y Gutiérrez Casillas, 1981: Vol. 15, 331, 335, y 597-598.

glesia de San Pedro y San Pablo” (AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fols. 300v y 313v). Aunque mucha de la información del libro de cuentas sea irrelevante para la historia del arte, registra gastos que permiten reconstruir tanto las acciones encaminadas a mudar puntualmente el aspecto de la iglesia, como aquellas de vocación más permanente: arreglos en el claustro, fachada y sacristía, o manufactura de un nuevo púlpito y frontal de plata¹⁴. En cuanto a las mudanzas temporales, el libro de cuentas revela que, para alzar el teatro para los coloquios que reseña la *Gaceta*, fue necesario desmontar los dos retablos (o colaterales) del presbiterio del Colegio Máximo¹⁵. Aunque lo habitual era tapar los altares, en esta ocasión los jesuitas estaban dispuestos a montar un teatro amplio y espectacular.

El trabajo más importante de Francisco Martínez en estas celebraciones fue el arco levantado en la portada principal del Colegio Máximo durante la noche del 19 de noviembre, víspera de las fiestas¹⁶. Además de los lienzos del arco, Martínez realizó una decoración celestial en el interior de la iglesia con nubes pintadas¹⁷. Unos días antes de la fiesta, se recogieron de su taller “nueve lienzos del trono” que seguramente formaban parte de la decoración del interior de la iglesia (AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fol. 303v).

Aunque parece que ninguna de estas decoraciones sobrevive, es posible que un medio punto en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán proceda de uno de los arcos triunfales erigidos para la ocasión, quizá el que contenía escenas de las vidas de ambos santos. Se trata de una obra anónima en la cual san Estanislao Kostka y san Luis Gonzaga están arrodillados ante el monograma de la Compañía de Jesús (fig. 3). Lo que sugiere que la obra fue realizada con motivo de estas canonizaciones es, además de su



FIGURA 3: ANÓNIMO, SAN LUIS GONZAGA Y SAN ESTANISLAO DE KOSTKA ADORANDO AL MONOGRAMA DE JESÚS. MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO, TEPOTZOTLÁN, MÉXICO.

¹⁴ Sobre el frontal en el Colegio Máximo, véase AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fol. 302r. Para el nuevo púlpito de la Casa Profesa véase *Gacetas de México* (1728), 1949: Vol. 1, 137.

¹⁵ “Jueves 28 de octubre de 728 le di al andamiere dimas ocho pesos por quitar los dos colaterales dela yglesia de San Pedro y San Pablo y más 9 reales que les di a 3 peones por limpiar el quarto de la madera para guardar dichos colaterales.” AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fol. 300v.

¹⁶ “Se pagaron 7 reales de 14 cargadores que trugeron los liensos del arco grande de casa de Martines el pintor.” AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fol. 303v.

¹⁷ “El sábado 20 se compraron 6 reales de clabos de medio barrote y de tachuelas de bomba que pido el pitor martines para clabar los pedasos delas nubes.” AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fol. 304v.

iconografía, su naturaleza fragmentaria y su apariencia de retablo pintado, pues a lo largo del borde inferior corre una cenefa o repisa que parece ser la parte superior de alguna arquitectura fingida. Si así fuera, las figuras de los santos coronarían una composición mucho más alta, pues este fragmento aislado no tiene sentido y sólo lo cobraría como culminación de otra escena, seguramente la glorificación de un tema jesuítico como pueden ser sus propias vidas. Además, los santos están acompañados de inscripciones y escudos (los últimos aún no identificados), dos de los elementos más comunes en las decoraciones efímeras.

En conclusión, el descubrimiento de este libro de cuentas es importante por varias razones. En primer lugar, porque nos indica que la actividad de Martínez como artífice de la fiesta novohispana fue bastante continuada, empezando en 1725 y sin duda culminando en 1747; pero también, porque pone a Martínez en relación con la Compañía de Jesús y permite analizar su vinculación con la misma.

IV. FRANCISCO MARTÍNEZ Y LA COMPAÑÍA DE JESÚS

Numerosos historiadores han señalado la privilegiada relación que, a mediados del siglo XVIII, mantuvieron los jesuitas y el pintor novohispano Miguel Cabrera. Conviene, sin embargo, indicar que antes que Cabrera irrumpiera en escena y se hiciera cargo de algunos de los conjuntos jesuíticos más monumentales, Martínez trabajó asiduamente para la Compañía. La suya fue una fructífera relación profesional iniciada tempranamente en los albores de su carrera y continuada a lo largo de ella.

La cantidad de retratos que Martínez realizó de santos de la Compañía es realmente sorprendente. Entre sus obras más tempranas figuran una serie de santos jesuitas en el Museo de Arte Religioso de la Catedral de Chihuahua, uno de ellos fechado en 1717¹⁸, y en Tepotzotlán, se conserva un cuadro del beato Juan Francisco Regis de 1720 y otro de san Francisco Javier de 1723, ambos firmados y fechados¹⁹. Martínez realizó también para los jesuitas composiciones más complejas de índole narrativa, como por ejemplo, el monumental *Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús* de 1733 y *La Muerte de san Luis Gonzaga* de 1736 en la Pinacoteca de la Profesa. Aunque desconocemos la procedencia de muchas de estas obras, y no necesariamente todas debieron realizarse para iglesias y colegios jesuitas, testimonian una fructífera relación de trabajo entre ambas partes.

Otras obras de Martínez pueden vincularse a la Compañía por su temática aunque no representen a santos jesuitas. Entre ellas, dos cuadros de santa Rosalía de colores azules y tonos festivos conservados en las colecciones de Tepotzotlán (fig. 4 y *Pintura Novohispana...*, 1994: II, 225). La devoción a santa Rosalía no era de las más populares en la Nueva España, pero su culto fue promovido por los jesuitas especialmente durante el segundo tercio del siglo XVIII²⁰. La devoción a santa Rosalía en el Virreinato se explica por dos razones. Como rescatadora de plagas, podía cumplir una función consoladora durante las epidemias que

¹⁸ Agradezco esta información a Rogelio Ruiz Gomar.

¹⁹ El primero reseñado en Gante, 1958: 179; y el segundo ilustrado en *Pintura Novohispana...*, 1996: Tomo III, 73.

²⁰ Varios poetas jesuitas en la Nueva España, incluyendo Francisco Javier Alegre (1729-1788) y Juan José de Arriola (1698-1768), le dedicaron versos; Méndez Plancarte, 1955.

sufrió la ciudad de México en 1727, 1734 y 1736. En segundo lugar, como patrona de Palermo y después de Sicilia, era importante para el gran número de jesuitas italianos, muchos sicilianos, residentes en Nueva España. De hecho, en 1764, una de las instrucciones cursadas por el Padre Provincial a los procuradores que mandaba a Europa era “que se procure Rito Doble para Santa Rosalía de esta Provincia” (AGN, Jes. IV-53-1, s/n). Que dicha instrucción tuviera sólo ocho apartados y ningún otro versase sobre una devoción revela la importancia que para los jesuitas tenía el culto a santa Rosalía. En este sentido, también es notable que, al menos desde 1753, uno de los retablos de la iglesia del noviciado en Tepotzotlán estuviese dedicado a la santa. Es dentro de esta promoción jesuítica del culto a santa Rosalía donde deben enmarcarse las citadas obras de Martínez, pues santa Rosalía no parece haber alcanzado un gran predicamento entre la población laica novohispana.

La relación de Martínez con los jesuitas consta también documentalmente. Varios libros de cuentas o “borradores” de la Compañía en el Archivo General de la Nación relacionan a Martínez con los jesuitas en los años inmediatamente anteriores a las canonizaciones de 1728, aunque lo caótico de su estado, llenos de tachones y correcciones, imposibilita a menudo una clara lectura de su contenido. Así, en 1725 “*El Pintor Franc^o Martínez ha de hacer... [entre otras cosas] el lienzo de los Sres. S. Juanes... [y] un lienzecito de N.Sr. y N. Sra*”, sin que quede claro a qué institución estaba destinado el encargo²¹. Martínez también aparece realizando alguna obra para Chicomuelco en agosto de 1726²². Un año después, en 1727, los jesuitas debían a Martínez 800 pesos por una serie de pinturas de “*la vida de N.S.P.*” (AGN, Jes. I-36-1, exp. 39, fol. 253r). En otros folios del legajo aparece el costo de “*un lienzo de N^a S^a de Loreto por mano de Martínez*” (AGN, Jes. I-36-1, exp. 39, s/n). Tres años después de las fiestas de San Luis Gonzaga y San Estanislao Kostka, Francisco Martínez trabajó de nuevo para los jesuitas, pintando el cimborrio de la Capilla de San José en la Iglesia de San Gregorio, del cual sólo queda una descripción en la *Gaceta de México*²³. Como reseñamos, Martínez también hizo



FIGURA 4: FRANCISCO MARTÍNEZ, SANTA ROSALÍA. MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO, TEPOTZOTLÁN, MÉXICO.

²¹ AGN, Jes. I-36-1, exp. 26, fol. 178r. En el folio 179r aparece varias veces el nombre de Martínez.

²² AGN, Jes. I-36-1, exp. 28, fol. 201r. Posiblemente, este documento se refiere a una de las haciendas o ingenios de los jesuitas. A menudo, las pinturas que decoraban sus capillas se mandaban desde la capital virreinal.

²³ “... Se añadió una vobeda sobre el Altar, y un alto, y bien trazado cimborrio, hermoſeado con eſtatuas, columnas, repiſas, cortezas, dorado, y pintado con ſingular guſto, y lucimiento, en que moſtró ſus primores el célebre Maeftro Francisco Martínez.” *Gacetas de México* (1731), 1949: Vol. 1, 319-320.

un lienzo para el Relicario de San José en Tepotzotlán hacia 1738, y en 1749 firmaba una serie de pinturas de la Sacristía de la Iglesia de la Compañía en Zacatecas (Díaz, 1982: 114).

La relación entre Martínez y los jesuitas se descubre a través de otros documentos donde vemos al pintor contando con los jesuitas para asuntos algo más personales. En 1744, Martínez solicitó al P. Vera, procurador de los jesuitas, que le trajese “azul romano y francés” de Europa y que hiciese una donación en su nombre a la Virgen del Socorro, patrona del gremio y de la cofradía de pintores en México (AGN, Jes. IV-53, fol. 33v). Aunque en determinados sectores de la sociedad novohispana era habitual hacer pedidos a los jesuitas procuradores, afortunados por viajar a Europa con cierta regularidad, es inusual encontrar a un pintor entre ellos, y de hecho, Martínez es el único que figura en los treinta folios de encargos que el P. Vera se comprometió a realizar durante su estancia en Europa²⁴. En cuanto a la donación de Martínez a la Virgen del Socorro, ésta fue siempre una devoción importante para nuestro artista²⁵. Además, las donaciones a imágenes de origen europeo eran bastante comunes. Como otros mecanismos socio-religiosos, mandar dinero a los santuarios titulares en Europa, ya fuera a título personal o corporativamente²⁶, era una cuestión de piedad, pero también de prestigio y distinción.

Entre la Compañía y Martínez debió darse también cierta afinidad espiritual, pues además de pertenecer a la Cofradía de Pintores de Nuestra Señora del Socorro, fue miembro y tesorero de la Cofradía de los Sagrados Corazones de Jesús, María y José, que se reunía en la Iglesia de la Purísima Concepción (Toussaint, 1990: 265). La historia del culto de los Sagrados Corazones en Nueva España está ligada a la Compañía de Jesús, que introdujo esta devoción hacia 1727, y contribuyó a establecer en 1733 su primera congregación en la Iglesia de los Betlemitas (Decorme, 1941: 324-326). Es significativo que uno de sus mayores impulsores fuese el P. Oviedo, con quien, recordemos, Martínez mantuvo algún contacto en 1728. No es de extrañar, pues, que Martínez entrara en esta congregación y que en su devoción por los Sagrados Corazones encontremos otro nexo entre nuestro pintor y los jesuitas.

V. CONCLUSIÓN

Del conjunto de esta información podemos concluir que Francisco Martínez realizó gran cantidad de obras para la Compañía de Jesús y que su relación con los jesuitas se extendió a aspectos de su vida no estrictamente profesionales. La trayectoria de Martínez coincidió con una época de gran actividad artística

²⁴ Aunque la documentación es incompleta, he estudiado gran número de listas de objetos que los procuradores jesuitas mandaban desde Europa a la Nueva España entre 1673 y 1767 y este es el único caso en el que he encontrado a un pintor pidiendo material. Dicha investigación forma parte de mi tesis doctoral, “The Jesuits and the Visual Arts in New Spain, 1670-1767”, Institute of Fine Arts, New York University, 1998.

²⁵ En su testamento, Martínez dejó una dotación para “el aceite de la lámpara que diariamente arde delante de la soberana imagen...”. Tovar de Teresa, 1988: Vol. II, 185.

²⁶ En 1752, los miembros de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro y la de los Sagrados Corazones pedían al procurador jesuita, el P. Francisco Javier López, que solicitase en Roma indulgencias y privilegios para sus respectivas comunidades. Martínez era miembro de ambas cofradías; Loera Silva, 1990: 169 y 171, n. 81.

de la Compañía de Jesús de la que supo beneficiarse²⁷. El siglo XVIII fue el siglo de oro de los jesuitas en Nueva España, cuando las ganancias de las haciendas e ingenios permitieron una masiva reconstrucción de sus colegios e iglesias. Sin ser una cuestión de gustos y estilos, pues tal problemática no existía en la Nueva España de la época, está claro que Martínez supo satisfacer las necesidades artísticas de la Compañía. Estas consistían básicamente en realizar un trabajo económico y rápido, y bueno de calidad, factura y funcionalidad. Antes que Miguel Cabrera irrumpiera en escena monopolizando la producción pictórica de la Compañía, fue Martínez quien, menos dotado profesionalmente, desempeñó un papel central y funcional para los jesuitas trabajando como dorador y decorador, pero también como pintor.

²⁷ Esto no quiere decir que Martínez no trabajase para otras órdenes religiosas. En especial, queda por profundizar su relación con los franciscanos para los cuales hizo algunas de sus pinturas más singulares. Véase, por ejemplo, el excelente cuadro de *San Francisco con el Ángel de la Redoma* en la iglesia de la Compañía en San Luis de Potosí, ilustrado en De la Maza, 1985: n.º 53.

BIBLIOGRAFÍA

- BERLIN, H. (1948): "Salvador de Ocampo, a Mexican Sculptor". *The Americas*, 4: 415-428.
- BURKE, M. (1992): *Pintura y Escultura en Nueva España. El Barroco*. México D. F.
- CARREÑO, A. M. (1957): "Los órganos, el altar del Perdón y las tribunas de la Catedral Metropolitana de México". *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* 4/XVI: 326-338.
- CIANCAS, M. E. y MEYER, B. (1994): "La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII)". *Catálogo de la Colección del Museo Nacional de Historia*. México D. F.
- DE LA MAZA, F. (1968): *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México D. F.
- (1985-1.^a ed. 1969): *El arte colonial en San Luis Potosí*. México D. F.
- DECORME, G. (1941): *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial (1572-1767)*. México D. F.
- DÍAZ, M. (1982): *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España*. México D. F.
- GACETA DE MÉXICO (enero-junio 1722), en *Documentos para la Historia de México* (1855): Segunda Serie, Vol. 4. México D. F.
- GACETA DE MÉXICO. Castorena y Ursua (1722) - Sahagún de Arévalo (1728-1742), (1949): Vols. 1-3. México D. F.
- GANTE, P. C. DE (1958): *Tepotzotlán: su historia y sus tesoros artísticos*. México D. F.
- GONZÁLEZ FRANCO, G.; OLVERA CALVO, M. C. y REYES Y CABAÑAS, A. E. (1994): *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales*. Ciudad de México (Vol. I). México D. F.
- LAVRIN, A. (1980): "La Congregación de San Pedro - una cofradía urbana del México colonial. 1604-1730". *Historia Mexicana*, 116: 562-601.
- LAZCANO, F. J. (1760): *Vida exemplar, y virtudes heroicas del Venerable Padre Juan Antonio de Oviedo de la Compañía de Jesús*. México D. F.
- LOERA SILVA, G. (1990): "Isidoro Vicente de Balbás, el maestro de los retablos". En *Santa Prisca Restaurada: 153-183*. México D. F.
- MÉNDEZ PLANCARTE, A. (1955): "Nota en Juan José de Arriola", *Décimas de Santa Rosalía*: 91-111. México D. F.
- MÍNGUEZ, V. (1995): *Los Reyes Distantes*. Castellón.
- MORALES FOLGUERA, J. M. (1991): *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla.
- MOYSSEN, X. (1965): "La primera academia de pintura en México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34: 15-30.
- MURILLO VELARDE, P. (1729): *Sermones, certamen, y relación de la fiesta, con que solemnizó el Máximo Colegio de la Compañía de Jesús de Manila la canonización de los dos nuevos Astros de la Iglesia, S. Estanislao de Kostka, y San Luis Gonzaga*. Manila.
- PINTURA NOVOHISPANA. *Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán (1992-1996)*: Tomos I-III. México D. F.
- RUIZ GOMAR, R. (1991): "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España". En *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de Documentos*, Tomo III: 205-222. México D. F.
- TOUSSAINT, M. (1990-1.^a ed. 1965): *Pintura Colonial en México*. México D. F.
- TOVAR DE TERESA, G. (1988): *Bibliografía Novohispana de Arte*. México D. F.
- (1990): *De Gerónimo de Balbás en la Catedral México*. México D. F.
- YTA Y PARRA, B. P. (1730): *La Flor de la Santidad Canonizada en S. Luis Gonzaga*. Sevilla.
- ZAMBRANO, F. y GUTIÉRREZ CASILLAS, J. (1977-1981): *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús*, Vols. 1-16. México D. F.

Estructura de parentesco en la sociedad *Yu'pa*: El caso de *Yurmuto* y *Kiriponsa*

I. INTRODUCCIÓN

Geográficamente, el grupo étnico *Yu'pa* se encuentra asentado en la Sierra de Perijá, dentro del Estado Zulia, en la región noroccidental de Venezolana. No obstante, sobrepasando esta frontera y entrando en territorio colombiano se encuentra otra parte de la misma etnia que adopta el nombre de Yuco.

Actualmente el grupo *Yu'pa* en lo que respecta a la parte venezolana, se halla distribuido en siete zonas o áreas geográficas, las cuales reúnen en su interior a un desigual número de comunidades, y que son:

- En la zona Irapa: *Sasapa, Psicacao, Yurmuto, Taremo, kanobapa, Kunana-kushpa, Kiriponsa, Ipika, Tirakibu, Tukuko, Tayaya, Peraya, Totayonto, Shucumo, Kishashamo, Mareba.*
- En la zona Parirí: *Casmera, Batonche, Candelaria, Campa, Wasama.*
- En la zona Shaparu: *Kuse, Shartapo.*
- En la zona Rionegrina: *Toromo, Shirima, Novito, Ayapaina, Kunana, Maraca.*
- En la zona Aponcito: *Kunatapona, Sirapta, Samamo, Koteba.*
- En la zona Macoita: *Aroi, Tirakoa.*
- En la zona Río Lajas y Palmar: *Japreria.*

De acuerdo al Censo Indígena de Venezuela publicado en 1992, sobre un total de 315.815 personas censadas (el 1,5 de la población total del país), los *yu'pas* figuran con 4.173 individuos (2.172 varones y 2.001 mujeres). En la parte colombiana, los *yucos* podrían sumar aproximadamente una población similar. Aunque estas cifras siempre hay que asumirlas con cautela, por las complicaciones que entraña el recuento exacto de habitantes en territorios de difícil acceso.

En este trabajo, se presenta a continuación la estructura de parentesco que se corresponde con las comunidades de *Kiriponsa* y *Yurmuto*, ambas pertenecientes al subgrupo *Irapa*. Los datos fueron tomados durante el trabajo de campo realizado entre octubre de 1991 y marzo de 1992 en estas dos comunidades, constituyendo una parte del estudio etnográfico general.

II. TERMINOLOGÍA DE PARENTESCO

En lo que respecta a la terminología de parentesco empleada por los *yu'pas irapas*, existe un vocabulario bastante extenso para definir la posición filial de unos con respecto a otros. En principio podemos comenzar diciendo que de manera genérica se emplea el término *kópátká* para hacer alusión a «los otros», los *yu'pas* que no pertenecen al linaje familiar de uno; en oposición a *piki* que entre otras acepciones se puede traducir como «familiar» o de mi propio linaje.

Estos dos términos son empleados indistintamente tanto por mujeres como por hombres, pero a partir de aquí el género determina claramente la terminología empleada para designar a los diferentes miembros de la familia. En consecuencia se sospecha que esta circunstancia deriva de la distinta consideración que se tienen entre ellos, y por extensión del diferente rol social que poseen los hombres y las mujeres. Los términos que *ego masculino* y *ego femenino* emplean para denominar a sus parientes, expresados en el siguiente cuadro sinóptico, nos hace ver que existen al menos 17 términos que emplean indistintamente los hombres y las mujeres, siendo 8 de ellos diferentes (cuadro 1). Esta circunstancia muy posiblemente tenga que ver con el semejante o diferencial trato existente entre ellos, teniendo en cuenta que el lenguaje verbal refleja determinadas situaciones socio-culturales.

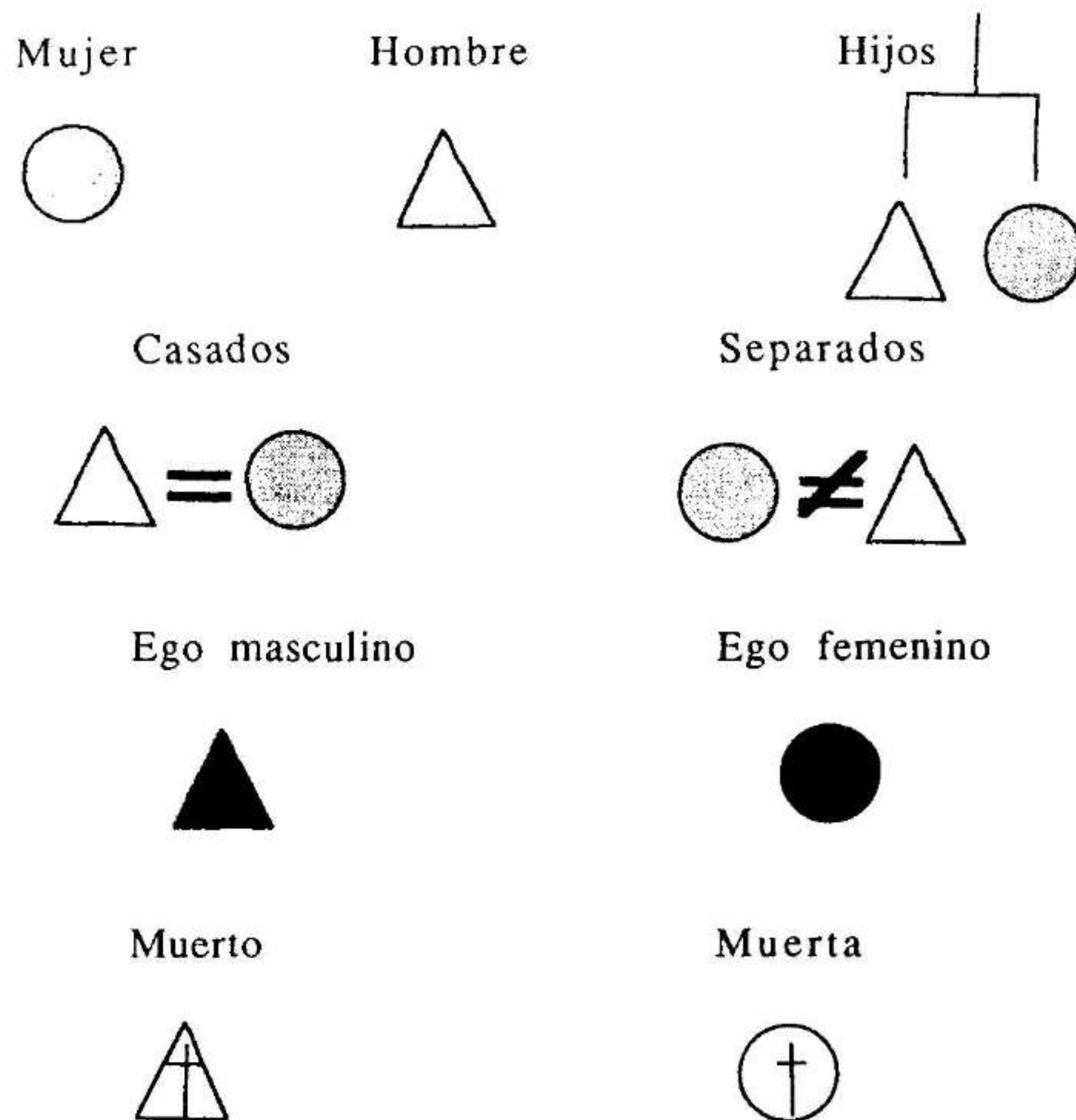
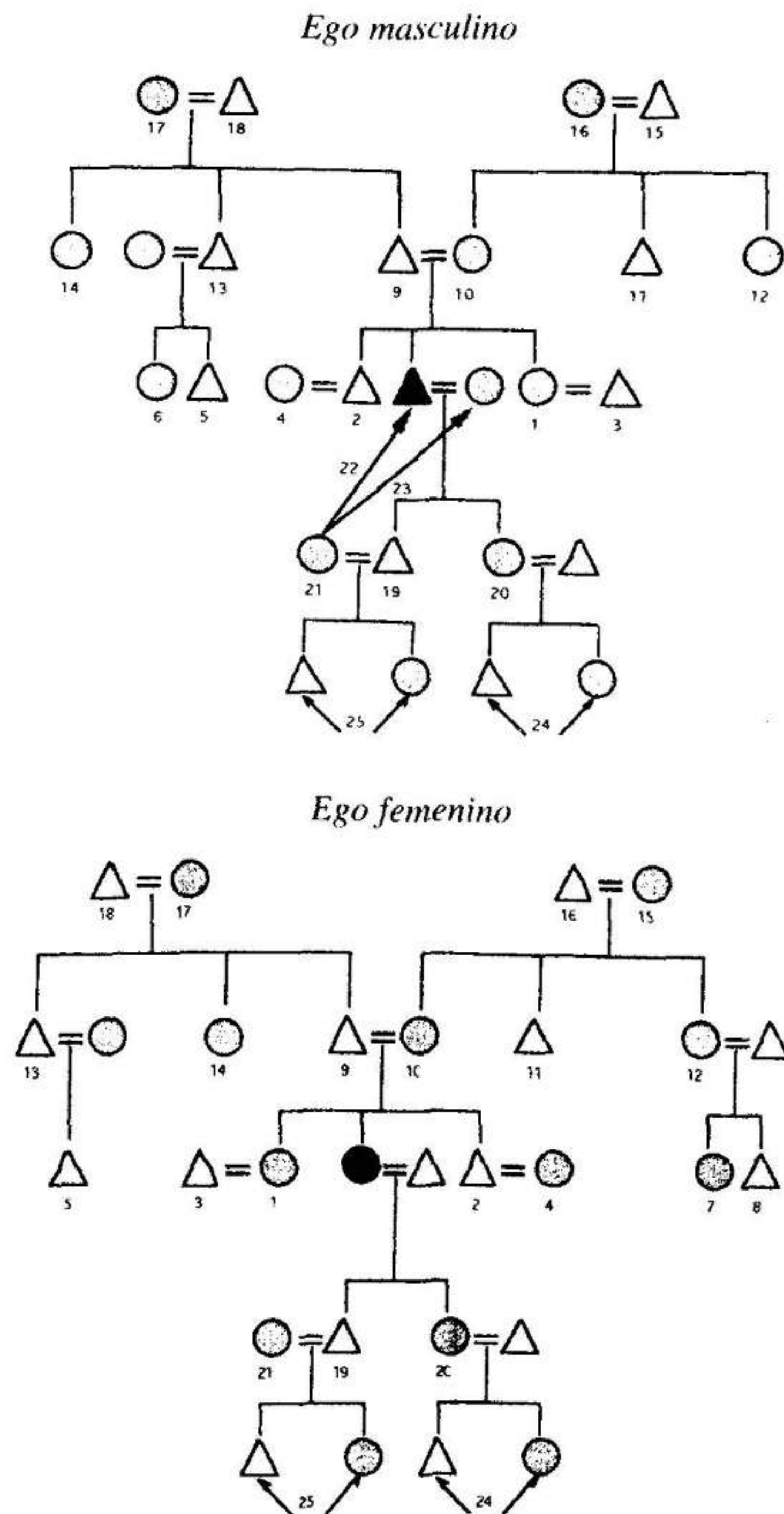


FIGURA 1: SIMBOLOGÍA.

CUADRO I: TERMINOLOGÍA PARCIAL DEL PARENTESCO YU'PA IRAPA



LEYENDA:

Ego masculino

1. *Piki* (hermana)
2. *Nanatka / Mishkish / Ubi* (hermano)
3. *Mitskichi* (cuñado)
4. *Piki* (cuñada)
5. *Okono* (primo patrilineal paralelo)
6. *Pakté* (prima patrilineal paralela)

9. *Pápa* (padre)
10. *Máma* (madre)

Ego femenino

1. *Okpiki* (hermana)
2. *Opishi / Mishkish / Ubi* (hermano)
3. *Mitskichi* (cuñado)
4. *Piki* (cuñada)
5. *Amushi* (primo patrilineal paralelo)

7. *Pakté* (prima matrilineal paralela)
8. *Pakté* (primo matrilineal paralelo)
9. *Pápa* (padre)
10. *Máma* (madre)

11. *Abo* (tío matrilineal cruzado)
12. *Manshe* (2.^a madre) (tía matrilineal paralela)
13. *Papashi* (2.^o padre) (tío patrilineal paralelo)
14. *Aye* (tía matrilineal cruzada)
15. *Notche* (abuela matrilineal)
16. *Pipshi / Ubi* (abuelo matrilineal)
17. *Notche* (abuela patrilineal)
18. *Pipshi / Ubi* (abuelo patrilineal paralelo)
19. *Abushna* (hijo)
20. *Auyishi / Piki* (hija)
21. *Auyishi* (nuera)
22. *Pikchi* (suegro)
23. *Yishi* (suegra)
24. *Opishi* (nieto/a por parte de hija)
25. *Elépatpa* (nieto/a por parte de hijo)

11. *Abo* (tío matrilineal cruzado)
12. (tía matrilineal paralela)
13. *Papashi* (tío patrilineal paralelo)
14. *Aye* (tía patrilineal cruzada)
15. *Notche* (abuela matrilineal)
16. *Pipshi / Ubi* (abuelo matrilineal)
17. *Notche* (abuela patrilineal)
18. *Pipshi / Ubi* (abuelo patrilineal)
19. *Abushna* (hijo)
20. *Auyishi* (hija)
21. *Auyishi* (nuera)
24. *Opishi* (nieto/a por parte de hija)
25. *Elépatpa* (nieto/a por parte de hijo)

CUADRO DE PARENTESCO

Generación	Sexo	Ego masculino	Ego femenino	Código parental
	M	<i>Pipshi / Ubi</i>	<i>Pipshi / Ubi</i>	18. Abuelo patrilineal
-2	F	<i>Notche</i>	<i>Notche</i>	17. Abuela patrilineal
	M	<i>Pipshi / Ubi</i>	<i>Pipshi / Ubi</i>	16. Abuelo matrilineal
	F	<i>Notche</i>	<i>Notche</i>	15. Abuela matrilineal
	F	<i>Aye</i>	<i>Aye</i>	14. Tía patrilineal cruzada/Abuela
	M	<i>Papashi</i> (2. ^o padre)	<i>Papashi</i> (2. ^o padre)	13. Tío patrilineal paralelo
-1	F	<i>Manshe</i> (2. ^a madre)	<i>Manshe</i> (2. ^a madre)	12. Tía matrilineal paralela
	M	<i>Abo</i>	<i>Abo</i>	11. Tío matrilineal cruzado
	F	<i>Máma</i>	<i>Máma</i>	10. Madre
	M	<i>Pápa</i>	<i>Pápa</i>	9. Padre
	M		<i>Pakté</i>	8. Primo matrilineal paralelo
	F		<i>Pakté</i>	7. Prima matrilineal paralela
	F	<i>Pakté</i>		6. Prima patrilineal paralela
0	M	<i>Okono</i>	<i>Amushi</i>	5. Primo patrilineal paralelo
	F	<i>Piki</i>	<i>Piki</i>	4. Cuñada
	M	<i>Mitskichi</i>	<i>Mitskichi</i>	3. Cuñado
	M	<i>Nanatka / Ubi</i>	<i>Opishi / Ubi</i>	2. Hermano
	F	<i>Piki</i>	<i>Okpiki</i>	1. Hermana
	M	<i>Abushna</i>	<i>Abushna (Ubi)</i>	19. Hijo (mayor)
	F	<i>Auyishi</i>	<i>Auyishi</i>	20. Hija
+1	F	<i>Auyishi</i>	<i>Auyishi</i>	21. Nuera
	M	<i>Pikchi</i>		22. Suegro
	F	<i>Yishi</i>		23. Suegra
	M/F	<i>Opishi</i>	<i>Opishi</i>	24. Nieto/a por parte de hija
+2	M/F	<i>Elépatpa</i>	<i>Elépatpa</i>	25. Nieto/a por parte de hijo

Los *yu'pas* tienen diferentes fórmulas para referirse a su propio hermano o hermana, según posea el mismo o diferente sexo que su pariente; e igualmente varían los términos según el pariente lo sea por vía cruzada o paralela, como ocurre con los/as hermanos/as del padre o madre (tíos/as) y con los hijos de éstos (primos/as). Así mismo, entre hermanos, además del término genérico *nanatka*, se denominan unos a otros de distinta forma según sus edades respectivas, de modo que el hermano mayor llama a su hermano menor *akche* y el menor llama al mayor *ubi*.

Como se puede apreciar existen términos semejantes para referirse a miembros familiares que se sitúan en diferentes posiciones genealógicas: a la hermana del propio cónyuge (cuñada), tanto de ego masculino como del femenino, se le llama igual que a la hermana de ego masculino; a la esposa del hijo (nuera) se le llama igual que a la propia hija; y al/a la nieto/a matrilineal igual que al hermano de ego femenino. Con ello se puede entender que al parentesco que se obtiene a través de las alianzas o la afinidad se le da tanta importancia como al consanguíneo.

En las relaciones interpersonales se emplean indistintamente los términos de parentesco y los nombres personales. Aunque a este respecto y en lo que se refiere al nombre personal habría que diferenciar también el hecho de que la relación se dé a un nivel intra o extragrupal. Entre los *yu'pas* se utiliza siempre el nombre propio que los padres asignaron a cada cual: *Miki, Shova, Nupe, Nupaca*, etc.; mientras que cuando se conversa con personas ajenas al grupo y se hace referencia a alguien, se utiliza también el nombre de bautismo que los misioneros le pusieron: Antonio, Luis, José, etc., seguido del nombre propio de su grupo que pasa a un segundo plano, funcionando como apellido.

En muchos casos el nombre indígena del padre lo adoptan actualmente los hijos como apellido (único), mientras que el nombre indígena de la madre lo adoptan igualmente las hijas como apellido. No obstante esto no se puede considerar como una regla única, dado que también encontramos familias en las que las hijas tienen el apellido del padre; del mismo modo que existen también apellidos de gente joven que no coinciden con el nombre de alguno de sus progenitores (hermanos que no tienen el mismo apellido y sí los mismos padres), siendo menos común esta circunstancia.

Estos datos constituyen un indicador más del proceso de aculturación en el que están inmersos los *yu'pas*. Tradicionalmente adoptaban un solo nombre original y significativo, distinto a los del resto del grupo (incluidos los padres); ahora poseen dos que los identifican no sólo como *yu'pas* sino también como integrantes de la iglesia; y yendo más lejos, de una sociedad mayor cual es la venezolana; ello queda sustantivado con la adquisición de la cédula de identidad. El hecho de que adquieran un solo apellido identificador de su familia de procedencia no tiene que ver con el hecho de que los *yu'pas* se ordenen socialmente en torno a un linaje, sino a la costumbre venezolana de adoptar o hacer constar un solo apellido.

Una información más completa y detallada de la terminología de parentesco empleada por los *yu'pas* la ofrece A. Lhermillier (1980: 193-195) refiriéndose al subgrupo *Macoita*. En su brillante trabajo de tesis doctoral recoge 52 vocablos distintos que agota prácticamente todas las posibilidades existentes para designar a las dos generaciones que se sitúan por encima y a las dos que se sitúan por debajo de ego (masculino y femenino). También Ruddle y Wilbert (1989: 83-84) refiriéndose al subgrupo *Parirí* ofrecen 29 términos distintos.

Sobre este particular tenemos que decir que existen marcadas diferencias entre estos autores en los términos empleados para designar una misma relación filial, al igual que ocurre si comparamos ambas (de por sí distintas) con la que aquí se ofrece. Ello, sin olvidar las diferencias que puedan existir en la transcripción fonética realizada por parte de los distintos autores, que entendemos es debido fundamentalmente a la distinta pertenencia subgrupal (o subtribal) de las poblaciones consideradas (Lhermillier se refiere a los *macoitas*, Ruddle y Wilbert a los *parirís* y nosotros a los *irapas*), como ocurre con otras muchas formas lingüísticas empleadas en el lenguaje cotidiano. Como caso extremo, constatamos el hecho de que el subgrupo *Japreria* habla prácticamente una lengua distinta a la del resto de los subgrupos *yu'pas*, cuestionándose seriamente por este motivo su pertenencia a la misma etnia.

III. FILIACIÓN

Desde el punto de vista de la *filiación* y de las *alianzas* se puede entender que en la sociedad *yu'pa* existe una organización dualista de los linajes; dado que aunque la característica patrilineal aparezca con más frecuencia en el parentesco, no todas las mujeres se adscriben al linaje de sus afines, es decir, no existe una exclusiva identidad de consanguinidad con los ascendientes y descendientes del lado paternal. De acuerdo a los datos obtenidos, nos inclinamos a pensar que la característica esencial que marca el parentesco es la herencia del prestigio que pueda tener una determinada familia; en este sentido, se puede comprobar cómo la aparición de un padre de familia que en un cierto momento histórico fue una persona de gran relieve social, hace que a partir de él se comience un linaje en el que tanto los hijos como las hijas de ese padre se lleven de su lado la linealidad del parentesco de sus descendientes. Sin embargo, éste se traspasa cuando algún miembro contrae matrimonio con otra persona cuyo prestigio personal o el de su familia sea mayor al de su consorte.

Hecha esta primera observación, cabe añadir que siendo la autoridad en la comunidad potestad del varón, el hombre tiene más posibilidades de obtención de prestigio que la mujer, por lo que el linaje en la inmensa mayoría de los casos es patrilineal. No obstante, hay que considerar que el sistema de parentesco se halla abierto a la ambivalencia, y no es tarea fácil determinar lo que ocurre en cada caso, habida cuenta de que en el pasado reciente prácticamente no ha existido transmisión de bienes materiales, siendo preciso analizar otra serie de valores más abstractos.

Por otro lado, conociendo la procedencia de los cónyuges que conforman tanto la comunidad de *Kiriponsa* como la de *Yurmuto*, podemos convenir que el matrimonio *yu'pa* es básicamente exógamo en cuanto a los linajes. Como nos decía J. Nupe traduciendo el relato de *Machucapashi*: "está prohibida la relación matrimonial con *piki*" (los míos, los de mi linaje), siendo tan sólo posible los matrimonios con *kópátká* (los de otros linajes). De este modo un hombre se puede casar con la hija de su hermana (su sobrina materna), que no pertenece a su linaje; o con la hija de la hermana del padre o del hermano de la madre (su prima cruzada); o con la hermana de la madre (su tía materna que es la segunda madre); pero no puede casarse con la hermana del padre (su tía paterna) que pertenece a su mismo linaje por ser familia directa del padre. No obstante, aun siendo ésta actualmente la pauta básica, no es exclusiva, ya que la tradición se halla influenciada por la nueva época y los tabúes que existen en torno al matrimonio, como en torno a otras situaciones de la vida, se van derrumbando.

A este respecto R. Koyashi (informante de *Kiriponsa*) nos contaba cómo en su juventud se prestaba atención a ciertos tabúes, no estando permitido el matrimonio ni con guajiros (*wayú*) ni con motilones (*barí*).

Relato de R. Koyashi

“Ba vanep yipachi orano kasuy ot piki kano vanep abur sanuushira sanorko
 No, no hay primas de eso luego las hermanas de esa no hay yo no me caso solamente
kupakté oranorko vanep aü nanve apepra orko pena abür orano okachi
 primas de esas no hay yo no me caso no todas ella sola ya yo de esas de esas
okapka anunpuya ka piripitorap müna yipiyorap subara otapre tipiyotro anün ka
 la misma se casan y tiene miedo a uno familia así porque las familias se casan y
ba saeshye kopape bayirn copayiranorpa kiranoya kama mutiru orachapka saepo ora suyipono
 como es otros guajiros son otros es aparte así motilones así es decir así anda aquí
ka saeshyerop choyerapna ki oramporap nanoyra ah pen kumarko sayabo chop san kosa eshra
 y porque donde está allá por eso no se sabe si ya sólo así también cual son dos así
pen ora oropash pen kopapkar kobep chun chun oropash subarashpa borepa yutabo pen yutabo
 ya así o así ya los otros casan día a día o si no muchos mujeres con él ya con él
enochap yübüshnu opnerko koon subarashpa kumarkeporap ipanshira
 para que los hijos de una vez bastante muchos y uno sólo no abunda.”

Son muy frecuentes los matrimonios entre personas que pertenecen no sólo a distintos linajes sino también a distintas comunidades, aunque en la inmensa mayoría de los casos las uniones o alianzas se efectúan entre familias que pertenecen al mismo subgrupo; así pues, los *yu'pas* que viven en *Kiriponsa* o en *Yurmuto* se casan habitualmente con sus iguales del subgrupo *Irapa*, y eventualmente con algún miembro de otros subgrupos como *Parirí*, *Shaparu*, *Macoita*, etc. De este modo la exogamia es la norma a nivel de comunidades y la endogamia a nivel de subgrupo étnico.

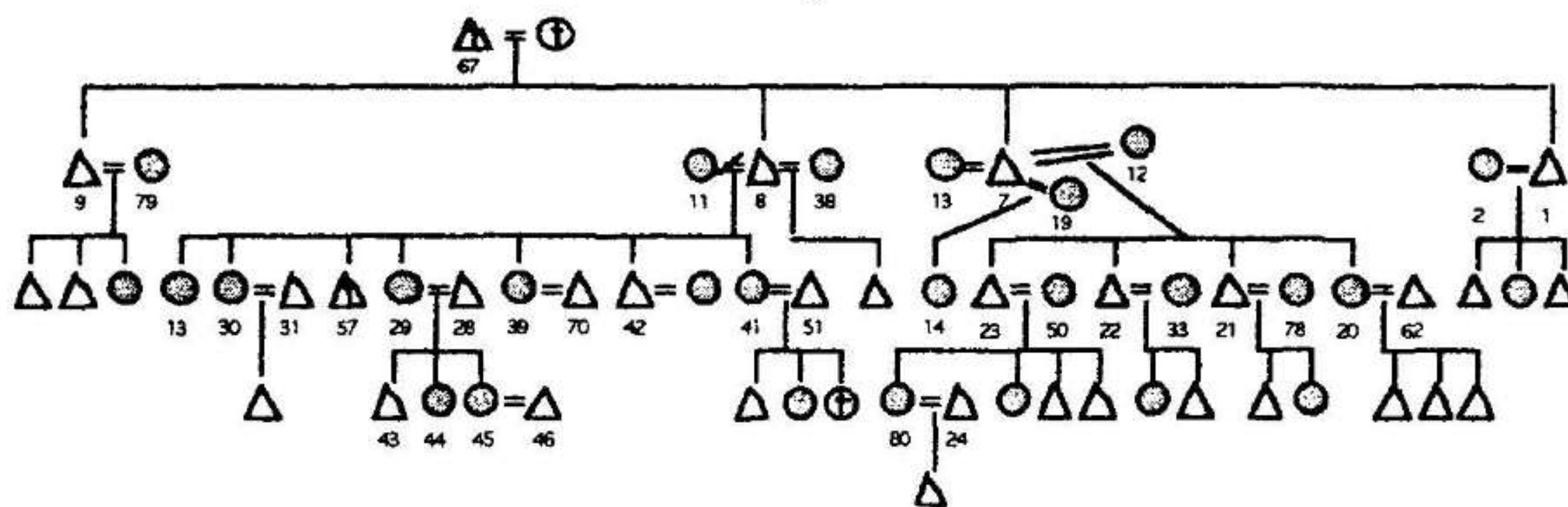
En lo que respecta a los dos núcleos poblacionales que forman la comunidad de *Kiriponsa*, éstos se constituyen fundamentalmente en torno a tres linajes o troncos familiares independientes (I, II, III), siendo el número I el de mayor prestigio y autoridad sobre el territorio, como queda reflejado con las personas que han ostentado el cargo de cacique o jefe comunal en los últimos años: A. Kikipo, A. Urupa y T. Miki. Le sigue el número II, que aun siendo más extenso en la zona que el I, tiene menos poder que éste. No obstante existe una cuádruple alianza entre ambos de las que destacan dos: A. Kikipo (8) y A. Toposha (7) del linaje I con R. Picki (11) y M. Makashi (12) del linaje II respectivamente, las cuales conforman dos extensas familias que residen en su totalidad dentro de la comunidad. Curiosamente tres de los cuatro hijos de la pareja Toposha/Makashi (dos varones y una mujer) se casan con tres hijos del linaje II (dos mujeres y un varón).

Estos tres linajes principales son los que fundaron la actual comunidad de *Kiriponsa*, hallándose sus respectivas familias ascendentes en torno al área en la que se asienta dicha comunidad. Además, cabe añadir en la comunidad la existencia de un cuarto linaje más tres familias, pertenecientes posiblemente a otros troncos cuya ascendencia no fue posible precisar; así como individuos aislados sin ascendencia en la comunidad, que en mayor o menor grado van generando descendencia, desde el momento que se asientan en la misma y establecen afinidad (cuadro 2).

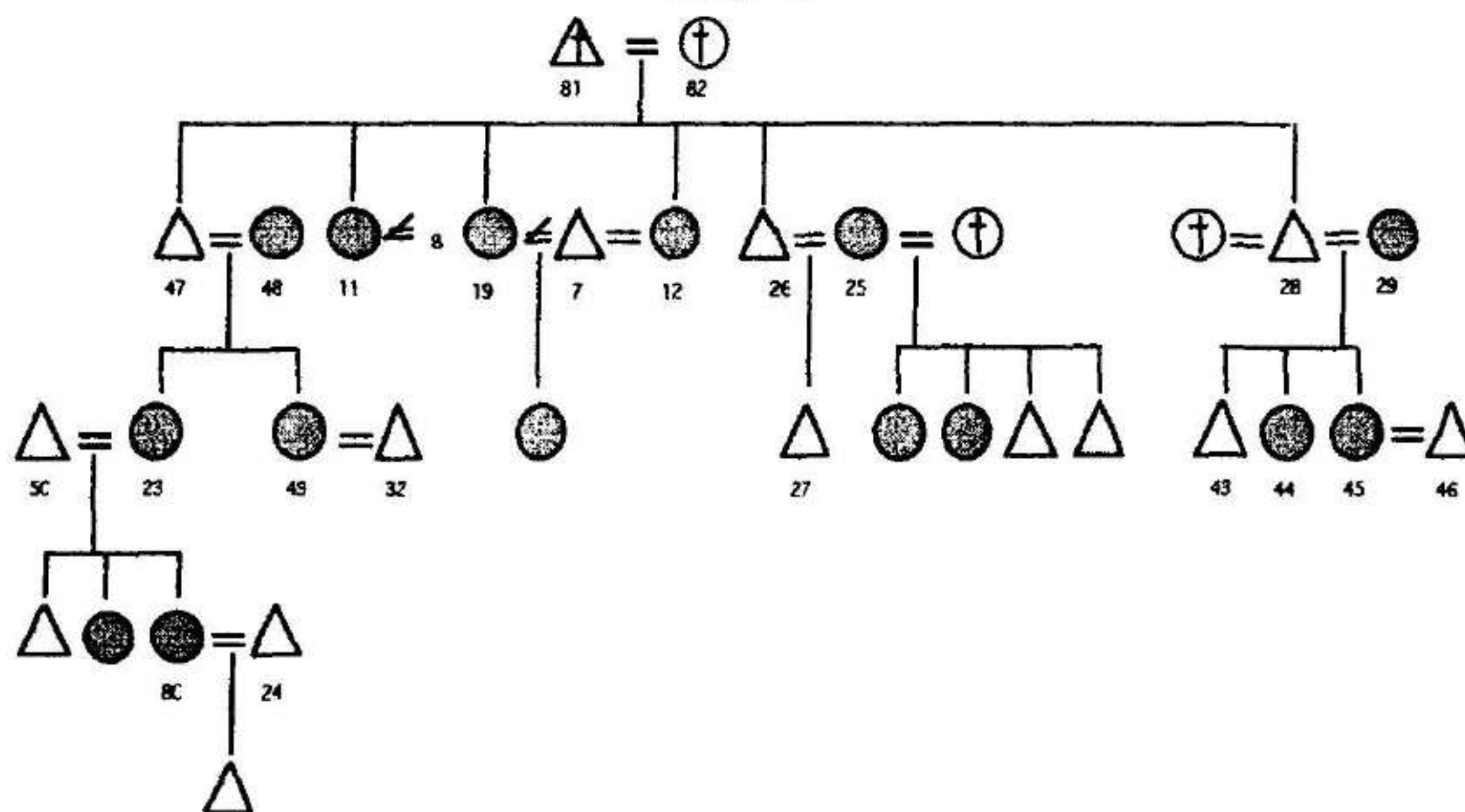
El mayor número de alianzas se da en el linaje I que sobre un total de 27 matrimonios está presente en 14 uniones, lo que constituye un 56%; le sigue el linaje II con 11 uniones, sumando un 44%; mientras que el linaje III tiene 7 uniones, lo que supone un 28%.

CUADRO 2: LINAJES Y GRUPOS FAMILIARES INDETERMINADOS EN KIRIPONSA

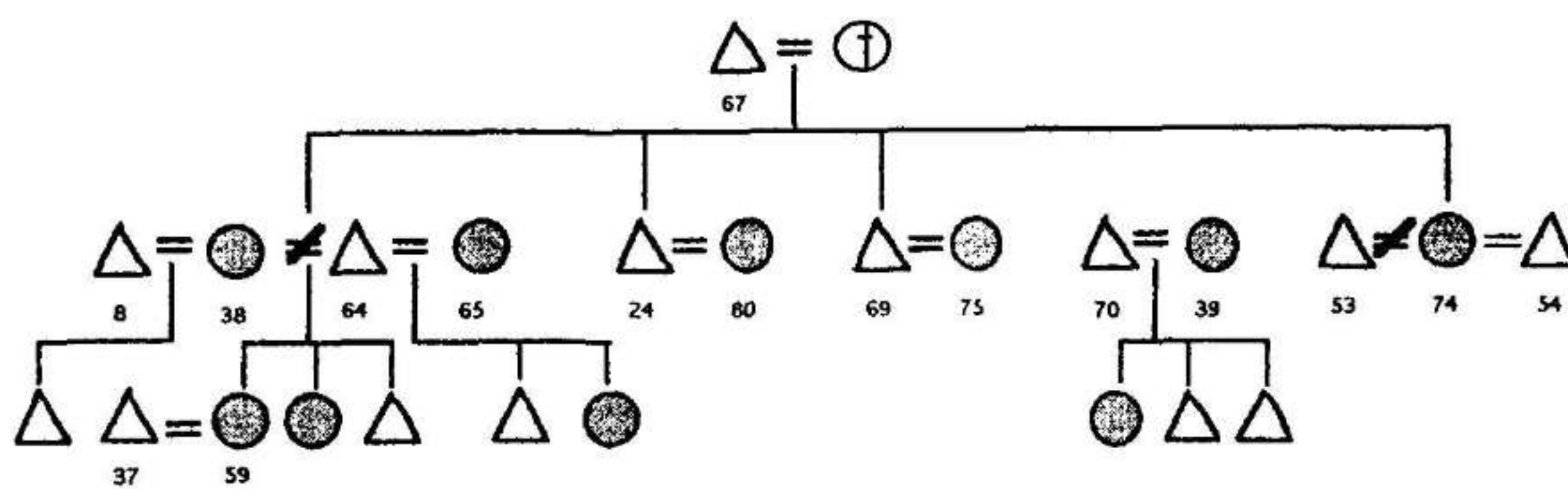
Linaje I



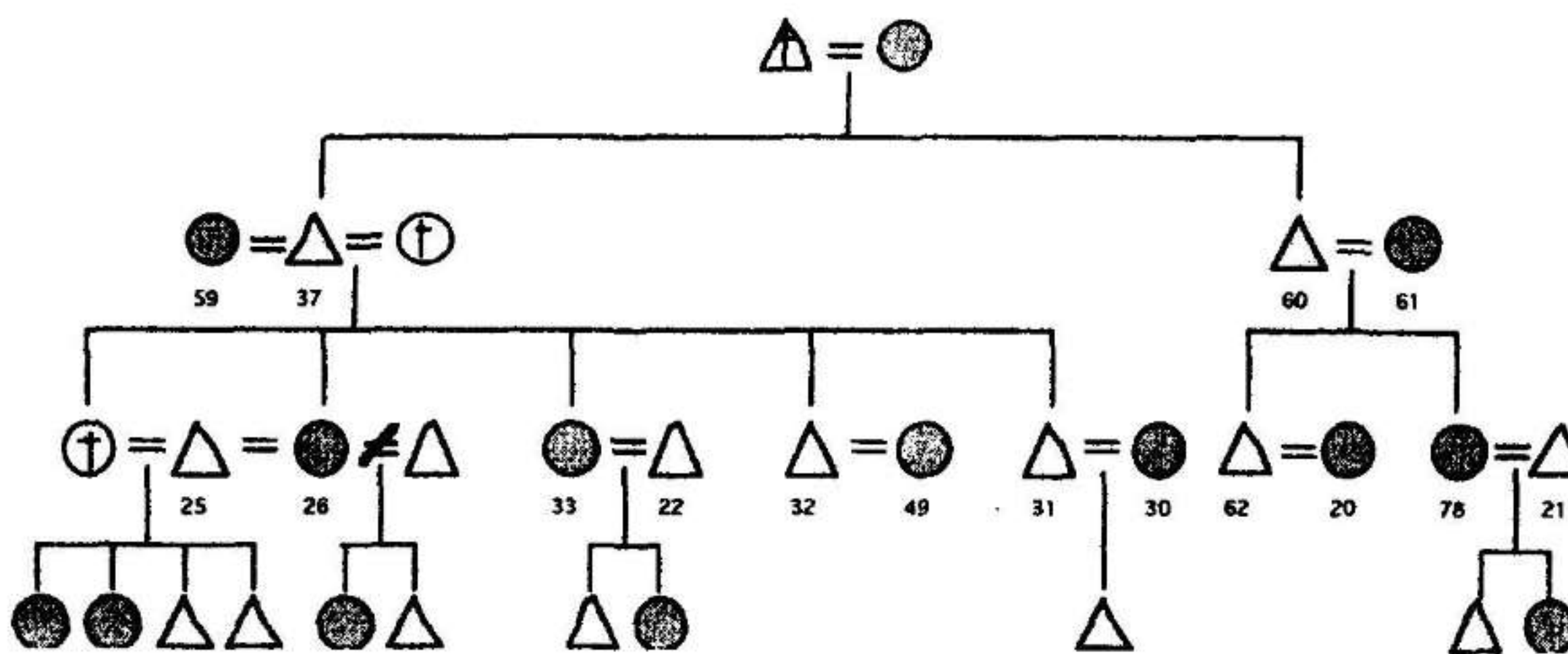
Linaje II



Linaje III

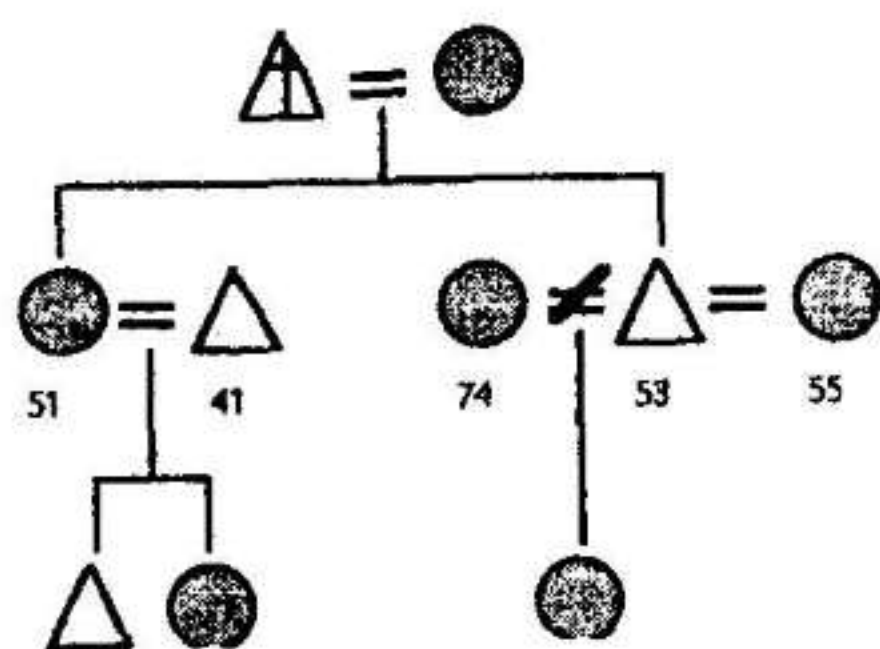


Linaje IV

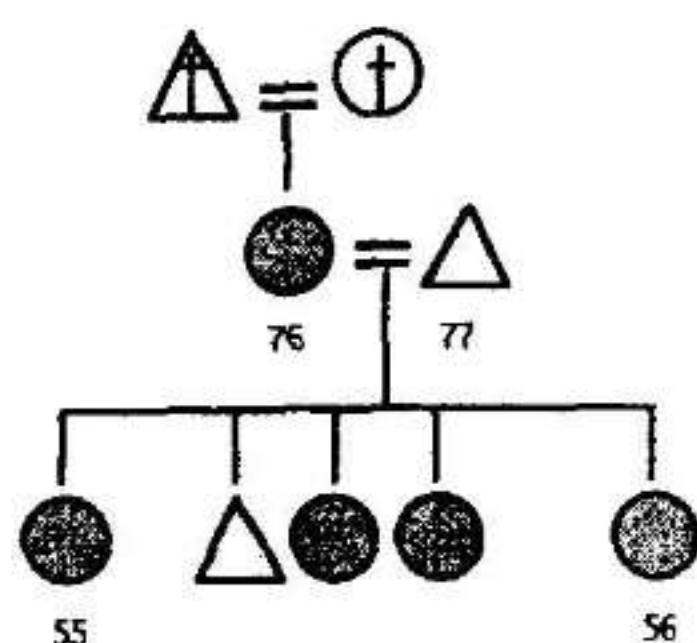


CUADRO 2: LINAJES Y GRUPOS FAMILIARES INDETERMINADOS EN KIRIPONSA (CONTINUACIÓN).

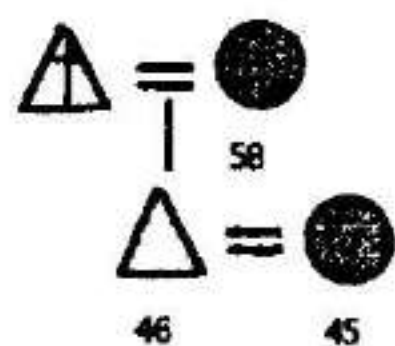
Grupo familiar I



Grupo familiar II



Grupo familiar III



En lo que respecta a *Yurmuto*, las familias que componen actualmente la comunidad descienden en su mayor parte del linaje de Visuya (67) casado con Nasiki (68). Éstos tuvieron 4 hijos y 5 hijas de los cuales 2 hijos y 1 hija se establecieron en el sitio de *Yurmuto*.

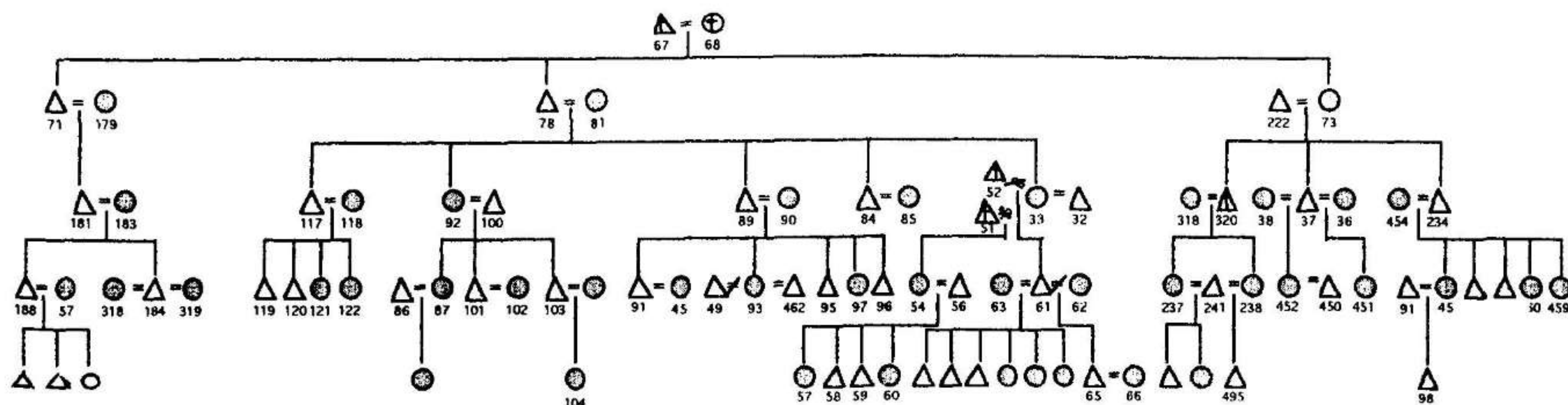
La iniciativa del asentamiento hay que atribuírsela a Tema (78) casado con Machucapachi (81), aún viva en la actualidad, los cuales tuvieron una extensa descendencia que no se marchó de la zona. Parte de la descendencia de Senetanche (73) casada con Mune (222) y de Osemache (71) casado con Tirashi (179) quedaron igualmente afincados en *Yurmuto*. De este modo son 3 los grupos familiares pertenecientes a un sólo linaje los que conforman esencialmente la población de *Yurmuto* (cuadro 3).

Analizando pormenorizadamente la filiación de las familias pertenecientes a esta comunidad, encontramos cómo prácticamente todas mantienen cierto grado de parentesco con el resto; entre sí todas se hallan emparentadas bien como hermanos, hijos, primos, nietos, primos segundos, biznietos, sobrinos, etc.; teniendo cada vivienda al menos un familiar de sangre dentro del mismo poblado. No obstante, aunque en todas las viviendas exista al menos un miembro de la familia relacionado parentalmente con otro/s miembro/s del poblado, existen también personas que no mantienen una relación parental próxima con el resto de familias del poblado por pertenecer a un tronco familiar venido de fuera.

Además de los 3 troncos familiares pertenecientes a un sólo linaje (cuadro 3), se agregan a la comunidad otra serie de personas pertenecientes a distintas familias, normalmente venidas de otras comunidades.

Apoyándonos en los datos de campo obtenidos, se puede afirmar que el grado de parentesco es elevado, lo que queda consignado en el plano biológico por A. de Díaz Ungría (1986: 5-6) quien refiriéndose al coeficiente de consanguinidad de los aborígenes

CUADRO 3: LINAJE PRINCIPAL DE YURMUTO



yu'pas, expresa lo siguiente: “Los valores de los coeficientes consignados son muy altos y se encuadran entre los mayores que se registran para la humanidad... Ello es reflejo de la gran cantidad de genealogías múltiples encontradas y de la elevada proporción de individuos con consanguinidad que existían emparentados en alto grado... además, ... los coeficientes deben ser considerados como una mínima estimación de su verdadero valor puesto que se desconocen muchos datos de las generaciones de los mayores. De hecho el n.º 0.0504 obtenido para el coeficiente de la población Japrería, es uno de los más altos encontrados en la humanidad ... La variabilidad que se encuentra para estos coeficientes es consecuencia, en gran parte, del distinto nivel de transculturación que tenían las poblaciones cuando se estudiaron; así se presentaban en el orden anteriormente señalado para los poblados un aumento progresivo del mismo, con excepción de Irapa (Kanobapa) que es la que aparenta conservar en mayor medida la forma de vida en que tradicionalmente se debieron desenvolver los aborígenes”.

IV. AFINIDAD

El parentesco ya sea consanguíneo o por afinidad crea fuertes lazos de solidaridad en la sociedad *yu'pa*, cuya unidad básica es la familia nuclear. Las reglas que existen para contraer matrimonio no siguen una pauta única. En las uniones matrimoniales que encontramos tanto en *Kiriponsa* como en *Yurmuto* constatamos tan sólo un caso de posible incesto. Sobre este particular, A. de Díaz Ungría (1986: 5) escribe lo siguiente en relación con los *yu'pas*: “En el aspecto familiar se fue conociendo, conforme se estudiaban las genealogías, que las uniones en poliginia, a menudo sororal habían sido frecuentes entre los mayores, y pasaban a ser en los jóvenes uniones seriales inestables. Se pudo observar también que las violaciones al ‘tabú’ del incesto, conocido como inherente a todas las sociedades, eran frecuentes, ya que existían entre ellos toda clase de uniones en diferentes proporciones”».

A. Nikra (informante de *Tayaya*) nos decía que “antiguamente no existía prohibición para casarse”; cosa que dudamos, ya que más bien lo que pudiera haber existido son transgresiones incestuosas; e insistía en que “el tío se tenía que casar con una sobrina”, la cual quedaba comprometida desde su nacimiento, considerándose lejano el parentesco entre ambos, dado que pertenecían a diferente linaje; sin embargo, la tía no solía casar con el sobrino. Así mismo, el hombre podía tener varias mujeres simultáneas, todas ellas sobrinas, que vivían en la misma casa, siendo acompañado cada día por una al trabajo. (Entrevista a A. Nikra.)

A. Lhermillier (1980: 246-249) en relación con la sociedad *Yu'pa Macoita* sugiere que los matrimonios más frecuentes y por tanto más recomendados son con diferencia los que se producen entre un hombre y la hija del hermano de la madre (su prima cruzada matrilateral), así como con sus descendientes, principalmente la hija de la prima cruzada matrilateral, que aparece igualmente en el linaje de la madre de *ego*.

Además un hombre posee como esposas potenciales: la hija de la hermana del padre (su prima cruzada patrilateral), la hija de la hermana de la madre (su prima paralela matrilateral), así como las hijas de éstas, la hermana de la madre (su tía materna), la hija de la hermana (su sobrina por parte de hermana); así como a mujeres pertenecientes a otros linajes, sin parentesco próximo; pero no se puede (o debe) casar con la hermana de su padre (su tía paterna), por ejemplo, porque ésta es de su mismo linaje. También aparecen casos de doble parentela como por ejemplo la de un hombre casado con su prima cruzada matrilateral que además es su sobrina materna por ser hija de su hermana.

De los 85 casos estudiados por A. Lhermillier (1980: 248), los tipos de matrimonios alcanzan los siguientes porcentajes: el 59% son matrilaterales, el 18,5 son patrilaterales y el 23,5 son indeterminados. El hombre se muestra más propenso al cambio de pareja que la mujer; produciéndose con frecuencia en el varón a una edad ya avanzada y con mujeres sensiblemente más jóvenes, lo que explica que hasta los 35 años la mujer pueda tener más experiencia que el hombre en el cambio de pareja. En total, un hombre puede haber tenido entre 3 y 5 mujeres al final de su vida, contando sus uniones sucesivas y simultáneas; mientras que las mujeres se sitúan entre 2 o 3 hombres.

En nuestro trabajo de campo constatamos básicamente la realidad del momento presente, por lo que no sabemos exactamente el número de uniones que cada uno (hombre o mujer) ha tenido en su vida; no obstante, pensamos que la realidad biográfica de las personas que residen en *Kiriponsa* y *Yurmuto* podría también parecerse a la estadística que presentamos más arriba para el caso *macoita*.

En *Kiriponsa* dentro del linaje I constatamos el caso de matrimonio entre un hombre (28) y la hija de su hermana (su sobrina materna) (29). También el caso de un hombre (8) casado con la ex esposa de su hijo (su nuera) (38), al fallecer su hijo (el cual se suicidó al conocer la relación entre su mujer y su padre). Encontramos también entre el linaje III y el grupo familiar I el intercambio de cónyuges entre 2 parejas de jóvenes (53-74 y 54-55), el cual se dio a partir de la fuga y captura de una de ellas, quedando con las respectivas madres el hijo que cada una poseía. Constatamos igualmente en el linaje I dos casos de posible incesto, los que se dan entre un hombre (7) (28) y la hija de su hermano (su sobrina paterna) (13) (29), el cual se halla casado simultáneamente con otra mujer (12), que es la hermana de su primera esposa, de la que se halla ya separado.

En *Yurmuto* registramos 2 casos de matrimonio entre primos segundos paralelos, hijos de primos cruzados (91-45), (462-93) y un caso de primos cruzados (86-87). En los dos primeros casos hallamos además la circunstancia de que ha habido un intercambio de hermanos: J. María y Rosana Komateta (91 y 93) se casan respectivamente con Rosa y David Shiyishi (45 y 462), coyuntura ésta que abundaba en el pasado para afianzar las alianzas entre familias.

En otro orden de cosas, la poligamia o uniones simultáneas fueron frecuentes en el pasado, al decir de algunos informantes, y es cada vez menos frecuente en el presente, sin duda por la influencia misionera. En la actualidad, los casos de poliginia se dan tan sólo en hombres mayores de 50 años, no en jóvenes.

En *Kiriponsa* registramos un caso, citado anteriormente: el 7 casado con la 12 y la 13 (4%) –según la numeración que figura en el cuadro 2–. Mientras que en *Yurmuto* –según la numeración que figura en el cuadro 3– registramos tres casos (13,6%): el 32 casado con la 35, la 34 y la 33; el 184 casado con la 319 y 318; y el 241 casado con la 237 y 238, estas últimas hermanas, entre sí. No hacía mucho también lo estaban A. Ponoskashi (37) y M. Shiyishi (73) (lo cual aumentaría aún más el porcentaje), pero en cada caso uno de sus respectivos cónyuges murió. Según J. Nupe (informante de *Yurmuto*) antes abundaban los matrimonios entre un hombre con dos de sus primas cruzadas que eran a su vez hermanas entre sí.

El caso de poliginia más peculiar de los 3 citados es a nuestro juicio el de J. Nupe (32) que vive actualmente bajo el mismo techo con una nieta de su primera esposa (C. Pashuruma) y con una sobrina de la misma (*Oroshi*); y aunque no comparte casa con su primera esposa (T. Nipe), sí mantiene una relación socio-afectiva y económica estable, siendo alimentado en buena medida por ella. En los casos de poliginia

la primera esposa posee una jerarquía mayor que la segunda o la tercera; siendo por lo general de edad más avanzada que las otras.

Es muy frecuente también que el hombre abandone o sustituya a su mujer de avanzada edad por otra más joven, sin que por ese hecho se infrinja ninguna norma, ni se aplique castigo alguno. Por ello es habitual encontrar hombres de 50 o 60 años casados con jóvenes mujeres de 18 o 20 años; siendo ésta una circunstancia que aparentemente es aceptada por la mujer (tanto por la anciana como por la joven) como algo normal, sin mostrar signos externos de enfado hacia su ex marido, aunque sí cierta resignación.

Igualmente es normal que el marido sea de mayor edad que la esposa, aventajándola en 2, 5, 10 o hasta 40 años; siendo infrecuente encontrar casos en los que esta circunstancia se invierta. Quizá el más singular de los encontrados sea el que se daba en *Kiriponsa* entre Paulino Koyashi (de unos 30 años) y Rosa Kopitchu (de unos 40 años), la cual como caso extraordinario, había tenido 5 maridos más antes que el actual.

En cuanto al rito que consolida el compromiso matrimonial, son pocos los *yu'pas* que lo hacen por la iglesia; entre otras cosas porque no se asume la indisolubilidad de la pareja ni tampoco la estricta monogamia; sin embargo, es cada vez más normal casarse por la iglesia en la comunidad de Tukuko, donde se asienta la Misión; y como nos indicaba el P. Adrián Setién: las parejas que lo hacen así, tras haber pasado por un cursillo de preparación matrimonial, son bastante más estables que quienes lo hacen a su modo tradicional.

En este sentido, paradójicamente en la comunidad de *Kiriponsa* el único hombre que se había casado por la iglesia (A. Toposha) era también el único bígamo que en ese momento existía en su comunidad. Este caso, no obstante, siendo tan sólo anecdótico, es también en cierto modo significativo de cómo asumen algunos *yu'pas* el sacramento del matrimonio católico.

La inestabilidad en las parejas es un hecho y las separaciones y los recasamientos de las mismas personas se producen sin mucha demora en el tiempo: los cónyuges de una pareja separada pueden volver a casarse con nuevos consortes en el transcurso de un mes. Es importante hallarse emparejado para dejar de ser un peligro (sexual) potencial para la comunidad.

Antes de llegar al extremo del matrimonio, que queda sustantivado socialmente a partir de una celebración festiva, los contrayentes se han puesto de acuerdo previamente. El papashi N. Anane (informante de *Tukuko*) nos informaba a su vez de que “antes de casarse un hombre con una mujer le pedía permiso al padre de ella y se la concedía; tenía que trabajar para su suegro por un tiempo acordado. Además le decían al marido –yerno– que no le pegara a su hija y que fuera trabajador ... Al principio se vivía en la casa de los padres de ella –matrilocalidad– ... y después se iban a vivir solos –neolocalidad–”. (Entrevista a N. Anane.)

Ciertamente oímos decir de boca de algunos informantes que “determinada mujer fue dada por su padre a determinado hombre”; o que “un hombre pidió a otro su hija para esposarse”; sin que se mencionara nada sobre la voluntad de la mujer en cuestión. Una mujer puede ser asignada desde pequeña para que se case con un hombre, pero no al contrario. En *Kiriponsa* la última decisión sobre el porvenir matrimonial de una mujer la tiene el cacique, quien escucha el consejo del padre de la mujer casadera.

Según escuchamos: una mujer soltera o viuda joven es un “peligro” social o más bien una provocación que puede derivar en problemas de desestabilización familiar o grupal. Por ello es preciso darle una solución rápida, la cual pasa por buscarle pareja si ella no la encuentra por sí sola.

Sin embargo, esta aparente falta de iniciativa y de libertad de la mujer en la cuestión matrimonial no queda clara si nos atenemos a otra serie de hechos que tienen que ver con rupturas matrimoniales: la mujer *yu'pa* juega muy posiblemente con la infidelidad matrimonial tanto como su consorte; no suele permitir en modo alguno el maltrato, especialmente si se halla embarazada o tiene algún hijo lactante; por lo que no se puede asegurar que la esposa se resigne con su marido si no se halla satisfecha en algún sentido; además lleva la iniciativa en la separación de su pareja si la situación no se puede sostener, haciéndose valer su voluntad por encima de la del marido en el caso de que éste no aceptara la ruptura.

Por todo ello a la mujer *yu'pa* no se la puede considerar como un sujeto de cambio con el que se puede hacer y deshacer a gusto de su propietario; porque, a pesar de que las apariencias formales apuntan hacia una dominancia del hombre en la relación matrimonial, cuando las cosas van bien; basta con que aparezcan dificultades para que la mujer haga valer su voluntad e imponga su criterio; lo que nos hace entender que carece de propietario y que posee una importante cuota de poder y de capacidad decisoria en las cuestiones que considere importantes. Dentro del contexto microfamiliar esa capacidad decisoria consideramos que puede ser incluso mayor que la del hombre, dado que es ella la que acapara un mayor número de responsabilidades de puertas adentro.

V. RESIDENCIA

Según se desprende de las genealogías elaboradas en estas dos comunidades, lo normal es que la exogamia matrimonial se realice sin salirse fuera del subgrupo étnico, en nuestro caso Irapa; aunque ello no limita la posibilidad de que los *irapas* se casen con *parirís*, *shaparus*, etc. Antes, esto era muy difícil debido a la rivalidad existente entre dichos subgrupos y al aislamiento que entre ellos se mantenía. J. Armato (informante de *Tukuko*) nos decía a este respecto: “Normalmente los casamientos se hacían antes dentro de la misma comunidad; y si se casaban entre comunidades la pareja iba al poblado de donde era natural la mujer –matrilocalidad–”. (Entrevista a J. Armato.)

Actualmente en la comunidad de *Yurmuto* los cónyuges con números 450, 118, 90, 85, 32, 56, 454, 237, 238, 318 y 102 (45% del total) que viven allí, pertenecen a familias que provienen de otras comunidades aledañas, el resto se corresponden con familias nacidas en la propia comunidad (55% del total). Por otro lado, de todo el árbol genealógico se desprende que los parientes que lo son en algún grado de los residentes en *Yurmuto* se asientan en su mayor parte en la comunidad de *Tukuko* (27,8%), seguida de *Marewa* (15,7%), *Taremo* (11,5%) y *Kanobapa* (10,9%).

En relación a *Kiriponsa* podemos asegurar, por otro lado, que de los dos núcleos poblacionales, en el de abajo (el principal) se asientan básicamente las familias nucleares que proceden de los linajes 1 y 3, junto con quien no poseen una presencia tan destacada (llegados en fechas más recientes); y en el de arriba las familias nucleares que se derivan de los linajes 1, 2 y 4, poseyendo pues el linaje 1 un notable peso específico en ambos núcleos de población.

En lo que respecta a la residencia de las nuevas parejas que contraen matrimonio, tradicionalmente era uxorilocal, dada la obligación que tenía el marido de trabajar para los padres de su esposa (sus suegros); pero con el paso del tiempo esa costumbre ha dejado de ser un precepto obligatorio, dándose ahora indistintamente la uxorilocalidad, la virilocalidad y la neolocalidad.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, S. (1976): "Etiología múltiple del enanismo entre los indios Yukpa (Irapa) de la Sierra de Perijá llamados 'pigmoides'". En *Boletín Indigenista Venezolano*, XVII, 13: 49-70. Caracas: I.V.I.C.
- DÍAZ UNGRÍA, A. DE (1953): "El tetraedro facial y su aplicación al grupo étnico Motilón". En *Memoria de la Sociedad de Ciencias Naturales La Salle*, XIII, 34: 57-77. Caracas.
- (1969): "El problema de los pigmeos en América". En *Anales de Antropología*, VI, 5: 40-78. Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1976): *La estructura biológica de los indígenas yukpa ante el cambio cultural*. Caracas: Universidad Católica de Venezuela.
- (1986): *Consanguinidad entre los aborígenes yukpa*. Caracas: Sociedad Venezolana de Antropología Biológica.
- DÍAZ UNGRÍA, A. DE y H. DE CASTILLO (1971): *Antropología física de los indios irapa*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- DIRECCIÓN DE ASUNTOS INDÍGENAS (1989): *Situación Actual de los Indígenas y la Política Indigenista en Venezuela*. Caracas: CEVIAP.
- DUPOUY, W. (1958): "Noticias de los indios japreria". *Antropológica*, 4: 1-16. Caracas.
- GIL, E. (1979): *El comportamiento sexual de los indígenas yukpa y barí*. Tesis de grado sin publicar. Universidad de Oriente.
- GUSINDE, M. (1955): "El concepto de 'pigmeo' y los indios pigmeos 'yupa'". En *Anais do XXXI Congresso Internacional de Americanistas*. Separata 2. São Paulo.
- (1956): "The yupa indians in western Venezuela". En *Proceedings of the American Philosophical Society*, 100, 3: 197-222. EE.UU.
- LHERMILLIER, A. (1980): *La société yu'pa-macoita, 1. Resistance et transformations des structures traditionnelles*. Tesis doctoral sin publicar. L' Ecole des hautes études en sciences sociales. París.
- LHERMILLIER, N. (1980): *La société yu'pa-macoita, 2. Vie économique et sociale de la communauté de samamo*. Tesis doctoral sin publicar. L' Ecole des hautes études en sciences sociales, París.
- POCATERRA, N. (1989): *El sentido Indígena de la Tenencia de la Tierra*. Caracas: CEVIAP.
- RUDDLE, K. y J. WILBERT (1989): "Los Yukpa". En *Los aborígenes de Venezuela II*. Caracas: Fundación La Salle 38-124.
- SETIÉN, A. (1996): "Los Yukpas". En VV.AA., *Etnias indígenas de Venezuela*. Caracas: San Pablo.
- VEGAMIAN, F. DE (1972): *Los Ángeles del Tukuko 1.945-1.970*. Maracaibo.

El mito geográfico de la *Laguna de los Xarayes* y el Pantanal brasileño

I. INTRODUCCIÓN

El Pantanal es uno de los mayores sistemas de áreas inundables continuas de América meridional. Sus aguas pertenecen a la cuenca del Alto Río Paraguay que, a su vez, es tributaria de la cuenca del Plata. La parte norte del Pantanal y las vertientes de algunos de sus ríos, entre ellas la del río Paraguay y parte de la gran planicie inundable, se encuentran en el actual estado de Mato Grosso, en Brasil. Pero es en *Mato Grosso do Sul*, también en Brasil, donde sus ríos se desplazan más extensamente y se extienden por la región del Chaco paraguayo-boliviano.

Sin embargo, Pantanal no es simplemente sinónimo de pantano, agreste terreno inundado; con este término se designa a una vasta región geográfica, de fisionomía singular, cuyo relieve, vegetación y fauna resultan de la actividad fluvial¹. El nombre de Pantanal tiende a deformar el hecho de que la depresión de la cuenca del Alto Paraguay no sólo se compone de una, sino de varias regiones que se inundan con ritmo estacional y que son distintas unas de otras; de ahí deriva la denominación plural de Planicies o Pantanales matogrossenses. Su más sobresaliente singularidad es el hecho de ser un espacio inundable, sujeto a la estacionalidad que impone el ritmo de las aguas con sus crecidas y secas². Las mudanzas causadas por el ciclo de las aguas crean un paisaje migratorio, una geografía inestable, un espacio de características evanescentes. El volumen de agua en el período de crecidas genera un paisaje que carece de perennidad, que existe y no existe al mismo tiempo.

Pero, en el horizonte histórico, el Pantanal aparece como una invención luso-brasileña que tiene su origen a mediados del siglo XVIII. Anteriormente, la región inundable del interior de América del Sur

¹ Corrêa Filho, 1946.

² Según Miguel Ponce (1995), la estacionalidad del Pantanal resulta del flujo y reflujo de las aguas; la seca es un fenómeno sujeto a un ciclo mayor, con períodos de aproximadamente treinta años. Independientemente de la precisión de Ponce, el presente estudio, basado en las narrativas de los conquistadores, me refiero a la estacionalidad de crecidas y secas respetando la lectura de la dinámica de este ambiente que hicieron los intrépidos hombres del siglo XVI.

fue siempre descrita en los textos y representada en los mapas como la castellana *Laguna de los Xarayes*, lugar en el que el gran río Paraguay vertía sus aguas. Este mito geográfico fue creado a inicios del siglo XVI y sobrevivió hasta mediados del XVIII.

Su origen se halla en las las narrativas de los españoles quinientistas, en particular en Domingo de Irala y Alvar Núñez Cabeza de Vaca, y en la del soldado alemán al servicio de España, Ulrico Schmidl; todos ellos visitaron las tierras paraguayas durante la conquista de la región platina. Sin embargo, a pesar de que los narradores se refieran a la región como un espacio fluvial lacustre, no describen Xarayes como una laguna. En sus narrativas, Xarayes surge como un lugar habitado por indígenas poseedores de plata y oro. Quien hizo de la región una laguna fue Antonio de Herrera en su *Historia general de los hechos castellanos en las islas y tierra-firme del mar océano*, publicada por primera vez en 1601-1615. Al describir esta región enclavada en la *Provincia del Paraguay* de entonces, Herrera la llamó de *Laguna*, inscribiéndola en la geografía de las conquistas españolas, sobre la base de los documentos de los conquistadores. Desde aquel momento, el área inundable de la cuenca alto-paraguaya pasó a ser la fabulosa *Laguna de los Xarayes*.

A partir de esta descripción, Xarayes también adquirió definición cartográfica, comenzando a ser representada en mapas ya en la primera mitad del siglo XVII. El traspaso de la narrativa al dibujo mapográfico fue realizado en los Países Bajos. Fueron los establecimientos editoriales de Amsterdam, en concreto, los de Hondius, Blaeu y Janssonius, quienes hicieron circular las imágenes que garantizarían a Xarayes su identidad cartográfica.

Mas no fue ésta su única representación. A mediados del siglo XVII surgen los mapas de los jesuitas como otra fuente para la lectura del espacio sudamericano. Después de que se instalaran en sus misiones en la América meridional, estos religiosos comenzaron a cartografiar la Provincia Jesuítica del Paraguay. Pero, a pesar de haber vivido en la región y haberla reconocido, también ellos incluyen la mítica *Laguna de los Xarayes* en su cartografía, como lo hicieron los holandeses, incorporando, eso sí, un accidente geográfico más en su interior: la Isla de los Orejones.

Así pues, la geografía fantástica de las tierras interiores de la cuenca del Alto Río Paraguay fue creada en textos y representada en mapas. Con Xarayes como centro, estas imágenes invadirán el imaginario americano y europeo, consolidando los contornos de aquella región inundable. En este artículo trato de la creación del mito geográfico de la *Laguna de los Xarayes*, acompañando las narrativas del siglo XVI y sus caminos de difusión, así como los mapas laicos y jesuitas de los siglos XVII y XVIII.

II. LA CONSTRUCCIÓN DE LA LAGUNA DE LOS XARAYES

Inicialmente aparecen los Xarayes, un pueblo indígena que habitaba en ambos márgenes de un trecho del río Paraguay. Por extensión, Xarayes pasó a ser un topónimo, surgiendo la región o el lugar Xarayes. Sus primeras referencias escritas fueron encontradas en documentos del siglo XVI, de 1541 y 1542; ahí emerge como un pueblo de indios poseedor de plata y oro. Después vuelve a figurar en los textos de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1555) y Ulrico Schmidl (1557). Para Schmidl es un lugar de ensueños, un mundo encantado donde vive un rey rodeado de una corte paradisíaca³. Cabeza de Vaca le

³ Ulrico Schmidl, (1557) 1962: 50.



FIGURA 1: MAPA CONTEMPORÁNEO DE LA CUENCA DEL ALTO RÍO PARAGUAY, DONDE SE LOCALIZA EL PANTANAL.

devuelve la condición de pueblo indígena poseedor de metales preciosos, pero también la transforma en la puerta de entrada a países fabulosos, de ciudades encantadas, y al reino de las ricas y belicosas Amazonas.

El camino de las entradas conquistadoras, y también el que siguen las descripciones, es el río Paraguay. Centrado en él se describe el entorno; siguiendo su curso se alcanza *Puerto de los Reyes*, situado donde hoy localizamos las lagunas de Gaiva y Uberaba, un lugar de “muchas lagunas muy próximas unas de otras”, como lo describió su descubridor Domingo de Irala. *Los Reyes* era el puerto de todas las entradas y pasó a ser el límite extremo de las tierras paraguayas visitadas por los castellanos en el siglo XVI. Desde ahí se llegaba a Xarayes. Para alcanzar este lugar, Cabeza de Vaca atravesó con sus navíos una región de aguas tan calmas y profundas que la comparó con un mar; más adelante vio al Paraguay perder su cauce al recibir tantas aguas de numerosos afluentes⁴.

En sus entradas, los conquistadores se vieron en medio de un ambiente intensamente acuático, cuyo paisaje sufría variaciones impuestas por el ritmo de las aguas. La extensión y la geografía del río Paraguay confunden al narrador; son muchísimas bahías e islas fluviales que existen y no existen; la estacionalidad impone un paisaje evanescente. Esto puede leerse tanto en la *Relación* de 1542, de Domingo de Irala, como en los *Comentarios* de Cabeza de Vaca. En la primera, Xarayes surge a partir de una duda del conquistador. Estando muy próximo de *los Reyes*, Irala había mandado uno de sus bergantines y algunas canoas para que reconociesen un pequeño río; según escribe, durante su recorrido había avistado “la boca de un riachuelo que iba, tierra adentro, hasta otra laguna grande”. Pero sus hombres no encontraron la mencionada boca del riachuelo. Entonces, intrigado, Irala interrogó a un Guaraní, quien le explicó: “en tiempo que las aguas estaban crecidas, corría de la dicha tierra adentro la laguna que estaba en ella para esta otra laguna, adonde

⁴ Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1555), 1992: 219.

había enviado el dicho navío (...), pero que ahora estaban bajas las aguas no podían entrar por ahí a causa de la poca agua que había (...)"⁵.

Cabeza de Vaca también describe las muchas lagunas que reciben numerosas bocas de ríos. Su narrativa nos coloca frente a la complejidad de las aguas que ahí existen: "y así fue siguiendo su navegación hasta que llegó a la boca de un río que entra por la tierra adentro, a la mano izquierda, a la parte del poniente, donde se pierde el remate del río Paraguay, a causa de otros muchos ríos y grandes lagunas que en esta parte están divididos y apartados, de manera que son tantas las bocas y entradas de ellos, que aun los indios naturales que andan siempre en ellas con sus canoas con dificultad las conocen, y se pierden muchas veces por ellas"⁶. Según las palabras del cronista, en este lugar, el río Paraguay tenía tantas bocas que su paisaje acababa siendo totalmente móvil, 'pierde el remate'. La singularidad es tan absoluta, que incluso los indios, que siempre lo navegaban, no conseguían reconocer su curso. Queda pues, de manifiesto, cómo los españoles se perdían al adentrarse en este mundo de tantas aguas.

La dificultad en reconocer el curso del Paraguay está relacionada con la característica de inestabilidad del paisaje; al describir una geografía que muda, la estacionalidad impuesta por el ciclo de las aguas engaña al navegante.

Aun así, al describirla como un mundo totalmente acuático, ninguno de sus primeros narradores describe a Xarayes como lago o laguna. El origen de esta construcción está congénitamente imbricada a la propia geografía del espacio interior de la cuenca del Alto Río Paraguay y a sus primeras descripciones: un espacio fluvial lacustre, entrecortado por ríos y lagunas, que surge en las narrativas quinientistas con la estacionalidad del paisaje móvil. Si bien en las narrativas Xarayes no aparece como una laguna, su origen sí se encuentra ahí.

III. LA CONSTRUCCIÓN CARTOGRÁFICA DE LA LAGUNA DE LOS XARAYES

Jaime Cortesão relaciona la *Laguna de los Xarayes* con la gran creación geográfica portuguesa del mito de la Isla-Brasil. Este mito tendría su origen en las narrativas indígenas sobre la existencia de un gran lago interior de esta isla, del cual nacían los grandes ríos Maranhão, São Francisco y de la Plata. Sus aguas contorneaban esa porción de tierra, acabando por juntarse a las del Atlántico, delineando así el accidente geográfico. Esta imagen, según el historiador lusitano, traspasada a la cartografía quinientista, permitía a Portugal proyectar todo su territorio colonial en América dentro de la demarcación de Tordesillas. Para Cortesão, "desde su origen, la Isla-Brasil es una creación política"⁷.

⁵ Domingo de Irala, "Relación de Domingo de Irala acerca de los descubrimientos que iba haciendo cuando fue navegando Paraguay arriba por orden del gobernador Cabeza de Vaca, desde el 18 de diciembre de 1542". En: *Anales de la Biblioteca*. Buenos Aires, 1912; tomo VIII: 346 (la ortografía de la cita ha sido actualizada).

⁶ Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 220.

⁷ Jaime Cortesão, 1958: 33.

Esta representación tuvo su inicio, en 1559, en la carta de André Homem, en el cual, como señaló Cortesão. En su representación clásica, la Isla-Brasil tiene “de un lado, el Plata, de otro, el Maranhão, el Tapajós o el Amazonas, unidos por un lago, a orillas del cual o en cuyas islas interiores abundaban, según los escritores portugueses que se mencionan, el oro y la plata, y a la que se atribuyen varios nombres: Eupana, que aparece por primera vez en el mapa de Bartolomeu Velho, de 1561, y que fue el más generalizado; Dourado, como figura en el mapa de Luis Teixeira, de ca. 1690; Laguna Encantada del Paytiti, según el mapa español de Lucas de Quirós, de 1618; Paraupaba, según las relaciones del padre Antônio de Araujo sobre las dos banderas de Pero Domingues, de 1613 y 1625 (...). En fin, en el mapa de Nicolas Sanson, de 1650, junto a la designación de Eupana figura también la de Xarayes. Pero en la de Nicolas de Fer (1705) el Tapajós ya se comunica con el Lago de Xarayes”⁸.

De estas referencias nos interesa especialmente la de la *Laguna de los Xarayes*. Cortesão señala su presencia en los mapas franceses de Nicolas Sanson, de 1650, y del Conde de Pagan, de 1655, asociada en ambas al Lago Eupana. Pero, los primeros dibujos de la *Laguna de los Xarayes* fueron realizados en el curso del primer tercio del siglo XVII por cartógrafos de los Países Bajos. Se cuenta, pues, con dos representaciones: la estudiada por Jaime Cortesão, en la que Xarayes se vincula al Eupana/Eldorado, y la que se presenta aquí, en la que Xarayes conserva su autonomía.

El propio Cortesão, en *Rapôso Tavares e a Formação territorial do Brasil*, también señala al estudiar la representación de la Isla-Brasil, que los documentos españoles de la época no hacían referencia directa a la laguna del *Dourado*, pero que ésta era subentendida como “la tierra de la noticia”, situada al norte de Xarayes, eso sí, sin una conexión expresa con el Amazonas. Observa, además, que la cartografía española “no señala esta conexión, de la que sólo tenemos conocimiento a través de los mapas portugueses o de influencia portuguesa”, y concluye que el mito de la Isla-Brasil es de origen portugués, “o mejor, luso-amerindia”.

Xarayes, en cambio, es una construcción geográfica española, creada a partir de los conquistadores del río de la Plata y divulgada por los cronistas de Indias. Se trata de una laguna independiente de la representación del lago *Eldorado* y, hasta donde he averiguado, ha sido dibujada solamente dentro del ámbito castellano de América del Sur; no figura en los mapas portugueses de los siglos XVI y XVII, incluso en los casos en que éstos representan la totalidad de América.

Quien le dio forma fue Antonio de Herrera en su *Historia general de los hechos castellanos en las islas y tierra-firme del mar océano*. Al describir la región interior del continente sudamericano, enclavada en la *Provincia del Paraguay* de entonces, el cronista la llamó de *Laguna*, inscribiéndola en la geografía que la conquista española venía diseñando.

Al tratar de la Provincia del Paraguay, “el cronista de Indias” tiene como principal fuente los *Comentarios* de Cabeza de Vaca y lleva a que Xarayes surja como parte de las aguas de los ríos de la Plata y del Paraná. Estos ríos, según Herrera, reciben muchos otros ríos, “muy grandes”, de oriente y occidente y, en una geografía confusa, explica: “Llámase este río en lengua de indios Paraguazú y comúnmente

⁸ Jaime Cortesão, *História do Brasil nos velhos mapas*. Río de Janeiro, s/d. 345-346.

Paraná; tiene su entrada y boca en la mar del Mediodía, desde treinta y cinco grados hasta treinta y seis de altura, entre los cabos de Santa María y cabo Blanco, que del uno al otro habrá de boca treinta leguas y de allí adentro otras diez leguas de ancho, con muchas islas en medio y muchos ríos muy grandes y caudalosos, que entran en él por la parte del Oriente y Occidente, hasta el *Puerto de los Reyes, que es una laguna grande, que llaman de los Xarayes*, poco menos de 300 leguas del Río de la Plata, donde entran muchos ríos, que vienen de las vertientes de los Andes, y deben de ser los ríos que salen de las Provincias de los Charcas y Cuzco, que van para el Norte, por donde entra otro brazo caudaloso en la dicha Laguna, que ha dado ocasión a pensar, que este río se comunica con el de San Juan de las Amazonas: y otros dicen, que sale de la laguna del Dorado, que es quince jornadas de la de los Xarayes, aunque hay opiniones que no hay Dorado”⁹.

Es, pues, a través de Herrera que se pasa a identificar la *Laguna de los Xarayes* con el puerto que Irala denominó *los Reyes*, describiéndola como un fenómeno originado de las aguas abundantes que, a su vez, formarían los ríos Paraná y el de la Plata. Aunque no lo dé por cierto, el cronista relaciona la laguna con el lago de Eldorado. Descrita así, ella también adquiere contornos cartográficos y pasa a ser representada en los mapas, localizada exactamente en *los Reyes*, como describe el conquistador. La trasposición de la narrativa a los mapas fue realizada por los cartógrafos de los Países Bajos, también a inicios del siglo XVII¹⁰.

Fueron los holandeses quienes, a través de los establecimientos cartográficos de Hondius, Blaeu y Janssonius, hicieron circular las imágenes que ofrecían una descripción moderna del mundo. Los editores desarrollaron una nueva forma de presentación para las cartas geográficas; éstas pasaron a contener un gran mapamundi, seguido de mapas continentales y regionales. En éstos se detallaban informaciones específicas; algunos eran complementados con textos explicativos en el dorso.

Xarayes (fig. 2) pasa a formar parte de los atlas mundiales a partir de la década de 1630. Su dibujo está estampado en el mapa conocido como *Paraguay, Ó Prov. De Rio de la Plata cum regionibus adiacentibus Tucuman et Sta. Cruz de la Sierra* y aparece tanto en los atlas publicados por Janssonius como en los de Blaeu. Pero su trazado fue realizado por Jodocus Hondius II¹¹; fue este cartógrafo, establecido en Amsterdam, quien realizó el dibujo que consagró para la cartografía occidental las figuras del lugar de Xarayes y de la *Laguna de los Xarayes*.

Jodocus Hondius II era cuñado de Johannes Janssonius y hermano de Henticus Hondius, todos ellos rivales de Willem Jansz Blaeu. Sin embargo, antes de fallecer en 1629, Jodocus vendió a Blaeu un lote de planchas de cobre con el grabado de algunos de sus mapas, entre ellos el de la Provincia de Paraguay. Lógicamente sus herederos deploraron este hecho. Intentando remediar la pérdida, Janssonius procuró a los grabadores de Hondius II y les encomendó reproducciones de treinta y seis nuevas planchas

⁹ Antonio de Herrera (1601-1615), 1991, tomo I: 214 (los subrayados son míos).

¹⁰ Es interesante observar que aun cuando Herrera describe Xarayes como una laguna, ¡el mapa de América del Sur que ilustra su texto titulado *Descripción de las Yndias de Mediodía* no representa esta laguna!

¹¹ Koeman, Ir. C. (editor). *Atlantes Neerlandici*. Amsterdam, 1997: 73 ss.

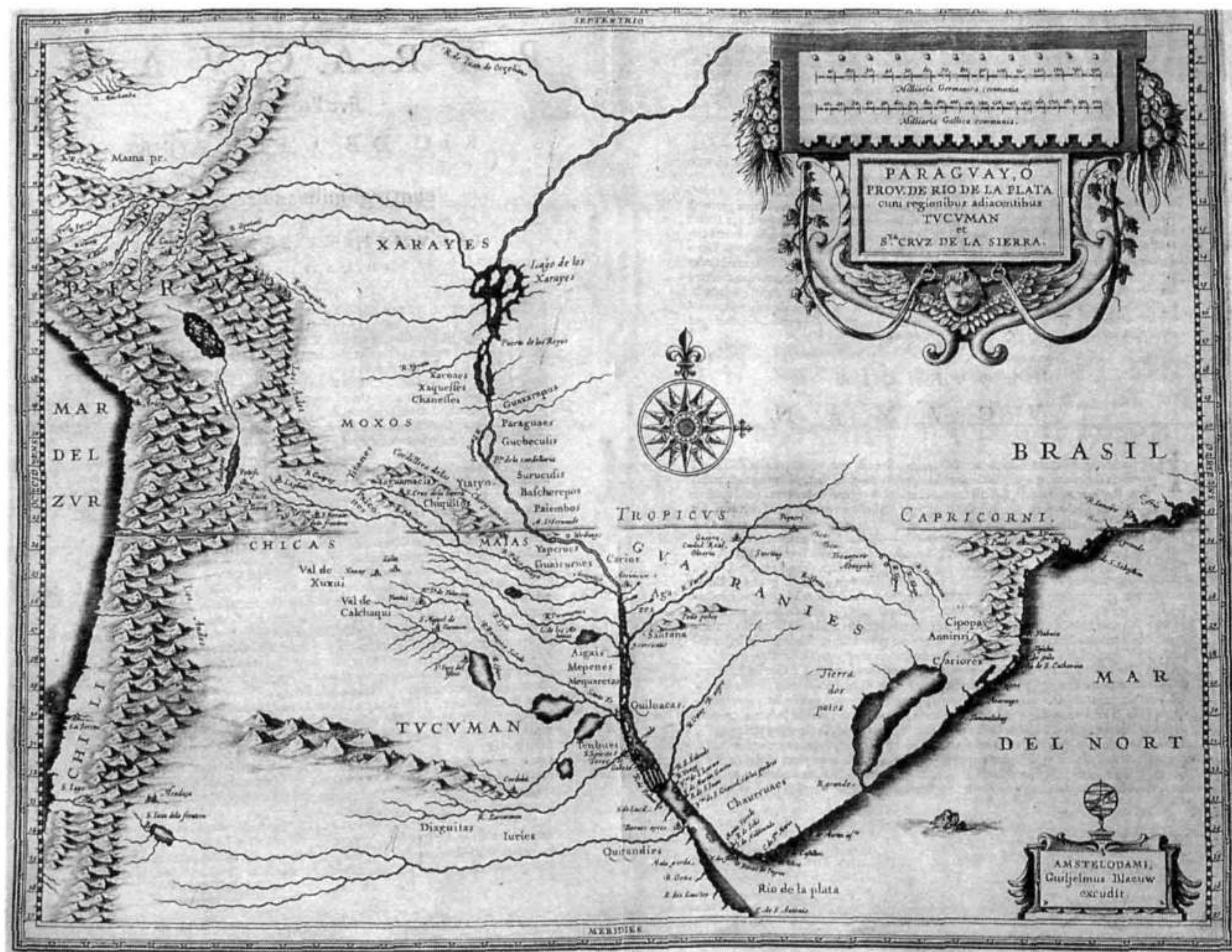


FIGURA 2: PARAGVAY, Ó PROV. DE RIO DE LA PLATA CUM REGIONIBUS ADIACENTIBUS TUCUMAN ET STA. CRUZ DE LA SIERRA, PUBLICADO POR WILLEM JANSZON BLAEU EN 1631.

de los antiguos dibujos. De esta forma, tanto Janssonius como Blaeu pasaron a tener copias idénticas de los mapas dibujados por Hondius II, entre éstos el de Paraguay y regiones adyacentes¹².

Pero Blaeu adulteró la identificación de la autoría, pasando a firmar él mismo como realizador de los mapas¹³. En su hoy rarísimo atlas *Atlantis appendix, sive pars altera, continens tab: geographicas diversarum Orbis regionum, nunc primum editas*, publicado en 1630, de los sesenta mapas que contiene, como ya señaló Koeman, treinta

y cuatro eran de autoría de Hondius. Ahí, en la página 55, está estampado *Paraguay, Ó Prov. De Rio de la Plata cum regionibus adiacentibus et Sta. Cruz de la Sierra*, y abajo se lee: "Amstelodami, Guiljelmus Blaeuw executit". En cuanto a Janssonius, ya en la primera edición de su famoso *Atlas Maioris Appendix Sive Pars Altera*, de 1630, también publicó los dibujos de Hondius. La región y la *Laguna de los Xarayes* están representados en el mapa que lleva el mismo título y que forma parte del grupo temático *Ex Asia*.

Los mapas publicados por Janssonius y por Blaeu representan, como su título indica, la tierras de la entonces Provincia de Paraguay y las del Alto Perú. En ellos se ve, en sentido norte-sur, un gran río sin nombre que corta por el centro las tierras sudamericanas, inequívocamente Paraguay. Casi al centro del dibujo está la región de *Xarayes*; un poco más al sur, en el conjunto de las aguas procedentes principalmente de las montañas andinas, se observa la formación del gran *Lago de los Xarayes* y, más al sur, en un extremo de la laguna, se lee *Puerto de los Reyes*; al occidente aparece Perú.

¹² *Ibidem*.

¹³ Koeman (*op. cit.*) escribe: *That means that identical maps exist with the name Jodocus Hondius instead of the name of Willem Jansz Blaeu*. Sobre el asunto, consultar también Keuning, J., *Willem Jansz Blaeu. A biography and history of his work as cartographer and publisher*. Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum Ltd. 1973.

Al año siguiente, en 1631, impulsado por el éxito que consiguiera la edición anterior, Blaeu republicó su atlas en dos ediciones, dándoles el título de *Appendix Theatri A. Ortelii et Atlantis G. Mercatoris, continens tabulas geographicas diversarum Orbis regionum, nunc primum editas cum descriptionibus*; en estos también volvió a estampar el mapa de la Provincia del Paraguay. El mapa de Paraguay, publicado por Blaeu en ambas ediciones de 1631, es idéntico al que publica en el año precedente, sólo que ahora va acompañado de un texto descriptivo de la región.

La lectura de este texto nos pone frente a frente con la descripción hecha por Herrera décadas antes. Si bien la secuencia de los asuntos que comenta es diferente, en sí, el contenido es exactamente igual, llegando incluso a incurrir en los mismos errores como, por ejemplo, referirse al veneciano Sebastián Caboto como un individuo de nacionalidad inglesa. Señalamos aquí, de forma comparativa, algunos de los párrafos coincidentes¹⁴:

ANTONIO DE HERRERA	WILLEM JANSZ BLAEU
Juan Díaz de Solís descubrió el Río de la Plata el año de 1515, y Sebastián Gaboto, inglés, yendo con armada, por orden del Emperador, en seguimiento de la que había llevado el comendador fray García de Loaysa a las Islas de los Maluco.	El primero que figura como habiendo subido el río fue Juan Díaz de Solís, en el año de 1515, y después de este, Sebastián Cabot, inglés, mandado por los Hispalenses para que llegase a las Molucas por el Estrecho de Magallanes.
Todas estas provincias son fértiles de trigo, vino y azúcar, y todas las otras semillas y frutas de Castilla.	Ellas producen trigo, vino y azúcar en grande abundancia y alimentan a todos los castellanos traídos a este lugar.
Son todas estas provincias de una gobernación con Título real, subordinadas por cercanías al visorrey del Perú, con un obispado en que hay tres pueblos de castellanos y gran multitud de naturales, de grandes cuerpos y bien acondicionados.	Estas regiones corresponden a una misma e idéntica gobernación, sometidas al virrey de Peru dada la proximidad de los lugares; tienen también un obispado en el que existen tres aldeas y sociedades de castellanos. En ellas existe también gran cantidad de indígenas, que tienen cuerpos grandes y saludables.

Para este estudio, el párrafo que más llama la atención es el que se refiere a la descripción del río de la Plata, en el que menciona la región de *Los Reyes y Xarayes*. Leyéndolos conjuntamente es fácil percibir que el dibujo del mapa de la Provincia del Paraguay está basado fielmente en las palabras de Herrera.

¹⁴ Los párrafos que se transcriben corresponden a la segunda edición de 1631; el texto, en latín, está impreso al dorso del dibujo.

ANTONIO DE HERRERA	WILLEM JANSZ BLAEU
<p>Llámase este río en lengua de indios Paranaguazú y comúnmente Paraná; tiene su entrada y boca en la Mar del Mediodía, desde treinta y cinco grados hasta treinta y seis de altura, entre los cabos de Santa María y cabo Blanco, que del uno al otro habrá de Boca treinta leguas y de allí adentro otras diez leguas de ancho, com muchas islas en medio y muchos ríos muy grandes y caudalosos, que entran en él por la parte del Oriente y Occidente, hasta el Puerto de los Reyes, que es una laguna grande, que llaman de los Xarayes, poco menos de 300 leguas de el Río de la Plata, donde entran muchos ríos, que vienen de las vertientes de los Andes [...]</p>	<p>Para los indios, este río se llama Paranaguazú, también Paraná. Después del río Amazonas ningún río en todo el orbe de la tierra lo excede en grandeza. La salida para el mar septentrional se vuelve para el Austro a 35 y 36 grados de altitud entre el Cabo de Santa Maria, que es boreal y el Cabo Blanco, o como otros lo llaman "Cabo de San Antonio" que es Austral; con el intervalo de treinta leguas hispánicas, se sube más alto el lado en diez millas, salpicado frecuentemente por muchas islas, recibiendo muchos riachos de este lado de Oriente, de aquel de Occidente hasta el puerto "de los Reyes" que es un lago de vasta magnitud (lo llaman de los Xarayes) distante poco menos de trescientas millas hasta la desembocadura, al cual conforman y aumentan ríos que descienden de los montes "Andes".</p>

Así, basado en la descripción de una laguna inexistente, creada por la narrativa de un cronista que nunca estuvo en la región, los trazos de Hondius II consiguen imponerse como guía del diseño geográfico a través de los atlas de Janssonius y Blaeu. La representación cartográfica de Xarayes es incorporada en todos los grandes mapas de los siglos XVII y XVIII, sean holandeses, franceses o ingleses. Al aportar informaciones sobre las tierras desconocidas, éstos posibilitaron que Xarayes fuese atisbada por mundos distantes. A través de ellos se toma conocimiento de que en la América meridional existía un fabuloso lago o laguna, cuyos márgenes eran habitados por indígenas poseedores de plata y oro. Para dar contundencia a los hechos geográficos publicados, los atan a las crónicas seiscentistas y a estudios contemporáneos, identificando públicamente a sus informantes en las cartelas.

Pero, a mediados del siglo XVII surge otra fuente cartográfica para la Provincia de Paraguay: los mapas jesuitas. Los ignacianos ya se hallaban en Paraguay en 1607 y muy pronto comenzaron a realizar el trazado cartográfico de la región. En líneas generales, sus dibujos obedecen a lo que podríamos llamar de modelo típico de los mapas jesuitas de las misiones paraguayas. El dibujo toma como límite los confines de la propia Provincia del Paraguay y dentro de ella describen el territorio jesuita, localizando las reducciones, los pueblos indígenas, los meandros y cursos de los ríos, indicando hasta los detalles del relieve.

El primer mapa jesuita conocido es *Paraquaria vulgo Paraguay cum adjacentibus*, datado en 1646-1649. En él, sin embargo, no figura Xarayes. La inmensa laguna pasa a ser estampada a partir del mapa *Paraguariae Provinciae Soc. Iesu cum Adjacentib. Novissima Descriptio 1722-1726*. Pero, a diferencia del dibujo holandés, en el mapa elaborado por los jesuitas, por primera vez aparece la Isla de los Orejones o del Paraíso en el interior de la laguna (fig. 3).

Al incluir esta isla en la representación cartográfica de la provincia paraguaya, los jesuitas hicieron posible que se rastreara la geografía trazada por las narrativas de los primeros conquistadores. Los mapas europeos dibujados hacia mediados del siglo XVII tienen como fuente principal la crónica de Antonio de Herrera y éste no hace ninguna referencia a la Isla de los Orejones. Los jesuitas, a su vez, obtienen sus informaciones sobre esta isla de las páginas de *La Argentina*, una obra escrita en 1612 por el paraguayo Ruy Díaz de Guzmán, un conquistador de la segunda generación. Son las imágenes creadas por Guzmán las que dan a la región el aura de un

lugar maravilloso. Sobre los Orejones, él escribe: “viven dentro de una isla, que hace este río [el Paraguay] de más de diez leguas de largo y dos y tres de ancho. *Es en fin esta amenísima tierra abundante de mil géneros de frutas silvestres, y entre ellas uvas, peras y aceitunas: tiénela los indios toda ocupada de sementeras y chacras, y en todo el año siembran y cogen sin haber diferencia de invierno ni verano, siendo un perpetuo temple y calidad son los indios de aquella isla de buena voluntad y amigos de los españoles; llámanles Orejones, por tener las orejas horadadas, donde tienen metidas ciertas ruedecillas de madera, o puntas de mates que ocupan todo el agujero. Viven en galpones redondos, no en forma de pueblos, sino cada parcialidad de por sí: consérvanse unos con otros en mucha paz y amistad. Llamaron los antiguos a esta isla el Paraíso Terrenal, por su abundancia y maravillosas calidades que tiene*”¹⁵.

Vemos, pues, que se proyectaba una configuración del Paraíso Terrenal más allá de *Puerto de los Reyes*, exactamente en la *Isla de los Orejones*. En esta isla de tierras fértiles se producían uvas, peras y

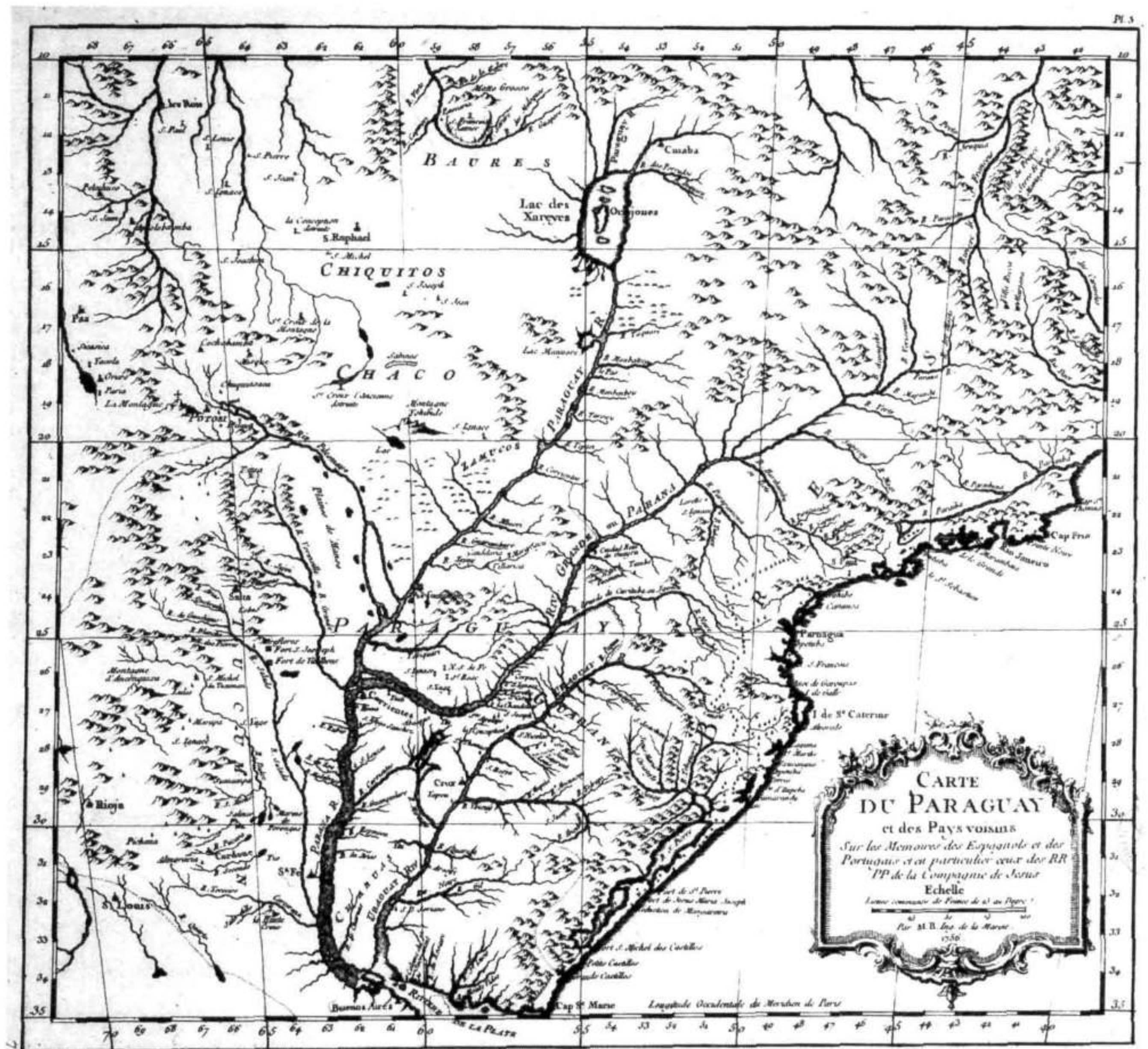


FIGURA 3: MAPA DE PARAGUAY, DE INSPIRACIÓN JESUITA, DE M. BELLIN (1756), EN EL QUE APARECE LA ISLA DE LOS OREJONES.

¹⁵ Ruy Díaz de Guzmán (1612: 1835): 81-82. Los subrayados son míos, excepto *Paraíso Terrenal*, subrayado en el texto original.

aceitunas, vegetales que, como hemos de recordar, son totalmente inadaptables al clima de la región. Ahí no existe diferencia entre invierno y verano porque la temperatura es amena durante todo el año y sus habitantes son indios puros y llenos de buena voluntad. Con su descripción, Guzmán ofrece la más clásica construcción del Paraíso Terrenal, tal como había sido difundida por los viajes medievales: una isla de primavera constante, con bosques de árboles frondosos y de sabrosos frutos, surcada por copiosos manantiales y habitada por hombres puros y bondadosos. En la continuación de su fabulosa narrativa, Guzmán hace surgir Xarayes a sesenta leguas de la *Isla de los Orejones*, siempre río arriba.

Es posible afirmar que el dibujo de los jesuitas traduce las palabras del cronista paraguayo, porque *La Argentina* es la única narrativa que describe esta isla maravillosa enclavada en el interior de la cuenca del Alto Paraguay. Este dato permite también acompañar el camino recorrido por esta narrativa. La obra de Guzmán permaneció manuscrita y, a través de muchas copias, fue ampliamente divulgada en el territorio colonial español de Sudamérica, habiendo sido llevada a Europa tan sólo a inicios del siglo XIX por los demarcadores de límites Félix de Azara y Juan Francisco Aguirre. Es por ello que la *Isla de los Orejones* no podía estar representada en las otras cartas europeas; tan sólo los jesuitas, que tomaron conocimiento de los manuscritos de Guzmán en Paraguay, podían inscribir ese accidente geográfico en sus mapas.

Además de la *Isla de los Orejones*, los jesuitas incorporaron otra información geográfica a Xarayes: ellos pasaron a difundir la idea de que el río Paraguay tenía su nacimiento en la propia *Laguna de los Xarayes*. Esto puede leerse en el mapa dibujado en 1749 por José Quiroga, que lleva el título de *Mapa de las Misiones de la Compañía de Jesus*, y en el subtítulo complementa *en los ríos Paraná y Uruguay conforme a las más modernas observaciones de latitud, hechas en los pueblos de dichas Misiones, y las relaciones antiguas e modernas de los padres Misioneros de ambos los ríos*, caracterizada por Guillermo Furlong como el mapa más perfecto que los jesuitas hicieron en el siglo XVIII¹⁶.

Quiroga era un cartógrafo y matemático respetado; había participado en la primera expedición española que exploró la Patagonia en 1745 y después, con el Tratado de Madrid, en la *partida* de límites que recorrió la región del Alto Río Paraguay. Su dibujo cartográfico poseía un innegable peso científico. Según Guillermo Furlong, su mapa fue creado con la finalidad de ilustrar las páginas de la *Historia de la Conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán* del también jesuita Pedro Lozano.

En este mapa no aparece, en cambio, la *Laguna de los Xarayes* ni, consecuentemente, la *Isla de los Orejones*; el corte realizado por Quiroga en su representación las dejó fuera de los límites abarcados por su dibujo. Pero esto no implica que excluyera la laguna de su referencial. En el margen superior del mapa registra: "El río Paraguay tiene su origen en el lago de los Xarayes, en la Latitud de 14 grados al Sur de la Equinocial; entran en este lago, por la banda de el Poniente, los ríos Ycipotiba y Yauri, los cuales vienen de el Noroeste. Por cualquiera de los dos, los Portugueses van a las nuevas minas de Matogroso situadas en la ribera septentrional del Yauri, casi al Oeste de las otras minas de Cuyabá". Este comentario es, pues, más elocuente que cualquier representación¹⁷.

¹⁶ Guillermo Furlong, *Cartografía Jesuitica*, 1936.

¹⁷ Archivo Histórico Nacional de Madrid; código Estado, Proc. Leg. 3505. Sign. 682. Además de esta inscripción, en los márgenes de su mapa, el jesuita anota informaciones sobre distancias, referencias de las reducciones y otros datos de tipo técnico (en la cita se ha actualizado la puntuación y la ortografía, a excepción de los nombres propios).

Al considerar la *Laguna de los Xarayes* como nacimiento del Paraguay y referirlo así en el mapa, Quiroga taxativamente imponía esta fantasía como algo verdadero. Tratándose del registro realizado por un jesuita que era reconocido como cartógrafo y matemático, conocedor del espacio que dibujó con modernos instrumentos científicos y a partir de observaciones continuas, es evidente la afirmación absoluta del mito de la *Laguna de los Xarayes* como un hecho geográfico.

No obstante Xarayes sea un mito y el nacimiento del Paraguay se localice considerablemente más al norte, la *Isla de los Orejones* es un accidente geográfico real. Mas, a diferencia de la localización que se le da en los mapas jesuitas, esta isla se sitúa más al sur, próxima a la desembocadura del río Taquayri, donde el Paraguay se bifurca en el Paraguay-Mirim y el Paraguay-Açu, contorneando esa porción de tierra más elevada. Esta localización está mencionada incluso en la *Descripción del Paraguay* del propio jesuita Quiroga, que estuvo ahí en 1753, durante los trabajos de la demarcación de límites. En su texto, el religioso se refiere a esta isla como una parada usada por los expedicionarios luso-brasileños, los “monçoeiros”, que, a inicios del siglo XVIII, comenzaron a penetrar en la región. Dice Quiroga: “luego que llega la flota al río Paraguay, para acortar el viage entran por un brazo estrecho del mismo río: al cual brazo llaman Paraguay-miní, y hace con el Paraguay grande una isla de diez leguas de largo: y es á mi juicio, la que llamaron los antiguos *Isla de los Orejones*, pues la pone La Argentina más abajo de los Xarayes”¹⁸.

Estos datos ponen en evidencia el imbricamiento de la representación de Xarayes con el accidente geográfico real de la *Isla de los Orejones*, que es fruto de la vivencia de los jesuitas en territorio paraguayo. Por otro lado, demuestran que, incluso a inicios del siglo XVIII, la geografía jesuítica alto-paraguaya conservaba las referencias geográficas extraídas de *La Argentina* de Guzmán.

Para concluir podemos decir que Xarayes, un espacio que dio lugar a descripciones oníricas, aún en el siglo XVI fue establecida como región límite septentrional para la conquista española en tierras paraguayas. A inicios del siglo XVII fue transformada en *laguna* por el “Cronista de Indias” y, poco después, pasó a ser incorporada en la representación cartográfica. Su representación, incluida en los mapas holandeses y, a través de ellos, en la cartografía universal, difundió por el mundo la imagen de que en el centro de América del Sur existía una inmensa laguna habitada por indígenas poseedores de plata y oro. Los jesuitas, conocedores de la región, la enriquecieron, acrecentando sobre sus aguas el dibujo de la *Isla de los Orejones* y la consagraron como el lugar del nacimiento del río Paraguay.

Ya a mediados del siglo XVIII, esta misma región pasó a ser el Pantanal. La denominación le fue dada por los portugueses de Brasil, los “monçoeiros”. Éstos, siguiendo las rutas abiertas por los bandeirantes paulistas, avanzaron más allá de los límites marcados en 1494 en Tordesillas. A inicios del siglo XVIII hicieron de aquellas aguas sus caminos hacia las tierras conquistadas. Al llegar a las aguas de la planicie inundable del Alto Río Paraguay, y desconociendo la *Laguna de los Xarayes* y la geografía

¹⁸ Publicado por Pedro Angelis, 1836, tomo II, p. 16. Hércules Florence, geógrafo y dibujante de la expedición Langsdorff, que recorrió el río Paraguay en 1826, también hace referencia a esta isla, llamándola de *Paraíso*. Vale, pues, observar que ambos aún usan la nomenclatura que aparece en las páginas de Guzmán.

castellana, dieron a este espacio el nombre de Pantanales que, según ellos definieron, "son campos inundados, con varias lagunas y desgües"¹⁹.

Durante algunos años, la castellana *Laguna de los Xarayes* convive con el "Pantanal" luso-brasileño. Pero, poco a poco, estas imágenes se van solapando hasta que los campos inundados del Pantanal se superponen a la secular y famosa laguna. Con el tiempo, su misterio desapareció. A finales del siglo XVIII, los demarcadores de límites con sus saberes ilustrados la despojaron de las maravillas seiscientistas y la trataron como un espacio geográficamente definido. La famosa laguna pasó entonces a no ser más que el río Paraguay desbordado. "Este río, no pudiendo contener todas estas aguas en su lecho, las extiende a un lado y otro, porque el país es horizontal"²⁰; con estas palabras la desmitifica el demarcador Félix de Azara. Para entonces, estas aguas desbordadas ya habían pasado a ser los campos inundados del Pantanal.

¹⁹ *Roteiro de São Paulo para as minas do Cuiabá que fez Francisco Palácio no ano de 1726*, p. 12. Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo. Ms. 4 a 18.

²⁰ Félix de Azara, *Viajes por la América Meridional*, 1969: 58.

BIBLIOGRAFÍA

- AB'SABER, A. N. O (1988): "Pantanal matogrossense e a teoria dos Refúgios". En: *Revista Brasileira de Geografia*; 50 (2): 9-57.
- AZARA, Félix (1969): *Viajes por la América Meridional*. Madrid, Espasa-Calpe.
- CABEZA DE VACA (1992): *Nafragios y Comentarios*. Madrid, Anaya y Oronoz.
- CORRÊA FILHO, Vírgilio Alves (1946): *Pantanaís Matogrossenses: devastação e ocupação*. Rio de Janeiro, IBGE.
- CORTESÃO, Jaime (1958): *Raposo Tavares e a Formação Territorial do Brasil*. Río de Janeiro, Ministério da Cultura.
- (S/f): *História do Brasil nos velhos mapas*. Río de Janeiro.
- COSTA, María de Fátima (1999): *Notícias de Xarayes. Pantanal entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo, Universidad de São Paulo, 1997. Tesis de doctorado (en prensa: São Paulo, Editora Estação Liberdade).
- FURLONG, Guillermo (1936): *Cartografía Jesuitica del Río de la Plata*. Buenos Aires, 2 vols.
- GUZMÁN, Ruy Díaz (1986): *La Argentina*. Madrid, Historia 16.
- HERRERA, Antonio de (1991): *Historia General de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra firme del mar océano*. (Edición y estudio de M. Cuesta Domingo). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 4 vols.
- IRALA, Domingo de (1912): "Relación de Domingo de Irala acerca de los descubrimientos que iba haciendo cuando fué navegando Paraguay arriba por orden del gobernador Cabeza de Vaca, desde el 18 de diciembre de 1542". En: *Anales de la Biblioteca*. Buenos Aires, tomo VIII, p. 341.
- KEUNING, J. (1973): *Willem Jansz. Blaeu. A biography and history of his work as cartographer and publisher*. Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum Ltd.
- KOEMAN, Ir. C. (ed) (1967): *Atlantes Neerlandici*. Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum Ltd., vol. I.
- KOEMANN'S ATLANTES NEERLANDICI, HES Publishers (1997): Vol. I.
- MARTÍN MERÁS, Luisa (1993): *Cartografía Marítima Hispana. La imagen de América*. Madrid, Lunwerg Editores, s/d.
- PALÁCIO, Francisco. *Roteiro de São Paulo para as minas do Cuiabá que fez Francisco Palácio no ano de*
1726. Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo. Ms. 4 a 18.
- PONCE, Victor Miguel (1995): *Impacto Hidrológico e Ambiental da Hidrovia Paraná-Paraguai no Pantanal Matogrossense: um estudo de referência*. San Diego, San Diego State University, agosto.
- QUIROGA, José (1836): "Descripción del Río Paraguay desde la boca de Xauru hasta la Confluencia del Parana". En: ANGELIS, Pedro: *Colección de Obras y Documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del río de la Plata*. Buenos Aires, Imprenta del Estado. Tomo II.
- SCHMIDL, Urico (1962): *Warhrhaftige historien einer wunderbaren schiffart*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz.
- WOLFF, Hans (ed.) (1992): *America. Das frühe Bild der Neuen Welt*. Libro-catálogo de la exposición en la Biblioteca del Estado de Baviera. Múnich, Prestel Verlag.

MAPAS

1630. Janssonius. *Atlantis Maioris Appendix Sive Pars Altera*. Amsterdam.

1630. Blaeu, Willem Janszon. *Atlantis appendix, sive pars altera, continens tab: geographicas diversarum Orbis regionum, nunc primum editas*. Amsterdam.

1631. Blaeu, Willem Janszon. *Appendix Theatri A. Ortelii et Atlantis G. Mercatoris, continens tabulas geographicas diversarum Orbis regionum, nunc primum editas cum descriptionibus*. Amsterdam.

1732. RETZ, Padre Francisco. *Paraquare Provincie Soc. Jesu Cum Adiacentibus Novissima Descriptio - Padre Francisco Retz*. Archivo Histórico Nacional de Madrid - AHNM (cód. Estado, Proc. Leg. 3505, Sign. 682).

1734. NOLIN, J. B. *Amérique Meridionale-Divisée en ses grandes-Régions et Possessions-Dressée sur les nouvelles Relations et Observations par J. B. Nolin Ge.-Pour servir a l'Introduction a l'Histoire-Universalle du Baron Puffendorf*. Biblioteca Nacional de Francia - BNF (cód. Ge. F. 5094).

1749. QUIROGA, José. *Mapa de las Misiones de la Compañia de Jesu*. AHNM. 1749 (cód. Estado, Proc. Leg. 3505, Sign. 682).

1756. BELLIN, M. *Carte du Paraguay et des pays voisins sur les memoires des espagnols et des portugais et en particulier ceux des RR PP de la Compagni de Jesus*. BNF (cód. Ge. D. 13338).

De las fiestas de Covadonga a las jiras de los asturianos en Cuba (1868-1898)*

I. INTRODUCCIÓN

Para todo grupo de inmigrantes las celebraciones y fiestas se vuelven un denominador común de los sentimientos patrios. Actos que contribuyen a que aflore la nostalgia y revivan los recuerdos más preciados de sus lugares de origen. Se supone que desde los inicios mismos del período de colonización las fiestas españolas se imponen en Cuba. Las fiestas son las actividades que más destacan dentro del recreo de los españoles en Cuba, el quehacer de la vida cotidiana que más refleja la prensa periódica de la época y una constante en la descripciones epistolares de los inmigrantes españoles y de los viajeros extranjeros que transitan por la mayor de las Antillas. Los cronistas describen algunos de estos momentos de goce, donde las fiestas amenizan el ocio de los conquistadores-colonizadores, destacando en ellos algunas de las particularidades de la Cuba de entonces¹. Un francés que visita *La Reina de las Antillas* en 1850, así lo manifiesta: “el año entero era un solo baile y la Isla una sola sala”².

Existen constancias de fiestas patronales en Cuba y de otras que reviven las tradiciones populares de carácter regional español desde el siglo XVIII³. A partir de los años veinte del siglo XIX, y como resultado del ascenso económico se intensifica el número de asociaciones, dando origen a instituciones tan disímiles

* El presente artículo corresponde a un trabajo más general relacionado con las festividades asturianas en Cuba que abarca todo el período colonial y los primeros sesenta años del presente siglo.

¹ A. López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones*, Madrid, Ed. Mapfre, 1992.

² G. D. D'Harpoville, *La Reina de las Antillas*, París, [s. ed.], 1850, p. 96. N. Tanco Armero, en *Viaje de Nueva Granada a China y de China a Francia*, París, Simón Racon y Cía, 1881, p. 231, refiriéndose a la capital de la Isla en el año 1853, escribe: “La Habana tiene fama de ser una ciudad muy alegre donde el pueblo se divierte continuamente y es por esta idea muy general que se le ha llamado el París de América”.

³ F. Erenchun, *Anales de la Isla de Cuba. Diccionario administrativo, económico, estadístico y legislativo*, t. II, La Habana, Impr. de la Antilla, p. 1000; y, *Anales*, Guanabacoa, [s. ed.]; J. A. Saco, *La vagancia en Cuba*, La Habana, Ministerio de Educación, 1946, p. 345; y, *Colección póstuma de papeles científicos, históricos, políticos y de otros ramos, sobre la Isla de Cuba, ya publicados, ya inéditos*, t. I, París-La Habana, Impr. D'Aubusson y Kugelmann, 1858; J. de la Pezuela, *Historia de la Isla de Cuba*, t. III, Madrid, Impresión de Carlos Bailly-Bailler, pp. 41-42.

como las sociedades filarmónicas, liceos, círculos de artesanos y sociedades de socorros mutuos y de beneficencia, que se destinan fundamentalmente a los inmigrantes españoles. En La Habana, Santiago de Cuba y otras de las principales ciudades, florecen las sociedades filarmónicas, artísticas y literarias, destinadas a fomentar el amor a las artes, y particularmente a la música y el teatro⁴.

Las sociedades de ayuda mutua y de beneficencia proliferan a partir de la década de 1850 y su reglamento logra ser autorizado por José Gutiérrez de la Concha, Gobernador y Capitán General de la Isla (1850-1852), el 20 de octubre de 1857. En el Archivo Nacional de Cuba se conservan once expedientes de estas solicitudes correspondientes al período 1860-1866, entre ellos los de diferentes barrios de la capital y de los poblados de Guanabacoa, Regla y San Antonio de los Baños⁵. Así mismo, en el Archivo Histórico Nacional de Madrid existe otro voluminoso expediente que recogen documentos para la creación en Matanzas de una sociedad de socorros mutuos, que se aprueba por Madrid en 1868⁶.

La primera institución privada de beneficencia con fines específicos es la *Asociación de Beneficencia Catalana de La Habana*, constituida el 5 de mayo de 1840, con sucursal en Matanzas⁷, a la que continúa la de Santiago de Cuba, organizada en 1848⁸. Otra institución benéfica se crea en la capital en la década de 1860, con el nombre de *La Protectora*, cuyo objetivo es facilitar el retorno a la Península de los empleados civiles y militares y atender a sus asociados que estén en situación penosa, además de brindar ayuda a cesantes, reemplazados y jubilados⁹.

A partir de estos años, con la proliferación de las primeras sociedades, las fiestas regionales, como tradiciones festivas propiamente dichas, se imponen en la mayor de las Antillas¹⁰, y tienen su máximo esplendor a finales de los años ochenta y principio de los noventa, período de incremento del flujo migratorio y de plena campaña gubernamental para españolizar las principales ciudades de Cuba, lo que sucede en los “momentos en que el integrismo español pretende dar fe de vida y preconiza la permanente unión política de la Isla y la Península, ilusoria pretensión para estas fechas en las que se hace más evidente que “no en vano entre Cuba y España tiende inmenso sus olas el mar”, como increpa proféticamente el poeta José María Heredia”¹¹.

⁴ L. Marrero Artiles, *Cuba: economía y sociedad*, t. XIII, pp. 153-155; y t. XIV, pp. 279-281.

⁵ *Ibid.*, t. XIII, p. 155.

⁶ Archivo Histórico Nacional. Madrid, (AHN), sec. *Ultramar*, fdo. *Fomento*, leg. 80.

⁷ Archivo Nacional de Cuba (ANC), fdo. *Gobierno General*, leg. 330, n.º 15834.

⁸ L. Marrero Artiles, *op. cit.*, t. XIV, p. 281.

⁹ AHN, sec. *Ultramar*, fdo. *Fomento*, leg. 80.

¹⁰ G. D. D'Harpoille, *op. cit.*; N. Tanco Armero, *op. cit.*; E. Bacardí, *op. cit.*, t. III, p. 247.

¹¹ E. Chávez Álvarez, *Las fiestas catalanas. Presencia hispánica en la cultura cubana*, La Habana, 1989, p. X. Para la procedencia de las fiestas españolas celebradas en Cuba, el marco histórico de su surgimiento, los diferentes puntos de vista étnico, social, económico y geográfico, y la labor desarrollada por las sociedades de las distintas regiones de España en la Isla, *vid.*, V. Feliú Herrera, *Influencia de las culturas*

En esta época, el carnaval, al igual que sucede en el resto del mundo hispánico, continúa siendo la fiesta más relevante, la de mayor popularidad y los días de máxima animación y regocijo colectivo de todo el año, la festividad donde mejor se integran los diferentes factores humanos que componen la sociedad cubana y donde convergen las diversas tradiciones culturales existentes en la Isla. Los bailes, desfiles, disfraces, máscaras y las competiciones entre los grupos musicales, son las principales atracciones del carnaval cubano¹².

Con el surgimiento de los inmuebles que dan sede a las sociedades regionales se cumple en parte la función cultural e ideológica que el Gobierno español no quiere plasmar en edificios de Estado, los cuales casi nunca pasan de proyectos no realizados, como el de la Universidad Literaria para La Habana, que no pasa de la primera piedra colocada en 1883. Las actividades sociales de los españoles en Cuba se intensifican con las sociedades regionales y las festividades alcanzan mayores dimensiones; casi siempre, las fiestas se organizan con el fin de recaudar ingresos para su funcionamiento. El *Casino Español de La Habana* (CEH)¹³, institución de pronunciada influencia política, es una de las más prestigiosas e influyentes de las sociedades hispánicas en Cuba. Fundado el 11 de junio de 1869 —ocho meses después de iniciada la Guerra de los Diez Años— cuenta entre sus primeros afiliados con potentados asturianos del comercio, la banca, la industria tabacalera y de otros negocios, que constituyen la sociedad más selecta de la época¹⁴. El

hispánicas en las fiestas populares tradicionales cubanas, La Habana, Centro de Investigaciones de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, Ministerio de Cultura de Cuba, 1993. Compartimos con Feliú Herrera el criterio de que los festejos tradicionales cubanos, en su mayoría, provienen de la Fiesta Patronal instituida por la colonización en todas las villas. Festividad que se convierte, al paso del tiempo, en una actividad central alrededor de la cual se suman otros festejos laicos que se efectúan antes, después o durante la fiesta principal; y que paulatinamente estos van ganando elementos característicos que lo identifican, al mismo tiempo que se independizan completamente y se constituyen en actividades festivas con sello propio. Tal es el caso de los carnavales de algunas regiones, las fiestas laborales de gremios, las verbenas y las fiestas de los ciudadanos ausentes.

¹² W. Goodman, un artista inglés de visita en la Isla, detalla, con bastante realismo, diversos aspectos de la vida cotidiana de la Cuba de los años 1864-1869. Descripciones de la música, los bailes, el carnaval y el teatro pueden leerse principalmente en los capítulos XIII al XVII de su obra, *Un artista en Cuba*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1986.

¹³ La sede social del CEH, primeramente se ubica en la casa levantada por el propietario español Anselmo González del Valle en la manzana contigua de la actual Manzana de Gómez. Por los datos que ofrece C. Venegas, *La urbanización de las murallas: dependencia y modernidad*, La Habana, Ed. de Letras Cubanas, 1990, pp. 60-62 y 67, y el Instituto de Historia de Cuba, *Historia de Cuba: La colonia evolución socioeconómica y formación nacional*, t. II, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1996, pp. 279-280, ha de suponerse que más tarde se trasladada el CEH al Palacio de Villalba, residencia proyectada por el arquitecto cubano Eugenio Rayneri para Josefa E. Testa y Sotolongo, viuda del marqués de Villalba; y, al morir la marquesa, es habitada por el conde de Casa Moré y después sede del *Casino Español*. Este último dato también aparece en *El Hogar*, de los días 36 y 28 de noviembre de 1897. Por su parte J. E. Weiss, *La Arquitectura Colonial Cubana, siglos XVI al XIX*, Sevilla, Instituto Cubano del Libro-Junta Andalucía, 1996, p. 308, no recoge en su obra dato alguno que relacione al Palacio de Villalba como residencia social del *Casino Español* en este año 1897.

¹⁴ Tiene como presidentes, exceptuado a un período de interinidad, primero, a Leopoldo Carvajal y Zaldúa, marqués de Pinar del Río, entre 1881 y 1887 y, luego, a Segundo García Tuñón, marqués de Las Regueras, entre 1887 y 1892; y entre sus integrantes a Ramón Argüelles, Anselmo González del Valle, Ventura Olavarrieta y muchos otros que se relacionan en una lista completa del Casino Español de La Habana, *Memoria que la Junta Directiva presenta a los Señores Socios*, La Habana, Impr. del Avisador-Comercial, 1870, pp. 15-31.

Centro Gallego de La Habana (CGH), creado el 23 de noviembre de 1879, e instalado oficialmente desde enero de 1880 en uno de los primeros edificios levantados en las calles de Prado y Dragones, juega un papel fundamental en la consolidación de la identidad hispánica en Cuba, y es una de las instituciones que más destaca en las celebraciones regionales. También la *Asociación de Dependientes de Comercio de La Habana* (ADCH), instituida en 1880 e integrada casi en su totalidad por españoles, con alta participación de asturianos, es una institución con principios preferentemente benéficos, que propicia entre sus socios variadas celebraciones festivas, amenizadas con música, danza y comida tradicional española¹⁵.

II. LA COMUNIDAD ASTURIANA Y LA CREACIÓN DE SOCIEDADES BENÉFICAS DURANTE EL PERÍODO DE LAS GUERRAS INDEPENDENTISTAS CUBANAS

Coinciden las décadas finales del siglo XIX con la proliferación de Sociedades de Beneficencia, y el máximo esplendor económico, político y social alcanzado por la comunidad asturiana en Cuba¹⁶. Desde 1885, hasta 1895 unos 33.000 asturianos embarcan rumbo a Cuba, y según criterios de *El Correo de Asturias de La Habana*¹⁷, reseñados por F. Erice¹⁸ es “relativamente la más numerosa” y la más esparcida “por todas las poblaciones y campos de esta hermosa Cuba”. En total, “podía haber 50.000 asturianos, con fuerte presencia en el comercio, la industria, las artes, el magisterio, la prensa o la magistratura”. R. Elices Montes¹⁹ ofrece un cálculo de un 40% de la población asturiana asentada en Cuba, en relación con el total

¹⁵ Además de esta *Asociación de Dependientes de Comercio de La Habana* existen otras menos relevantes en Pinar del Río, Cárdenas y Matanzas, con similares estatutos, que agrupan a dependientes y comerciantes de otras localidades de la región occidental.

¹⁶ R. Elices Montes, *Los asturianos en el norte y los asturianos en Cuba*, La Habana, Impr. y papelería “La Universal”, 1893; M. Llordén, “Las asociaciones españolas de emigrantes”, en M. Morales Saro y otros, *Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América*, Oviedo, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1992, pp. 9-55; R. M.^a Alvargonzález, “Los asturianos en Cuba en 1860”, y J. López Álvarez, “Emigración y Localismo. Sociedades asturianas en La Habana”, ambos en *Ástura, Nuevos cartafueyos d’Asturies*, 1993, n.º 9, pp. 11-23 y 53-59 respectivamente; F. Erice, “Patrimonio burgués y patrimonio popular: los asturianos ante la Guerra de Cuba (1895-1898)”, en J. Uría González (coordinador), *Asturias y Cuba en torno al 98*, Universidad de Oviedo, Ed. Labor, 1994, pp. 141-165, y “Los asturianos en Cuba y sus vínculos con Asturias: Rasgos y desarrollo de una colectividad regional en la etapa final del colonialismo español”, en P. Gómez Gómez (coordinador), *De Asturias a América. Cuba (1850-1930). La comunidad asturiana de Cuba*, Principado de Asturias, Archivo de Indianos, 1996, pp. 71-152; P. Gómez Gómez, “Los asturianos que emigraron a América (1850-1930): Cuba primer lugar de destino”, en J. Uría González, *op. cit.*, pp. 29-70, y “Emigrantes asturianos a Cuba en el siglo XIX. Efectivo migratorio e integración del emigrante, matrimonio y endogamia grupal”, en P. Gómez Gómez, *op. cit.*, pp. 15-42; A. García Álvarez, “Una saga azucarera entre dos siglos”, en J. Uría González, *op. cit.*, pp. 43-56; A. M. Fernández, “Asturias y Cuba en torno a 1898. Ruptura y continuidad”, en J. Uría González, *op. cit.*, pp. 223-237; D. González Fernández, “Empresarios asturianos del tabaco en Cuba: siglo XIX”, en J. Uría González, *op. cit.*, pp. 57-72, entre otros.

¹⁷ *El Correo de Asturias*, La Habana, 27 de octubre de 1892 y 29 de septiembre de 1894.

¹⁸ F. Erice, *op. cit.*, 1994, p. 145.

¹⁹ R. Elices Montes, *op. cit.*, pp. 148-149.

de peninsulares, además de resaltar el elevado nivel de integración y autodependencia que alcanzan en este período²⁰.

Dentro del fervor fundacional de las Sociedades Benéficas se crea en La Habana, el 8 de septiembre de 1877, la primera asociación de índole asturiana, bajo el nombre de *Asociación Asturiana de Beneficencia de La Habana* (AABH); dedicada al socorro de los hijos pobres de la región, para lo que se hacen extensivas las celebraciones de festividades asturianas a varios rincones de la provincia habanera. A juzgar por los datos que ofrece el padre Agustino Fray Fabián Rodríguez García, y que reproduce R. Elices Montes, de 46.883 pesos recaudados en 1888, el 23% aproximadamente es de actividades culturales y recreativas: 4.592 por una función celebrada en el teatro de Tacón, 2.428 por rifas y 3.628 de corridas de toros²¹. Referencia de una institución que, mientras dura la dominación colonial española, el número de socios no sobrepasa las 1.500 personas, y tiene años en que se reduce a algo más de la mitad.

A la AABH le siguen fundaciones de similares Sociedades en Cárdenas, 1880; Cienfuegos, 1881; Matanzas, 1882; Camajuaní, 1885; Sancti Spíritus, 1886 y Viñales en 1887, más las de otras poblaciones de la Isla donde la presencia asturiana es relevante²². En todas estas sociedades, ramificaciones de la habanera, y con el mismo estilo de las restantes representaciones regionales españolas, las celebraciones y fiestas destacan por encima de las demás actividades, y con el dinero que se recauda pueden colaborar en el financiamiento de diversos proyectos sociales.

Con la aparición del *Centro Asturiano de La Habana* (CAH) comúnmente llamado *Casa de Asturias*, se intensifican estas festividades. El CAH es la asociación que aglutina al mayor número de asturianos con una dirección que logra un opulento realce durante más de medio siglo de existencia; ya no sólo en el marco de la comunidad asturiana, donde las actividades programadas cumplen aseQUIblemente sus

²⁰ El mayor número de los asturianos se emplean en el comercio como dependientes y pequeños comerciantes, y en el sector tabacalero con un carácter casi masivo, que propicia la fortuna a pocos de ellos. De estos años destacan en esta última actividad nombres como: Manuel González Carvajal, iniciador de esta sucesión de empresarios tabacaleros asturianos en Cuba, Segundo Álvarez Nava, Julián Álvarez Granda, Ramón Argüelles, Francisco Álvarez Cabaña, Anselmo González del Valle y Leopoldo González Carvajal y Zaldúa, Marqués de Pinar del Río, entre otros. Las familias González Carbajal y González del Valle, son las más representativas, no sólo por el elevadísimo patrimonio que concentran, sino también por la incidencia que tienen en los negocios, la política y la cultura cubana. No es frecuente encontrar asturianos propietarios de esclavos, F. Erice (1996, p. 77) relaciona al propio Anselmo González del Valle, a Cristóbal Valdés Valle y a Manuel Menéndez Solar, como excepciones a relacionar, y a Ramón Argüelles y al descendiente de asturiano José Antonio Suárez Argudín, como participantes en la trata. También en la producción azucarera se inscriben nombres como los hermanos Francisco, Joaquín y Manuel Rionda Polledo, siendo Manuel el de mayor renombre; y lógicamente estos avances de la elite asturiana en Cuba resultan de crucial importancia en el conjunto de la economía española del siglo XIX, y en la organización social y en la vida doméstica de muchos colectivos regionales.

²¹ R. Elices Montes, *op. cit.*, p. 158. Durante el período de guerras la capital cuenta con dos plazas de toros, una en el poblado de Regla, y otra en la calle de Belascoín. Diversión que atrae fundamentalmente a los peninsulares, funcionando tanto los domingos como los días festivos; *vid.* M. Poumier, *Apuntes sobre la vida cotidiana en Cuba en 1898*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1974, p. 113.

²² *Vid.*, R. Elices Montes, *op. cit.*, pp. 160-170; M. Llordén, *op. cit.*

objetivos de beneficencia, instrucción y recreo, sino también en el conjunto de las restantes asociaciones de las comunidades españolas –siempre muy a la par del *Centro Gallego de La Habana*²³– y con un renombre ganado, igualmente fuera de Cuba, que le vale para ser destacado dentro de su modalidad en América²⁴.

Desde el momento que esta asociación sienta sus bases en los salones de la *Coral Asturiana*²⁵, el 2 de mayo de 1886²⁶, y comienza a funcionar el 20 de julio de ese año, augura una próspera y consolidada institución de cara a reunir el mayor número de nativos de la colonia asturiana en Cuba. Cuando tiene lugar su creación ya esta comunidad se encuentra en plena hegemonía y goza de un poder económico que le hacen acreedora de las mayores consideraciones en la Isla y en otros países. Analícese la presencia asturiana en los restantes sectores e instituciones políticas, sociales y económicas de la época y podrá comprenderse, en la rápida proliferación de sus miembros, la pronta consolidación de los objetivos trazados para mantener vigente la idea de españolización de la mayor de las Antillas. Así mismo, dígame afirmativamente que el CAH, por la alta influencia económica y política que goza la comunidad asturiana en Cuba, poco a poco se convierte en un reconocido núcleo social, insignia de la alta sociedad cubana del período que controla elevados recursos; si bien, un aspecto que lo caracteriza desde los inicios es la base popular de sus fundadores. El sector obrero que le sustenta sigue manteniendo un cierto protagonismo en las aspiraciones de la institución y es por esto que se suscitan muy pocos incidentes de carácter visible entre los socios y la directiva²⁷.

Después de un año sin residencia oficial²⁸, el 4 de mayo de 1887 se adquiere la propiedad del edificio de la calle San Rafael, número 1²⁹, antiguo inmueble del *Casino Español*. Es la primera obra en

²³ C. Naranjo, *Del campo a la bodega: recuerdos de gallegos en Cuba (siglo xx)*, La Coruña, Edicions do Castro, 1988, pp. 132-157.

²⁴ Tenemos conocimiento de otras instituciones benéficas, con similares características, existentes en Argentina, Uruguay, México y Puerto Rico, principales países de destino de los emigrantes asturianos, que mantienen relaciones institucionales con el CAH.

²⁵ Sociedad fundada en 1874 con intención de participar en la coronación de Alfonso XII.

²⁶ Iniciativa promovida por simples obreros en su mayoría, liderada por Antonio González Prado, torcedor de tabaco, y con ayuda del periódico *El Herald de Asturias* en la labor propagandística.

²⁷ La primera Junta Directiva cuenta con la presidencia de Diego González del Valle y la vicepresidencia de Emilio Álvarez Prida. Meses después, preside la dirección Manuel Valle y Fernández y se completa la Junta con un conjunto de personajes que por sus afamados vínculos económicos y la representatividad dentro de la naciente burguesía cubana, ya han venido mencionándose en este artículo. Los restantes nombres de la Junta Directiva del CAH pueden leerse en R. Elices Monte, *op. cit.*, p. 156.

²⁸ Durante este tiempo “sus miembros planeaban fundar un edificio adecuado a las distintas actividades de un centro regional –reunión, recreo, enseñanza, hospicio–, en los salones que hoy ocupa el Hotel Plaza, el cual debía ser semejante a los de Madrid y Buenos Aires. El proyecto plasmado con este fin era más bien un emblema que un estudio planificado como tal. Sin embargo, los rasgos formales delataban el peor eclecticismo hispano y se anticipaban en sentido artístico a las soluciones monumentales que llevaron a cabo las sociedades regionales españolas en sus edificios republicanos, levantados años después en el propio centro de la capital”, C. Venegas, *op. cit.*, p. 73.

²⁹ Cuya manzana se completa un tiempo después con la compra de la esquina de San Rafael y Zulueta, en la que se levanta el actual CAH en 1928.

construirse del Reparto contiguo a la Manzana de Gómez, y uno de los mejores locales de La Habana de entonces y de ahora. La compra incluye, además del inmueble, el teatro Albisu, edificio adosado al *Casino Español*, que luego cambia su nombre por el de teatro Campoamor.³⁰ Cerca de tres años dura la remodelación, hasta que el 16 de diciembre de 1889 se inaugura como residencia social. El edificio, que lo integran dos casas en una, se compone de tres pisos, e incluye restaurante, salón de conferencias, café, salones para juegos, salón de baile, teatro, más otros locales para usos múltiples y oficinas que las fuentes consultadas no relacionan³¹. Se invierte en su reedificación y decorado cerca de doscientos mil duros³²; suma que en muy corto tiempo vuelve a recaudarse, gracias a las múltiples actividades que organiza la Junta y por las propias contribuciones de sus miembros, para luego ser reinvertidas en otras acciones, igualmente sociales, que dejan un cúmulo de beneficios a la sociedad cubana en general.

Si al surgir el CAH los iniciadores de este proyecto son sólo 50, al fundarse la institución el número de socios se eleva a 2.000, en 1887 a 2.915, de 1890 a 1891 a los 4.391, en 1893 están próximos a los 7.500³³, y de finales de 1894 se barajan cifras que superan en muy poco a las anteriores. Socios que aumentan, tanto por el ingreso de nuevos asturianos —elevado en el período de entreguerras (1879-1894)—, como por los descendientes de inmigrantes que suman cantidades cuantiosas, y en su conjunto, ofrecen nuevos matices al complejo panorama étnico que se consolidaba en la sociedad cubana.

El período (1895-1898) le impone al CAH una considerable reducción en el número de socios. Desigualdades que en menor o mayor medida son frecuentes en todo un ciclo de existencia; pero que no impiden se prosiga con las labores benéficas programadas. Las muestras constantes de patriotismo que exteriorizan sus miembros le hace partícipe en todos los pormenores que acontecen en la Cuba de fin de siglo. Contribuye el CAH en el recibimiento de los diferentes batallones de tropas que desembarcan por el puerto de La Habana, con mayor énfasis en los del Principado, y brinda cuantiosos recursos (esencialmente pecuniarios) que destinan a aliviar las constantes necesidades del soldado.

El notable aumento de sus asociados se logra después de 1898, con la separación de Cuba del dominio de España. El arraigado nacionalismo de los ibéricos y la decisión de no perder la nacionalidad española influye en el crecimiento de estas casas regionales y de los clubes locales que de ellas dependen. Esta actitud les priva de sus derechos civiles y como consecuencia se reducen todas las actividades públicas al recinto privado de las sociedades. Por sólo citar algunas cifras de los primeros años del siglo XX, diremos

³⁰ El teatro Albisu es propiedad del vasco José Albisu y se inaugura en 1870. Explica C. Venegas, *op. cit.*, p. 52, que “se convirtió en el teatro de género chico peninsular, verdadera afirmación de la civilización hispana en La Habana y sitio adonde acudía a recordar la patria lejana toda la clientela de comerciantes y empleados emigrados de la Metrópoli. Allí se tocaban himnos integristas y se interrumpían las funciones para celebrar las victorias del Ejército Español en su guerra contra los cubanos”. La información del cambio de nombre por el de Teatro Campoamor se la debemos al historiador cubano Manuel Fernández Santalices.

³¹ *Vid.*, *Prensa de La Habana*, 17 de enero de 1893; *El Carbayón*, 22 de noviembre de 1893.

³² R. Elices Montes, *op. cit.*, p. 153.

³³ *Ibid.*, p. 154; *El Carbayón*, 21 de noviembre de 1893; Moreno Fragonals, *Cuba/España. España/Cuba. Historia Común*, Barcelona, Ed. Crítica, 1995, p. 267.

que en 1900 el número de socios es de 8.710, en 1910 de 29.680 y en 1920 –segunda oleada de inmigrantes en importancia– la cifra asciende a 51.169 afiliados³⁴.

Esta sociedad no escatima esfuerzos para ofrecer a sus socios los mejores servicios. Entre sus fines destacan el brindar instrucción, recreo y asistencia sanitaria, por lo que funda una escuela que ofrece instrucción a más de 500 hijos de asturianos, construye una competente clínica de salud que pronto bautiza con el nombre de *Quinta Covadonga*, e incide paralelamente en otros proyectos culturales que repercuten, no sólo en provecho de sus miembros y en el fortalecimiento de las raíces hispánicas en Cuba, sino también en el enriquecimiento general de la cultura cubana, en la que logran insertarse.

III. DE LAS FIESTAS DE LA COVADONGA A LAS JIRAS DE LOS ASTURIANOS EN CUBA

Son las fiestas de la Covadonga las celebraciones más popularizadas y expandidas de la comunidad astur en Cuba. De las festividades propias de la región donde menos se pierde el carácter intrínsecamente asturiano y la manifestación que, en sus diferentes variantes, más ha pervivido dentro de las tradiciones culturales cubanas de origen asturiano³⁵.

Durante el período de las guerras independentistas cubanas, unido a la difusión de su expresión, propiamente religiosa, afirman un marcado españolismo, que está muy vinculado a los intereses políticos de la Corona. La imagen de la Virgen de Covadonga preside los principales actos públicos de la comunidad asturiana en la Isla y su veneración es acción casi obligada en las diferentes asociaciones benéficas formadas por hijos de la región. En la esfera militar, el Principado aporta a la Guerra de Cuba el denominado Batallón de Cazadores de Covadonga, lográndose de este modo una mayor conciliación entre la manifestación religiosa y las aspiraciones patrióticas-militares de los asturianos.

La AABA declara a la Virgen de Covadonga protectora de su entidad social y en el artículo quinto del Reglamento se marca una función religiosa anual en el día de su celebración³⁶. Desde 1884, existe una Sociedad de Festejos de jóvenes del comercio, nombrada *La Covadonga*, que organiza “fiestas de sala y campestres a usanza de la tierra nativa”, y comienza a instruir a parejas de bailes regionales, contribuyendo a la vez “a unificar la familia asturiana aquí residente y a mantener el recuerdo de la tierra nativa”³⁷; y el CAH, además de bautizar su Quinta de Salud con el nombre de *Covadonga*, revitaliza sus fiestas, dándole un carácter puramente popular y de rápida inserción en las tradiciones culturales cubanas. Se ha dicho que

³⁴ J. López Álvarez, *op. cit.*, p. 53.

³⁵ Vid., V. Feliú Herrera: *Ubicación Cartográfica, Clasificación y Caracterización Etnológica de las Fiestas Populares Tradicionales Cubanas*, La Habana, Ministerio de Cultura, 1986-1992; *op. cit.*, 1993; *Monografía sobre Fiestas Populares Tradicionales Cubanas (Atlas Etnográfico)*, La Habana, Ministerio de Cultura, 1996.

³⁶ *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 1879, p. 173.

³⁷ J. González Aguirre, *Directorio geográfico y estadístico de Asturias*, La Habana, Impr. La Tipografía, 1911, pp. 2-3; citado por F. Erice, *op. cit.*, 1996, p. 111.

el abogado Basilio Díaz del Valle es quien introduce la celebración de las fiestas de Covadonga en Cuba y que es autor de un himno en recordatorio de la región³⁸.

Matanzas es de las regiones donde más prende el covadonguismo en Cuba y en su capital es donde se celebra por primera vez la fiesta nacional de los asturianos en conmemoración a Nuestra Señora de Covadonga. La festividad tiene lugar los días 7 y 8 de septiembre de 1870, en el paseo y los alrededores del campo de Santa Cristina, barriada de Versalles, y participan, además de las comunidades asturianas de ésta y de otras ciudades adyacentes, las restantes representaciones regionales hispanas instaladas en la ciudad yumurina³⁹.

Esta romería asturiana tiene como principal razón la exaltación de los elementos de identidad de la nación española, en los momentos en que se pelea con éxito en el campo insurrecto, y cuenta con la asistencia de Antonio Caballero y Fernández de Rodas, Capitán General de la Isla (28-VI-1869-13-XII-1870), y su familia; quien manifiesta –al decir de un periodista de la época– que “Covadonga no es una gloria provincial, perteneciente a la nación, simboliza el triunfo de España, su regeneración...”⁴⁰. Durante el período de la Guerra de los Diez Años es tanta la muestra de asturianía y la exaltación patriótica de los residentes asturianos en esta ciudad, que uno de los principales organizadores del festejo de 1870 llega a proponer que la villa matancera cambie su nombre por el de Covadonga⁴¹.

En los días de celebración de estas fiestas, se consideran válidas tanto las representaciones que se aproximan a la reconstrucción de estampas religiosas regionales como las de carácter laico que reviven las tradiciones provinciales españolas, aun cuando no sean asturianas, lo que da mayor colorido al festejo. Destacan los bailes, músicas y canciones de las diferentes provincias españolas: los gallegos danzan al compás de la *muiñeira*, acompañados de la gaita y el tamboril y comparten con los asturianos el baile de la *giraldilla*. Hay *jota aragonesa* y *seguidilla* y se distinguen los catalanes con la *sardana* y los lucidos *ball de bastons*.

Como describe E. Chavéz Álvarez en *Las fiestas catalanas. Presencia hispánica en la cultura cubana*:

³⁸ Vid., F. Erice, *op. cit.*, 1996, p. 74; F. Camps y Feliú, *Españoles e insurrectos. Recuerdo de la guerra de Cuba*, La Habana, Impr. A. Álvarez y Comp., 1890, p. 79, recoge la siguiente estrofa:

“El que diga que Cuba se pierde
mientras Covadonga se celebre aquí:
es un pillo, traidor laborante,
canalla, insurrecto cobarde mambí”.

³⁹ *La Aurora del Yumurí*, 10 y 17 de septiembre de 1870; A. de Casas y Vázquez, *Datos históricos de Matanzas*, Matanzas, Impr. Estrada, 1930; E. Chavéz Álvarez, *op. cit.*; J. M. Quintero y Almeida, *Apuntes para la historia de la Isla de Cuba con relación a la ciudad de Matanzas desde el año 1693 al de 1877*, Matanzas, Impr. El Ferrocarril, 1878; y D. M. Ximerno y Cruz, *Memorias de Lola María*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1983.

⁴⁰ Juan Palomo, “Las fiestas de Covadonga”, La Habana, n.º 45, 11 de septiembre de 1870; en F. Erice, 1994, *op. cit.*, p. 44.

⁴¹ *La Quincena*, Suplemento político de la *Voz de Cuba*, La Habana, n.º 21, 15 de diciembre de 1871.

“La animación de estas fiestas estuvo fundamentalmente dada por la presencia de los catalanes en la misma, quienes, de paso para seguir su romería hasta las alturas de Simpson [evocación de la montaña de Montserrat], muy cerca de la ciudad, le imprimieron un carácter muy popular con sus trajes tradicionales y sus alegres y vistosos bailes y canciones.

Después de comer la *escudella* y realizados los brindis, con el estandarte del lema *Amem, anem a Montserrat* [Vamos, vayamos a Montserrat], los romeros catalanes se encaminaron hacia las alturas de Simpson en alegre y bulliciosa peregrinación, seguidos de los asturianos que portaban el estandarte de Covadonga y la música que dejaban escuchar los gaiteros. Este sería el inicio de una de las fiestas de origen hispano [las fiestas catalanas] que más fama y popularidad alcanzaría hasta bien entrado el siglo XX⁴²”.

Los programas de las fiestas de Covadonga cuentan, además de con los acostumbrados actos religiosos, con diferentes actividades lúdicas, cantos y bailes asturianos, comidas típicas regionales, más otras diversiones y ocupaciones, que culminan ocasionando un excesivo gasto a la Sociedad patrocinadora. Es por estas pérdidas que se acuerda que las festividades regionales se celebren en períodos decenales, y que en Matanzas se vuelvan a organizar las fiestas de Covadonga a partir de los diez años de haberse celebrado la primera, en los días 7, 8 y 9 de septiembre. Con este calendario, a Matanzas le corresponde celebrar las fiestas de Covadonga los años 1880, 1890, y sucesivos, sólo que en esta ciudad se celebran únicamente las fiestas de 1870. El año siguiente, el 8 de septiembre, los catalanes realizan la primera gran romería en celebración de su patrona: Nuestra Señora de Montserrat; y “si la romería del 8 de septiembre de 1870 –escribe E. Chávez Álvarez– marcó el inicio de las fiestas más populares de Matanzas, las efectuadas el 8 de septiembre de 1871 serían las primeras cuya celebración determinaría la supremacía catalana dentro de la ciudad, y relegarían a un carácter de fiestas menores las de las restantes provincias españolas”⁴³.

Sin embargo, después de las reputadas celebraciones de 1870, se popularizan tanto las fiestas de Covadonga, que aunque no vuelven a efectuarse con la misma resonancia del primer año, se mantienen por mucho tiempo en el recuerdo de los matanceros como gloria de una comunidad que comienza a ser representativa. En 1893, el colectivo asturiano ocupa el segundo lugar en cantidad de los inmigrantes españoles en Matanzas (14,6%), después de los canarios (36,5%) y delante de los gallegos (10,3%)⁴⁴. En los pueblos de los alrededores de Matanzas y en otros de la Isla, llegan a celebrarse casi anualmente las fiestas de Covadonga, alcanzando consideraciones propias que las distinguen de las restantes fiestas regionales. En Cárdenas, Cienfuegos, Caibarien, Guanajay, fundamentalmente, los programas cumplen con las mayores

⁴² E. Chávez Álvarez, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁴³ *Ibid.*, pp. 24-25. “Ninguna fiesta –prosigue E. Chávez Álvarez– a partir de ese momento lograría la extraordinaria popularidad como las dedicadas a la Virgen de Montserrat, pues aunque las fiestas anuales de San Juan, en Pueblo Nuevo; San Pedro, en Versalles; y San Carlos, patrón de la ciudad, tuvieron una gran aceptación popular, fundamentalmente la primera, nunca alcanzaron la extensión, masividad y colorido de las fiestas catalanas. Éstas atraían no sólo a toda la población de Matanzas y sus alrededores, sino que su fama trascendió los límites locales y nacionales.”

⁴⁴ Término Municipal de Matanzas, *Empadronamiento de habitantes. Estadísticas*, Matanzas, Establecimientos Tipográfico de Galería Literaria [s. pp.].

exigencias: “exposiciones de ganado, fuegos artificiales, cantos asturianos, sorteos de *xatas* y otras meriendas y diversiones al estilo de nuestra provincia”, se dice en *El Carbayón*⁴⁵. También en Pinar del Río, San Cristóbal, Sagua la Grande y Holguín se registran por estos años fiestas de Covadonga, que no pasan inadvertidas en la prensa local de estas ciudades.

En la provincia de La Habana desde muy temprano comienzan las conmemoraciones de estas fiestas de Covadonga, con expansión a otras localidades de su radio de acción: San Antonio de los Baños, Santiago de las Vegas, Jaruco, Güines y principalmente Bejucal; sin embargo, es en la Ciudad de La Habana donde la revitalización de estos festejos cobra el máximo esplendor, precisamente después de las sonadas fiestas matanceras. Por lo general, cada año –y no precisamente en el mes de septiembre– la ciudad se transforma en una amplia feria, cita obligada de los asturianos residentes en las restantes localidades de la provincia, donde se mezclan la religión, el patriotismo y el amor a las tradiciones, con la nostalgia del inmigrante por su tierra natal. Durante estas festividades se van a repetir las misas solemnes y las romerías, en las que hay rifas de *xatas*, comidas y bebidas asturianas, música de gaitas y tambores, bailes regionales, más otras manifestaciones locales cubanas; y alguna que otra representación teatral con la inclusión de fragmentos musicales y de zarzuelas. La prensa de la época recoge detalles de estas festividades en el período que estudiamos, básicamente desde el año 1870 al 1894⁴⁶.

El CAH es organizador de algunas de estas fiestas, y la romería celebrada en enero de 1888 es una de las que más destaca. En esa oportunidad, además de las acostumbradas misas solemnes, ventas de productos asturianos y todas las restantes atracciones que suelen brindarse en estos festejos, se cuenta con un desfile de carrozas y elementos alegóricos, propagandísticos de la industria asturiana de entonces. Peculiaridades que en la prensa del período sólo se distinguen en este año. Las principales calles de la ciudad son recorridas en los dos primeros días –describe un participante– por una procesión formada por el escuadrón de húsares, con el nuevo uniforme de gala; una gran carroza, representando los progresos de Asturias por medio de niños de ambos sexos con trajes adecuados y alegorías de la fábrica de cañones de Trubia, de las armas portátiles de La Vega, minas en explotación y otras industrias de nuestra provincia; una sección de mineros con las herramientas propias de sus trabajos; cabalgata representando antiguos guerreros; jóvenes de ambos sexos que componen las comparsas de bailes, vestidos de aldeanos; coro asturiano; Directiva del Centro; Comisiones de las demás asociaciones provinciales con sus estandartes...⁴⁷.

⁴⁵ *El Carbayón*, Oviedo, 30 de enero de 1888 y 25 de marzo de 1893, en F. Erice, 1996, *op. cit.*, p. 115. Otras referencias en *El Eco de Covadonga*, La Habana, 30 de noviembre de 1883; *El Correo de Asturias*, La Habana, 18 de septiembre de 1892; *El Carbayón*, Oviedo, 27 de septiembre de 1887, 27 de marzo de 1889 y 7 de diciembre de 1891.

⁴⁶ En *El Carbayón* específicamente las podemos encontrar en los titulares de los días: 1 de diciembre de 1881, 19 y 20 de octubre de 1883, 14 de octubre de 1884, 2 y 30 de octubre de 1885, 1 de octubre de 1886, 10 de octubre de 1888, 9 de octubre de 1889, 17 de octubre de 1890, 6 de diciembre de 1890 y 4 de noviembre de 1891. También en *El Oriente de Asturias*, del 5 de noviembre de 1887; *El Eco de Covadonga*, del 19 de septiembre de 1883; *vid.*, F. Erice, *op. cit.*, 1996, p. 116.

⁴⁷ *El Carbayón*, Oviedo, 7 de marzo de 1888, en F. Erice, *op. cit.*, 1996, p. 116. De la celebración de 1894 el autor cita otro testimonio de un inmigrante publicado en el mismo periódico ovetense: “Todo tendía a recordarnos los días más felices de nuestra infancia, y escitamos [*sic*] a elevar nuestra alma a Dios y a enviar un cariñoso recuerdo a los seres queridos que piensan en nosotros al otro lado del océano. (Cómo entusiasmaba ver las armas rendidas entre la Majestad [*sic*] Divina, en el momento más solemne

También en la ciudad de Gibara se realizan estas celebraciones. Después del desembarco del Batallón de Voluntarios del Principado en 1896, los asturianos llegan a nombrarle la “Covadonga chiquita” y las fiestas de esta evocación terminan por imponerse en la pequeña comunidad holguinera, al punto de considerarse tradición cubana; pues ya de las tradicionales fiestas asturianas sólo llevan el nombre y la continuidad en la veneración a la Virgen de Covadonga. Las restantes manifestaciones, incluyendo las comidas y bebidas, son típicamente cubanas y de elaboración regional. En Gibara, como sucede en los restantes poblados y ciudades de Cuba donde se celebran fiestas regionales españolas, los romeros desfilan con sus famosas bandas militares a la cabeza, tocando aires adecuados a la festividad, y al terminar el recorrido, se entregan en pleno alborozo a los ritmos y músicas locales, bailando la danza cubana y el danzón.

No obstante, dentro de los núcleos comunitarios asturianos, cualquier motivo es válido para que se organice una fiesta, al punto de estimarse jolgorio callejero⁴⁸. No es preciso esperar al mes de septiembre para que lleguen las apreciadas celebraciones covadonguistas. Las jiras son constantes, y bajo el principio de entera diversión transcurre, en la semana, de domingo a domingo, y durante todo el año, la vida de los obreros tabaqueros y de los dependientes del comercio, principalmente en las ciudades de La Habana y Matanzas, por lo que estos y otros sectores de la colonia asturiana son criticados por los gastos excesivos en jolgorios. J. López Álvarez reseña las escisiones de algunos clubes por estas críticas⁴⁹. Hay que ver que en estas celebraciones y fiestas –más que en cualquiera de las restantes actividades promovidas por las asociaciones regionales– el principio unificador de los sentimientos y el vivir constante de la añoranza del pasado, actúan como elementos de retroalimentación de la vida cotidiana del inmigrante. Los asturianos recién llegados se encuentran al margen de las fiestas con los nacidos en la Isla, y con los ya establecidos “unos oían noticias frescas de su tierra, otros conocían a paisanos que los podían ayudar a triunfar y la mayoría tenían estas celebraciones como un alivio y una liberación en medio de una jornada de trabajo excesivo y rutinario”⁵⁰.

En el CAH, con la aportación mensual de peso y medio primero y dos pesos más tarde –excepto los socios de Mérito y Honorarios–, tienen los asociados derecho, además de a la instrucción educativa, a concurrir a los actos sociales y la asistencia sanitaria, a una fiesta al año que costea la sociedad. Los

de la misa, a los acordes de la Marcha Real! (Qué grandes aparecen las ideas de Religión y Patria, cuando están unidas...!”, *El Carbayón*, Oviedo, 18 de octubre de 1894.

⁴⁸ Actitud que no es ajena a los restantes grupos de inmigrantes españoles y a la población cubana en general. Las fiestas con bailes y música son frecuentes en toda la Isla, ya sea en casas particulares o en lugares públicos. El cubano de entonces, como el cubano de ahora y el cubano en toda época, convierte cualquier motivo de celebración en una auténtica fiesta, donde la música, el baile y las comilonas son ingredientes inseparables de la vida cotidiana.

⁴⁹ J. López Álvarez, *op. cit.*, p. 58. Un artículo de Amalio Machín: “Los clubes y las jiras”, en *Asturias*, n.º 44, de fecha 30 de mayo de 1915, refiriéndose a estas particularidades, después de quince años de haber terminado la guerra, expresa: “Es necesario aconsejar que no se supriman las romerías, porque celebradas ordenadamente y en fecha a propósito, son muy convenientes; pero también es necesario aconsejar que termine ese afán inmoderado, ese verdadero furor que existe por las jiras, al extremo de que todos los domingos se celebran de quince a veinte en La Tropical, Palatino, La Polar, Ceiba Mocha”.

⁵⁰ J. López Álvarez, *op. cit.*, p. 58.

restantes bailes y comilonas se sufragan por los asistentes, y otros se organizan por la propia Directiva para recaudar fondos para la institución. De los derechos reglamentados por el CAH, los encuentros festivos van a ser realmente las ventajas que más disfrutaban los socios y el concepto por el que más dinero se desembolsa al *Centro*. Los salones del recinto social, los jardines de las fábricas de cerveza La Tropical y La Polar, más otros locales contratados, reúnen con cierta regularidad a los miembros de esta institución y a los de otros clubes y asociaciones benéficas españolas.

Las jiras imitan las romerías asturianas, como conmemoración de estas festividades regionales, comienzan por la mañana y terminan a última hora de la tarde. Durante el día suenan algunas melodías del país y algún que otro toque de gaita y tambor, que en el inmigrante hacen más próximas las añoranzas y los sentimientos del pasado. Existen representaciones de danzas típicas de diferentes localidades asturianas, con sus atractivos vestidos, música y cantos característicos, y destacan las danzas primas, con sus bailes del *xiringüelo*; si bien, la mayoría de las veces amenizan las orquestas locales, que más que música tradicional asturiana, ofrecen los ritmos cubanos, danzándose hasta la extenuación con sólo este compás, lo que demuestra la rápida inserción de los inmigrantes asturianos en la vida cotidiana del pueblo cubano. “En esta época el danzón, transformación de rasgos africanos de la contradanza criolla, era el nuevo baile imperante: el pueblo lo prefería a cualquier otro y lo bailaba con gran frenesí, mientras la burguesía lo adoptaba poco a poco, moderando lo que en el ritmo y los movimientos le parecía demasiado sensual”⁵¹.

La comida, que nunca falta en los festejos, es abundante, y en ocasiones exportada desde el Principado. En los anuncios de las fiestas se enumeran los platos y bebidas que se ofrecen en el banquete, se especifica lo que es típicamente asturiano y se resalta la variedad y calidad de los productos; si bien, a la hora del banquete, gusta la comida criolla cubana. Es habitual el consumo del *ajiacó*⁵², se acompañan los platos con las viandas del país y se engalanan las mesas con variadas frutas y zumos tropicales. De Asturias la espumosa sidra, que no falta en todas las jiras. También abarrotan los puestos de ventas los dulces, fiambres y diferentes asados, con rosquillas y panchones se pretende recordar las originales romerías asturianas. Del mismo modo que no faltan los juegos, las exhibiciones y los desfiles de manifestaciones comarcales; y por ende, los laudables discursos de los organizadores del festejo, de la elite

⁵¹ M. Poumier, *op. cit.*, p. 114. En la prensa asturiana se emiten algunas críticas a estos bailes, que progresivamente se van introduciendo en las celebraciones de los inmigrantes españoles. J. López Álvarez, *op. cit.*, p. 59, cita una opinión que aparece en la Revista *Asturias*, n.º 60, de fecha 19 de noviembre de 1915; que, si bien se refiere a los años posteriores de la guerra, las vivencias son válidas para este período en cuestión, y de la que reproducimos textualmente un fragmento: “Y ya que hablamos de éstas [fiestas], cabe preguntar si ¿siendo de índoles genuinamente asturianas, o españolas en general, no pierden todo su carácter introduciendo en los programas bailables piezas exóticas? ¿Acaso el danzón, por ejemplo, es asturiano? El danzón tiene muchos partidarios, mas no me parece que, si hemos de organizar nuestras diversiones al estilo de la tierra, constituya la parte principal de ellas. ¿Queremos lo típico, lo legendario, lo tradicional, lo que nos recuerde la patria lejana? Pues desechemos todo cuanto nos aparte de las tradiciones?”.

⁵² Comida compuesta de carne de puerco, o de vaca, tasajo, plátano, yuca, calabaza, etc., con mucho caldo, cargado de zumo de limón y *Ají* picante. Es el equivalente de la *olla* Española. En estos años se continúa acompañando con *Casabe* –especie de pan de yuca–, y aunque mayormente se consume en la región campesina gusta por lo general a toda la población; *vid.*, E. Pichardo, *Diccionario provincial casi razonado de voces [sic] y frases cubanas*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1976, p. 42.

asturiana y hasta de las autoridades políticas y religiosas, que por igual, terminan todos por ser indigestados.

Ahora bien, estas excesivas fiestas han de ser comprensibles a la vista de los contemporáneos y en el análisis de los criterios más actuales, como necesidad de los inmigrantes. A pesar de los elevados gastos que llegan a ocasionar –mientras la Isla se hunde en miserias– y la supuestas alteraciones del “orden”, requerimientos en la Cuba de entonces, las fiestas de Covadonga y las jiras callejeras contribuyen a rememorar y reafirmar diversos aspectos de la identidad cultural asturiana y española, en el período donde más se consolidan los factores que integran la identidad cultural cubana. Así mismo, las sociedades de emigrantes, surgidas en los últimos años del dominio español en Cuba y fortalecidas en el primer cuarto del presente siglo –al margen del restante entorno social–, sirven para integrar a los españoles en la sociedad cubana de un modo pausado⁵³.

⁵³ Vid., C. Naranjo, *op. cit.*, pp. 96-100.

BIBLIOGRAFÍA**A) FUENTES**

Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHN), sec. *Ultramar*, fdo. *Fomento*, leg. 80.

Archivo Nacional de Cuba (ANC), fdo. *Gobierno General*, leg. 330, n.º 15834

Biblioteca Nacional de Madrid, (BN), Fondo Fotográfico, sig. 17-174, n.º 64.

Museo de Tí-Arriba, Santiago de Cuba, Archivo fotográfico.

Museo del Pueblo de Asturias, Exposición *Asturianos en América, IV: La Guerra de Cuba (1868-1898)*.

Museo Militar "Castillo de San Carlos", Palma de Mallorca, Archivo fotográfico.

Servicio Histórico Militar (SHM), sec. *Ponencia de Ultramar*, fdo. *Cuba 114*, leg. 3, doc. [s. n.]; fdo. *Cuba 119*, leg. 8, doc. [s. n.].

B) PUBLICACIONES PERIÓDICAS

ASTURIAS, Revista.

AURORA DEL YUMURÍ, LA, Matanzas.

CARBAYÓN, EL, Oviedo.

CORREO DE ASTURIAS, EL, La Habana.

CORREO DE ASTURIAS, EL, Oviedo.

DIARIO DE LA MARINA, La Habana.

ECO DE COVADONGA, EL, La Habana.

HERALDO DE ASTURIAS, Asturias.

HOGAR, EL, La Habana.

ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, LA, Madrid.

ILUSTRACIÓN GALLEGA Y ASTURIANA, LA, Madrid.

JUAN PALOMO, "Las fiestas de Covadonga", La Habana.

MORO MUZA, EL, La Habana.

ORIENTE DE ASTURIAS, EL, Asturias.

PAÍS, EL, Madrid.

PRENSA DE LA HABANA, La Habana.

QUINCENA, LA, Suplemento político de *La Voz de Cuba*, La Habana.

VOZ DE CUBA, LA, La Habana.

C) LIBROS Y ARTÍCULOS

Álbum del cincuentenario (1902-1952) de la Asociación de Reporteros de La Habana (1952), La Habana, [s. ed.]

ALVARGONZÁLEZ RODRÍGUEZ, R. M.^a (1993): "Los asturianos en Cuba en 1860", en *Ástura, Nuevos cartafueyos d'Asturies*, n.º 9, pp. 11-23.

ASOCIACIÓN DEPENDIENTE DEL COMERCIO DE LA HABANA (1889): *Memoria de los trabajos que durante los nueve años de existencia que cuenta la asociación han hecho las diferentes directivas encargadas de la administración...*, La Habana, Impr. del Avisador Comercial.

— (1894): *Estatutos Generales de la Asociación de Dependiente del Comercio de La Habana...*, La Habana, Impr. Litogr. y Papelería "La Habanera".

— (1900): *Folleto publicado por acuerdo de la Junta Directiva para conmemorar la inauguración del Departamento de Enfermería titulado "Romagosa" y su nueva capilla de la Quinta de Salud "La Purísima Concepción"*, La Habana, Impr. del Avisador Comercial.

BACARDÍ MOREAU, E. (1908-1913): *Crónicas de Santiago de Cuba*, 10 vols., Barcelona, Tipografía de Carbonell y Esteva.

BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ (B.N) (1976): *Bibliografía de la Guerra de Independencia*, La Habana.

BREMER, F. (1980): *Cartas desde Cuba*. Tr. De Margarita Goular, La Habana, Ed. Arte y Literatura.

BURGUETE Y LARA, R. (1902): *La Guerra de Cuba. Diario de un testigo*, Barcelona, Ed. Maucci.

CAMPS Y FELIÚ, F. DE (1890): *Españoles e insurrectos; recuerdo de la guerra de Cuba*. Habana, Impr. A. Álvarez y Cía.

CARRERA Y JUSTIZ, F. (1904): *El municipio y los extranjeros. Los españoles en Cuba*, La Habana.

CASAS Y VÁZQUEZ, A. (1930): *Datos históricos de Matanzas*, Matanzas, Impr. Estrada.

CASINO ESPAÑOL DE LA HABANA (1870): *Memoria que la Junta Directiva presenta a los Señores Socios. Julio de 1870*, La Habana, Impr. del Avisador Comercial.

CIMADEVILLA, F. (1921): *Labor de los españoles en Cuba*, Madrid, [s. ed.].

CHÁVEZ ÁLVAREZ, E. (1989): *La fiesta catalana. Presencia hispánica en la cultura cubana*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

- D'HARPONVILLE, G. D. (1850): *La Reine des Antilles*, París.
- ELY, R. T. (1960): *Comerciantes cubanos del siglo XIX*. La Habana, Ed. Librería Martí.
- ERENCHUN, F. (1855-1857), *Anales de la Isla de Cuba. Diccionario administrativo, económico, estadístico y legislativo*, 5 vols., La Habana, Impr. de la Antilla.
- (1861), *Anales*, Guanabacoa [s. ed.].
- ERICE, F. (1994): "Patrimonio burgués y patrimonio popular: los asturianos ante la Guerra de Cuba (1895-1898)", en J. Uría González (coordinador), *Asturias y Cuba en torno al 98*, Universidad de Oviedo, Ed. Labor, pp. 141-165.
- (1996), "Los asturianos en Cuba y sus vínculos con Asturias: Rasgos y desarrollo de una colectividad regional en la etapa final del colonialismo español", en P. Gómez Gómez (coordinador), *De Asturias a América. Cuba (1850-1930). La comunidad asturiana de Cuba*, Principado de Asturias, pp. 71-152.
- ESCALERA, J. V. (1876): *Campaña de Cuba (1869 a 1875). Recuerdo de un soldado*, Madrid, Impr. de los Sres. Rojas.
- FELIÚ HERRERA, V. (1985): *Informe Final del Tema sobre Fiestas Populares Tradicionales*, La Habana, Ministerio de Cultura.
- (1986-1992): *Ubicación Cartográfica, Clasificación y Caracterización Etnológica de las Fiestas Populares Tradicionales Cubanas*, La Habana, Ministerio de Cultura.
- (1993): *Influencia de las culturas hispánicas en las fiestas populares tradicionales cubanas*, La Habana, Centro de Investigación de la Cultura Cubana "Juan Marinello".
- (1996): *Monografía sobre Fiestas Populares Tradicionales Cubanas (Atlas Etnográfico)*, La Habana, Ministerio de Cultura.
- FERNÁNDEZ, A. M. (1988): *España y Cuba 1868-1898. Revolución burguesa y las relaciones coloniales*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.
- (1994): "Asturias y Cuba en torno a 1898. Ruptura y continuidad", en J. Uría González (coordinador), *Asturias y Cuba en torno al 98*, Universidad de Oviedo, Ed. Labor, págs. 223-237.
- GARCÍA ÁLVAREZ, A. (1994): "Una saga azucarera entre dos siglos", en J. Uría González (coordinador), *Asturias y Cuba en torno al 98*, Universidad de Oviedo, Ed. Labor, pp. 43-56.
- GÓMEZ GÓMEZ, P. (1994): "Los asturianos que emigraron a América (1850-1930): Cuba primer lugar de destino", en J. Uría González (coordinador), *Asturias y Cuba en torno al 98*, Universidad de Oviedo, Ed. Labor, pp. 29-70.
- (1996): "Emigrantes asturianos a Cuba en el siglo XIX. Efectivo migratorio e integración del emigrante, matrimonio y endogamia grupal", en P. Gómez Gómez (coordinador), *De Asturias a América. Cuba (1850-1930). La comunidad asturiana de Cuba*, Principado de Asturias, pp. 15-42.
- GONZÁLEZ AGUIRRE, J. (1897): *Diccionario geográfico y estadístico de Asturias*, La Habana, Impr. La Tipografía.
- (1911): *Centro Asturiano de La Habana. Historia Social de su fundación (1886-1911)*, La Habana.
- GONZÁLEZ DEL TÁNAGO, B. (1869): *Estadística de los Voluntarios existentes en 31 de julio de 1869, en Matanzas, Cabezas, Ceiba-Mocha, Corral-Nuevo, Canasí, Guanábana, Sabanilla del Encomendador, Bolondrón, Unión de Reyes, Madruga, Güina de Macurriges y Alacranes, con expresión de sus clases, nombres y apellidos, edad, pueblos y provincias de donde son naturales...*, La Habana, Impr. La Intrépida.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, D. (1994): "Empresarios asturianos del tabaco en Cuba: siglo XIX", en J. Uría González (coordinador), *Asturias y Cuba en torno al 98*, Universidad de Oviedo, Ed. Labor, pp. 57-72.
- GOODMAN, W. (1986): *Un artista en Cuba*, La Habana, Ed. Letras Cubanas.
- GUERRA Y SÁNCHEZ, R.; J. M. Pérez Cabrera, J. J.; REMOS y E. S. SANTOVENIA (1852): *Historia de la nación cubana*, 10 t., La Habana, Editorial Historia de la Nación Cubana.
- HAZARD, S. (1928): *Cuba a pluma y lápiz*, Traducción del inglés por Adrián del Valle, 3 t., La Habana, Cultura S. A.
- INSTITUTO DE HISTORIA DE CUBA (1995-1996): *Historia de Cuba*, 2 t., La Habana, Editorial Política.
- JACOBO, J. DE LA (1868): *Historia de la isla de Cuba*. 4 vols. Madrid, Impresión de Carlos Bailly-Baillier.

- LÓPEZ ÁLVAREZ, J. (1993): "Emigración y Localismo. Sociedades asturianas en La Habana", en *Ástura. Nuevos cartafueyos d'Asturies*, 9: 53-59.
- LÓPEZ CANTOS, A. (1992): *Juegos, fiestas y diversiones*, Madrid, Ed. Mapfre.
- LLORDEN, M. (1992): "Las asociaciones españolas de emigrantes", en M. Morales Saro y otros, *Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América*, Oviedo, Servicios de Publicaciones de la Universidad, pp. 9-55.
- MARRERO ASTILES, L. (1978): *Cuba: economía y sociedad*. 15 t., Madrid, Ed. Playor.
- MARTÍ PÉREZ, J. (1975): *Obras Completas*, 28 tomos, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.
- MERLÍN Condesa de, Mercedes Santa Cruz (1981): *La Habana*, Traducción de Amalia E. Bacardí, Madrid, [Editado por Amalia E. Bacardí].
- MONTES, Elices (1893): *Los asturianos de el norte y los asturianos en Cuba*, La Habana, Impr. y papelería "La Universal".
- MORENO FRAGINALS, M. (1995): *Cuba/España. España/Cuba. Historia Común*, Barcelona, Ed. Crítica.
- (1998a): "La Guerra de los Diez Años", en *El País*, [Memorial del 98. De la guerra de Cuba a la Semana Trágica], n.º 1, pp. 5-10.
- (1998b): "Guerra en Paz", en *El País*, [Memorial del 98. De la guerra de Cuba a la Semana Trágica], n.º 3, pp. 37-42.
- MORENO FRAGINALS, M. y J. J. MORENO MASÓ (1993): *Guerra, migración y muerte (El ejército español en Cuba como vía migratoria)*, Colombres (Asturias), Ediciones Júcar.
- NARANJO OROVIO, C. (1988): *Del campo a la bodega: recuerdos de gallegos en Cuba (siglo xx)*, La Coruña, Ediciones de Castro.
- ORTÍZ, F. (1973): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona, Ariel.
- PEZUELA, J. DE LA: *Historia de la Isla de Cuba*, 4 t., Madrid, Impresión de Carlos Bailly-Bailler, pp. 41-42.
- PICHARDO, E. (1976): *Diccionario provincial casi razonado de voces [sic] y frases cubanas*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.
- POUMIER, M. (1975): *La vida cotidiana en Cuba en 1898*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.
- QUINTERO Y ALMEIDA, J. M. (1878): *Apuntes para la historia de la Isla de Cuba con relación a la ciudad de Matanzas desde el año 1693 al de 1877*, Matanzas, Impr. El Ferrocarril.
- RIBÓ, J. J. (1872-1877): *Historia de los Voluntarios Cubanos. Hechos más notables en que ha tomado parte aquel Benemérito Cuerpo, fines de su creación, refutación de los cargos dirigidos al mismo y apuntes biográficos de sus principales jefes*, 2 t. Madrid, Impr. de T. Fortanet.
- SACO, J. A. (1858): *Colección póstuma de papeles científicos, históricos, políticos y de otros ramos, sobre la Isla de Cuba, ya publicados, ya inéditos*. 3 vols., París-La Habana, Impr. D'Aubusson y Kugelmann.
- (1946): *La vagancia en Cuba*, La Habana, Ministerio de Educación.
- SOTOLONGO Y LYNCH, V. M.^a (1895): *Apuntes históricos de la Asociación de Dependientes de Comercio de La Habana. Quinta de Salud La Purísima Concepción*, La Habana, Impr., Librería y Encuadernación "Los Niños Huérfanos".
- TANCO ARMERO, N. (1881): *Viaje de Nueva Granada a China y de China a Francia*, París, Simón Racon y Cía.
- TÉRMINO MUNICIPAL DE MATANZAS (1893): *Empadronamiento de habitantes. Estadísticas*, Matanzas, Establecimiento Tipográfico de Galería Literaria.
- VENEGAS, C. (1990): *La urbanización de las murallas: dependencia y modernidad*, La Habana, Ed. Letras Cubanas.
- WEISS J. E. (1996): *La Arquitectura Colonial Cubana, siglos XVI al XIX*, Sevilla, Instituto Cubano del Libro-Junta Andalucía.
- WEYLER, V. (1910): *Mi mando en Cuba*, 5 t., Madrid, Imp. de F. González Rojas.
- XIMENO Y CRUZ, D. M. DE (1983): *Memorias de Lola María*, La Habana, Ed. Letras Cubanas.
- ZARAGOZA C. J. (1873): *Las Insurrecciones en Cuba. Apuntes para la historia política de esta isla en el presente siglo*, 2 t., Madrid, Impr. de Manuel G. Hernández, 1873.

Un temprano cuadro de la Virgen de Guadalupe, con el ciclo aparicionista, en las Concepcionistas de Ágreda (Soria)

I. LAS NUMEROSAS COPIAS DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

La devoción a la Virgen de Guadalupe mexicana se extendió por todo el mundo hispánico, y en especial en Nueva España, rápidamente. Casi todos los pintores del siglo XVII y, sobre todo, del XVIII realizan alguna copia de la imagen guadalupana y en la gran mayoría de las casas existía una reproducción de la misma.

Entre los diversos datos escritos de ello, consta que ya en 1634 cuando se realiza el traslado de la Virgen a su santuario, circulaban medidas y copias de la Virgen falsas, de tal forma que se tuvo que publicar un Edicto en 1638, retirando las obras engañosas, ya que, según Cabrera y Quintero, “se adulteró y amontonó tal copia de éstas, que se llenó el Reyno de engaños, y las copias que tenían cabeza, y no pies, andaban ya sin pies ni cabeza, enriqueciendo a modo de moneda corriente las granjerías indignas que las vendían por cuentas, y las mentían tocadas del rosal de la Santa Imagen”¹.

Unos años más tarde, en 1674, en el *Diario de sucesos notables* del cronista Antonio de Robles y en relación con el fallecimiento del sacerdote Miguel Sánchez (al que cabe el honor de haber influido decisivamente en la extensión de la devoción a la “Guadalupana”, como luego veremos), se dice: “Hoy no hay convento ni iglesia donde no se venere, y rarísima la casa y celda de religioso donde no esté su copia, universalmente en toda la Nueva España, reinos del Perú y casi en toda Europa”.

Lo mismo nos indica, años después, la conocida pregunta que se incluyó en el interrogatorio de las segundas *Informaciones* de 1723, en la que se planteaba si era verdad “que no hay casa de noble y plebeyo, español e indio y otras muchas castas en las que no se hallen una o muchas imágenes de Nuestra Señora de Guadalupe de México en lo dilatado de estos reinos, y con particular o peculiar

¹ Cabrera y Quintero, Cayetano: *Escudo de armas de México*. México, 1746, párrafo 717.

veneración de tal suerte, que si alguna casa se hallara sin tenerla, juzgárase al dueño por impío o sospechoso”².

Muchos de los españoles que pasaron a América enviaron a su tierra natal un cuadro, con mayor o menor valor artístico, de esta advocación americana, extendiendo así el culto mariano a la “Virgen negra del Tepeyac”. Por ello, en España se localizan un sinnúmero de copias de la Virgen de Guadalupe. Algunas son obras de artistas de gran reconocimiento dentro de la historia de la pintura colonial mexicana, como los casos de Juan de Correa, Miguel Cabrera o José de Alcívar, por citar tan sólo algunos.

En regiones como Andalucía, Extremadura o Castilla y León, donde la aportación de efectivos humanos en la colonización hispana fue muy importante, la presencia de gran número de lienzos de la Guadalupana resulta, pues, algo normal³.

Soria se encuentra en los siglos XVI y XVII, entre las provincias con menos población, y por ello se sitúa entre las que aporta menos emigrantes a América, dentro del conjunto actual de las nueve provincias castellano-leonesas. A pesar de ello, no debemos olvidar los vínculos sorianos con las “Indias”, ya que contarán con algunos personajes ilustres, de los que podríamos citar, como simples ejemplos, al cronista de Indias, Francisco López de Gómara, natural de dicha villa soriana o el arzobispo de Puebla de los Ángeles, Juan de Palafox, quien a su regreso fue obispo de Burgo de Osma.

II. EL TRÍPTICO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE EN LAS CONCEPCIONISTAS DE ÁGREDA, UNA POSIBLE OBRA DEL MEXICANO JOSÉ DE JUÁREZ

En el Monasterio de las Concepcionistas de Ágreda (Soria) se conserva una obra espectacular de la Virgen de Guadalupe, en la que se narra, en cuatro cuadros laterales, la leyenda de la “mexicana”. Se trata de una pintura de una cierta calidad artística, firmada por José de Juárez, uno de los pintores más interesantes del período colonial en Nueva España (fig. 1).

EL MONASTERIO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE ÁGREDA Y SU VINCULACIÓN CON AMÉRICA

El Monasterio de la Concepción de Ágreda fue fundado el 13 de enero de 1619 por Francisco Coronel y su esposa Catalina de Arana. Desde el monasterio concepcionista de la ciudad de Burgos,

² *Informaciones sobre la milagrosa aparición de la Santísima Virgen de Guadalupe recibidas en... 1666 y 1723, publicadas por el Presbítero Fortino Hipólito Vera...*, Amecameca, Imprenta Católica, 1889.

³ Podríamos citar una amplísima bibliografía sobre la Iconografía americana y en concreto guadalupana en España, por ello tan sólo citamos aquellas obras específicas del tema arte americano en Castilla y León, restringiendo, por tanto, el tema: Andrés Ordax, Salvador (comisario y coord.): *Muestra de arte americano en Castilla y León*, Valladolid, 1989; *id.*, *Catálogo de la exposición “Arte Americanista en Castilla y León”*, Junta de Castilla y León, 1992; Casaseca Casaca, A.: “Arte colonial en Salamanca”, *Relaciones artísticas entre la península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Valladolid, 1990, pp. 59-65; Ibáñez Pérez, A.: “Relaciones artísticas entre Burgos y América. La Virgen de Guadalupe en Burgos”, *Relaciones artísticas entre la península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Valladolid, 1990, pp. 139-147; Urrea Fernández, Jesús: *Pintura mejicana en Castilla*, Miscelánea de Arte (Homenaje al Profesor Angulo), Madrid, 1982, p. 197.



FIGURA 1: ÁGREDA. CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN. LIENZO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE.

vinieron tres religiosas que ayudaron y colaboraron en estos primeros años de nacimiento⁴.

Tan sólo unos meses después de la fundación, ingresaron como religiosas la propia doña Catalina y sus dos hijas, María de Jesús y Jerónima de la Santa Trinidad. El padre, don Francisco, junto a algunos varones de la familia, ingresó, por su parte, en el convento de San Antonio, de Nalda⁵.

Unos años después, en 1623, las religiosas burgalesas regresarían a su convento, siendo sustituidas por otras monjas del convento

recoleta del Caballero de Gracia, de Madrid, quienes implantarán la descalcez en el recién fundado monasterio agrediano.

Entre todas sus religiosas, debemos destacar a sor María de Jesús de Ágreda⁶, hija de los fundadores. Nació en la misma población soriana de Ágreda el 2 de abril de 1602 y ya desde pequeña manifestó su inclinación religiosa. A los doce años desea profesar la religión, y tras algunas gestiones para ingresar en el convento de Carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona, la familia Coronel y Arana decidió convertir su casa en convento de la Purísima Concepción, como hemos visto.

Antes de cumplir los veinticinco años, con la correspondiente dispensa del Papa, sor María de Jesús fue nombrada abadesa del convento, cargo que ocuparía hasta su muerte (en 1665). A su llegada a dicha responsabilidad se va a emprender la construcción del actual edificio. Las obras

⁴ Castro y Castro, Manuel de: "Los monasterios de Concepcionistas Franciscanas en España", *Archivo ibero-americano*, 1991, n.º 203-204, pp. 457-458.

⁵ Los hijos habidos de este matrimonio fueron diez, pero en aquellos años sólo sobrevivirían cuatro: dos varones, Francisco y José, y dos mujeres, Jerónima y María. Como ya se ha señalado, toda la familia que sobrevivía, los padres y sus cuatro hijos, ingresaron en distintos conventos religiosos.

⁶ Andrés González, Patricia: "Iconografía de la venerable soriana sor María de Jesús de Ágreda", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1996, tomo LXII, pp. 447-466.

comenzaron el 8 de septiembre de 1627 y se terminaron en 1633, siendo inaugurado ese mismo año, el 10 de junio.

Actualmente, sor María de Jesús de Ágreda está reconocida como Venerable dentro de la Iglesia Católica. Los estudiosos de su figura destacan tres aspectos notables: su fuerte espiritualidad, marcada por momentos de éxtasis y actos penitenciales; el fenómeno de bilocación, por el cual participa en la evangelización de la zona de California; y su faceta de escritora, tanto de libros como epistolar. Según algunos autores⁷, sor María de Jesús de Ágreda es la “última muestra notable de misticismo iluminista y visionario en España”.

Lo que más nos interesa resaltar ahora, aunque no sea el momento de ahondar en ello, es la participación de sor María de Jesús de Ágreda en la evangelización americana. Su vida diaria estuvo marcada por la penitencia y ya desde los primeros años de su enclaustramiento, nos encontramos con uno de los aspectos más interesantes de la venerable soriana, su capacidad bilocadora⁸. Hacia 1620, en la zona septentrional de Sudamérica, los indios acuden a los franciscanos de forma voluntaria pidiendo ser bautizados, sin que hubieran sido instruidos por los misioneros. Los indígenas manifestaban haber recibido la visita de la “Dama azul de los llanos”, una bella mujer vestida de azul, quien les había indicado que fuesen a recibir el bautismo.

Tras algunas investigaciones llevadas a cabo en el mismo momento que sucedieron estos fenómenos extraordinarios, se llegó a la conclusión de que la religiosa debía ser la abadesa concepcionista de Ágreda⁹. Con posterioridad se ha discutido en diversas ocasiones sobre la autenticidad de la bilocación, destacando la posición de la Sorbona en 1696, que negaba tal fenómeno. No vamos a entrar en si realmente existió la bilocación o no¹⁰; el hecho es que este fenómeno tuvo una repercusión en la sociedad y en el arte, apareciendo representaciones de la Venerable Madre María de Jesús de Ágreda catequizando a los indios¹¹.

⁷ Civelti, Ángel L.: *Introducción a la mística española*, Madrid, 1974, p. 145; Hernández Sánchez-Barba, Mario: *Monjas ilustres en la Historia de España*, Madrid, 1993, p. 143.

⁸ Cilla Lavilla, José Antonio: “Nuevas fronteras en la acción misionera de Madre Ágreda en el Viejo y Nuevo Mundo”, *Actas del Congreso Los castellano-leoneses en la empresa de las Indias*, 1993, vol. II, pp. 51-64; Colahan, Clark: “Presencia agredana histórica y actual en Norteamérica”, *La Orden Concepcionista. Actas del I Congreso Internacional*, León, 1990, vol. 2, pp. 265-275.

⁹ En un principio se llegó a confundir con otra religiosa famosa en España por aquellas fechas, la conocida “Monja de Carrión”. Vid. García Barriuso, Patrocinio: *La monja de Carrión. Sor Luisa de la Ascensión Colmenares Cabezón (Aportación documental para una biografía)*, Madrid, 1986; Egidio López, Teófanos: “Religiosidad popular y taumaturgia del Barroco (Los milagros de la monja de Carrión)”, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia (abril de 1989)*, 1990, tomo III, vol. I, Edad Moderna, Palencia; Andrés González, Patricia: *Los conventos de clarisas en la provincia de Palencia*, Diputación Provincial de Palencia, 1996.

¹⁰ Kendrick, Thomas D.: *Mary of Ágreda: The life and Legend of a Spanish Nun*, Londres, 1967, p. 52; Pérez Villanueva, Joaquín, *op. cit.*, 1985, pp. 597-600; Colahan, Clark, *op. cit.*, 1990, vol. 2, pp. 265-275.

¹¹ Andrés González, Patricia: “Reflejos iconográficos del tema de la bilocación americana”, *Actas del I Congreso Europeo de Latinoamericanista. América Latina: realidades y perspectivas (1996)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Aquilafuente, n.º 7, 1997; Andrés González, Patricia: *Iconografía de la venerable soriana...*, *op. cit.*, pp. 447-466.



FIGURA 2: ÁGRED A, CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN. VIRGEN DE GUADALUPE (DETALLE).



FIGURA 3: ÁGRED A, CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN. VIRGEN DE GUADALUPE. LEYENDA Y FIRMA: "XUAREZ F^{AT}. A. 1656".

EL "TRÍPTICO" GUADALUPANO DE ÁGRED A

Se trata de un tríptico (aunque las alas no se cierran), con un cuadro central, de mayor tamaño, en el que se copia fielmente la imagen de la Virgen de Guadalupe venerada en el Santuario mexicano homónimo; y con calles laterales formadas cada una por dos recuadros con la narración de la leyenda mexicana.

La efigie de la Virgen no permite ningún tipo de cambio, como es sabido, y aparece representada tal y como quedó impresa en la tilma del pastor Juan Diego. Está rodeada por una ráfaga de rayos dorados y coronada. Va vestida con túnica de un tono rosa, con motivos de color oro, y por los hombros presenta la correspondiente capa azul, tachonada de estrellas. A sus pies, la media luna con los cuernos hacia arriba, y un angelito que la sostiene (fig. 2).

En torno a ella, no se ha incluido una decoración superflua, tan sólo un fondo de nubes blancas. Sin embargo, este lienzo central presenta un borde pintado, que imita un marco en tonos grises.

En la parte inferior aparece la siguiente inscripción, junto a la firma: "Retrato verdadero, y copia punta/al de la Ymagen, de Nuestra Señora de guadalupe milagrosamente aparecida en la/Ciudad de Mex^{co}. A 12 de Diciembre de 1531 a^o./i esta tocada a el Original A deuocion/de una umilde esclaua de esta S.^a. y/natural de esta villa. Xuarez f^{at}. año de 1656"¹² (fig. 3).

Las escenas laterales narran algunos momentos de las conocidas como "cuatro apariciones" de la Virgen de Guadalupe. Se deben leer en sentido horizontal, de izquierda a derecha. Todas ellas presentan las mismas dimensiones, y están bordeadas por un marco dorado, que contrasta fuertemente con el gris de la imagen central. Además, cada una lleva su correspondiente inscripción explicativa de la escena.

¹² Esta obra figuró en el catálogo de la exposición sobre Arte americanista en Castilla y León, celebrado en Valladolid en 1992. Se transcribía esta leyenda, pero no se había leído la firma del pintor y la fecha. Vid. Cerrillo Rubio, Lourdes: "Ficha del cuadro de la Virgen de Guadalupe de Ágreda (n.º 2.1)", en *Catálogo de Arte Americanista en Castilla y León, op. cit.*, pp. 91-92.



FIGURA 4: ÁGRED A. CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN. VIRGEN DE GUADALUPE. DETALLE ESCENA.



FIGURA 5: ÁGRED A. CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN. VIRGEN DE GUADALUPE. DETALLE ESCENA.

Así, el primer episodio narrado ocupa el recuadro de la parte superior izquierda. Corresponde a la primera aparición de la “Guadalupeana”, en la que Juan Diego se dirige hacia la parroquia de Santiago Tlatelolco para asistir a la doctrina, cuando es atraído por el canto de unas aves que provenía del cerro del Tepeyac. Sube al alto y se encuentra por primera vez con la Virgen, quien le pide que avise al obispo porque desea que en ese lugar se le edifique un templo (fig. 4).

La escena se ha representado en un paisaje rocoso; la Virgen de Guadalupe surge entre nubes, tendiendo la mano al pastor Juan Diego. En la parte baja, se incluye la siguiente narración: “Apparesce la Virgen Maria a un Indio llamado Juan y le embia/al primer Arçobpo. de Mex^{co}. pidiendole le fabricasse hermita”.

En el recuadro de la parte superior derecha, se recoge uno de los momentos de la segunda aparición: nuevamente de camino hacia Tlatelolco, pero ahora en busca de un sacerdote que ayude a bien morir a Juan Bernardino, un tío suyo que se halla muy enfermo, Juan Diego evita encontrarse con la Virgen y rodea el cerro por su costado oriente, pero Ella se dirige hacia allá y lo intercepta. Le dice que su tío ya sanó y lo manda a cortar rosas a la cumbre del cerro, como señal de sus apariciones (fig. 5).



FIGURA 6: ÁGREDA. CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN. VIRGEN DE GUADALUPE. DETALLE ESCENA.



FIGURA 7: ÁGREDA. CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN. VIRGEN DE GUADALUPE. DETALLE ESCENA.

Se trata éste de un suceso extraordinario, ya que no era normal que hubiera flores a esa altura, y menos en esa época del año. Así, en el cuadro de Ágreda las dos figuras señalan ese detalle del monte florido milagrosamente, tal y como lo recoge la correspondiente leyenda: “Buelbe el Yndio, a la Virgen y le pide señales; mandale/suba al monte por flores donde milagrosamente brotaron”.

La tercera escena, en la parte inferior izquierda del espectador, corresponde con el momento en que la Virgen envía a Juan Diego ante el arzobispo, para llevarle las flores recogidas en su tilma (fig. 6).

Se enmarca en un paisaje igual a los dos recuadros anteriores, apareciendo el pastor de rodillas a modo de ofrenda de las flores ante la Virgen: “Baja el Yndio las flores offrecelas a la Virgen, remitte/las al Arzobispo, por señal evidente, de lo que le pedia”.

La última aparición se sitúa en el recuadro de la parte inferior derecha. En la casa episcopal, Juan Diego extiende su tilma para presentar las flores ante el arzobispo Juan Zumárraga y, al caer las rosas, aparece impresa milagrosamente la imagen de la Virgen, ante las miradas atónitas del prelado y sus ayudantes. Tal y como dice la inscripción inferior: “Presenta el Yndio las flores en nombre de la Virgen: entre/ellas se descubre pintada su Imagen en la manta o Vestidura” (fig. 7).

Así aparece representado: el arzobispo, arrodillado y acompañado por otros personajes, se asombra al descubrir que en el paño donde llevaba las flores se ha impreso la figura de la Virgen. Juan Diego casi está oculto, al extender por delante de su cuerpo el ayate. En el suelo aparecen las flores, y el fondo se resuelve con un dosel granate, en el que destaca el escudo de la Orden franciscana a la que pertenecía Zumárraga.

En todas las escenas dominan los tonos terrosos y grises, muy apagados. El pastor viste oscuro, con una capa beige. Los paisajes son rocosos, con muy poca luz; incluso al representar el monte florido milagrosamente, estas flores son de colores claros. Tan sólo destaca la figura de la Virgen, con las ráfagas de rayos, y la capa de azul brillante tachonada de estrellas doradas.

Por otro lado, nos encontramos con una composición muy semejante en todas las escenas, que han sido, sin duda, planteadas como un conjunto con anterioridad a su realización. Así, la imagen de la Virgen se dispone siempre en el interior de los recuadros, en la parte derecha de los mismos en las escenas primera y tercera, y en la izquierda en los otros dos.

Además, se repite la posición de los otros personajes entre los compartimientos superiores –Juan Diego aparecen en ambos de pie–, y en los inferiores, en los que en uno el pastor y en otro el obispo Zumárraga, se arrodillan ante la Virgen.

EL POSIBLE AUTOR DE LA OBRA, EL PINTOR JOSÉ JUÁREZ

Como ya hemos indicado, el cuadro central presenta en la leyenda inferior, la firma del pintor: “Xuarez f^o. año de 1656”.

En esas fechas, está activo en México uno de los pintores mexicanos más interesantes, José Juárez († h. 1661)¹³. Hijo de otro pintor, Luis Juárez, es el progenitor de toda una familia de artistas, entre los que destacarán en la centuria siguiente sus nietos, Nicolás y Juan Rodríguez Juárez.

José Juárez estudió probablemente en el taller de su padre, del que se aprecian influencias en los rostros de las figuras femeninas y niños. Pero pronto se siente más atraído por el zurbaranismo. Si no discípulo, fue por lo menos seguidor del sevillano López de Arteaga, quien trajo las influencias del pintor extremeño hasta América.

Para algunos estudiosos, la influencia de Zurbarán es tan grande, que no descartan un posible viaje del pintor mexicano hasta España para conocer directamente la obra zurbaranesca. Por otro lado, cabe recordar cómo una importante parte de la producción del extremeño fue enviada a América.

¹³ Marco Dorta, E.: “Arte en América y Filipinas”, *Ars Hispaniae*, vol. XXI, Madrid, 1973, pp. 341-342; Sebastián López, S.; Mesa Figueroa, J. y Gisbert Mesa, T.: “Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia”, *Summa Artis*, vol. XXVIII, Madrid, 1985, pp. 533-534; Burke, M.: *Arte novohispano. Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco*, México, 1992, pp. 45-50.

Juárez es, como vemos, el máximo representante de las influencias zurbaranistas en la pintura mexicana, que fructificará en el último tercio del siglo XVII. Aunque poco prolífico, su calidad es muy elevada, dotado de un enorme talento. Para algunos, es el pintor nacido en México más importante de todo el período virreinal¹⁴.

Se piensa que murió entre 1661 y 1664, aunque en documentación posterior, incluso hasta en 1676 figura otro José Juárez que acepta encargos y recibe aprendices¹⁵. Se trata, éste, de un artista de menor calidad y del que prácticamente no conocemos obras.

Creemos que el autor de este "tríptico" de Ágreda bien podría ser el cabeza de la saga de pintores mexicanos, Rodríguez Juárez. Son varias las razones que nos llevan a esta afirmación.

Esta obra de Ágreda tiene una gran importancia por ser una de las primeras obras en las que se trata el tema de las apariciones, como veremos luego. Este hecho, aparte de ciertos rasgos estilísticos, que analizamos a continuación, ayuda a ratificar la adjudicación de la obra al pintor José Juárez. No en vano, en la actualidad se admite como del círculo de este artista, aunque con ciertas reservas, el lienzo más antiguo de tema guadalupano conservado en la ciudad de México. El *Primer milagro de la Virgen de Guadalupe*, pintado hacia 1653, es también una obra de extraordinaria grandiosidad, representando en la misma escena un gran número de datos etnográficos e iconográficos, que la hacen equiparable como pintura de tema histórico a la famosa *Vista del Zócalo*, pintada en 1695 por Cristóbal Villalpando¹⁶.

El tema de la Virgen de Guadalupe no deja cabida a grandes alardes pictóricos, puesto que se intenta ser lo más fiel posible a la imagen impresa en la tilma de Juan Diego y venerada en el santuario de Guadalupe. En esta ocasión, además, la ausencia de motivos adyacentes, como flores que en otros muchos casos adornan a modo de marco a la Virgen, nos impide apreciar las dotes del artista.

Sólo podríamos fijarnos, por tanto, en las escenas laterales en las que se narran las "cuatro apariciones" de la "Guadalupana". Y aun así, es probable que el artista, en unas fechas tan tempranas para la realización de un ciclo aparicionista, como veremos después, pretenda ser estrictamente fiel a la leyenda, sin introducir ambientes o personajes superfluos.

A pesar de ello, nos encontramos con algunas de las constantes que caracterizan la pintura de José de Juárez, si bien algo matizadas. No recurre a un tenebrismo marcado, aunque en todas las escenas exteriores introduce en el fondo elementos como el cerro de Tepeyac sobre los que destacar a la figura de Juan Diego. Además, éste se representa siempre de perfil o incluso de espaldas, una actitud muy del gusto de Zurbarán, y que Juárez recoge en muchas de sus obras.

¹⁴ Gutiérrez, Ramón (coord.): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Manuales de Arte Cátedra, 1995, p. 123.

¹⁵ Burke, M.: *Arte novohispano. Pintura y escultura en Nueva España...*, op. cit., pp. 45-50.

¹⁶ Conde, J. I. y Cervantes de Conde, M. T.: "Nuestra Señora de Guadalupe en el arte", en *Álbum del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, México, 1981, pp. 132-133.

Pero donde mejor podemos apreciar el arte tenebrista de Juárez, es en la única escena en la que la Virgen de Guadalupe no aparece hablando, sino ya impresa en la tilma para perdurar en el tiempo. Es el único episodio situado en un espacio interior, donde se crea el juego de contrastes fuertes con las luces, que tanto gustó a Juárez.

La luz, que proviene por un lado del brillo de la Virgen, pero por otro de una apertura desde el fondo izquierdo del mismo lienzo, enfoca directamente a Juan Diego y su ayate, junto al que se encuentra el obispo arrodillado. A la diestra del espectador, a modo de pantalla, se sitúan una serie de acompañantes del prelado, que prácticamente no destacan sobre el dosel rojo que cierra la parte derecha de la composición. Estas figuras están tratadas con un cierto tenebrismo, proyectando incluso sombras entre ellas. Vestidos completamente de oscuro, sólo destacan sobre las vestiduras negras las cabezas, los cuellos blancos y las manos de carácter expresionista, mostrando su asombro ante la definitiva aparición de la Virgen.

III. LA IMPORTANCIA DE LA OBRA DE ÁGREDA: UNO DE LOS PRIMEROS CICLOS APARICIONISTAS DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

Es una pieza espectacular por la disposición en forma de tríptico y por sus dimensiones. No presenta la organización que será más habitual a partir de fines del siglo XVII, en la que las escenas de “apariciones” se sitúan en los ángulos del mismo lienzo de la copia de la Virgen. En esta obra de Ágrede, los distintos episodios se localizan fuera del espacio central, en una distribución no muy habitual entre las obras importadas a la península Ibérica y que se debió dar en unas fechas muy tempranas, hasta que se prefiere el cuadro único.

Además, resulta notable por tratarse de una de las primeras obras –está fechada en 1656– en las que se narran los principales hechos de la revelación de la Virgen de Guadalupe en México.

Según Jaime Cuadrilleo¹⁷, una de las primeras noticias que tenemos sobre la realización de una serie aparicionista es la dada por el padre Francisco de Florencia, quien asegura que en 1648, el bachiller Lasso de la Vega, vicario de la todavía ermita de Guadalupe, mandó que se decorase con unas “hermosas pinturas de las Apariciones de la Virgen” el cercado para proteger el manantial de El Pocito, lugar de la tercera aparición.

De ese mismo año, es el grabado que ilustra la obra publicada por el presbítero Miguel Sánchez, bajo el título *Imagen de la Virgen María Madre de Dios* (México, 1648), y que es el primer ejemplo que se conoce hasta ahora en que se representa a la Virgen impresa en la tilma ante el obispo Zumárraga, es decir, la cuarta “aparición”¹⁸. También otra obra de Miguel Sánchez, unas *Novenas* publicadas en 1655,

¹⁷ Cuadrilleo, Jaime; Berndt-León Mariscal, Beatriz y Robledo Galván, Carmen de Montserrat: “Mosaico de iconografía guadalupana”, en *Visiones de Guadalupe. Obras escogidas del Museo de la Basílica de Guadalupe en el Museo Bowers del Arte de las Culturas de Santa Ana, California, Artes de México*, n.º 29, p. 27.

¹⁸ Conde, J. I. y Cervantes de Conde, M. T.: “Nuestra Señora de Guadalupe en el arte”, en *Álbum del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, México, 1981, p. 127.

tiene el honor de recoger el primer grabado conocido en el que Juan Diego presenta las flores a la Virgen de Guadalupe¹⁹.

A este sacerdote se le deben los primeros ejemplos de obras de apariciones de la Virgen de Guadalupe. Como ya señalamos más arriba, la publicación de sus libros intensificó de manera importantísima la devoción a esta advocación²⁰.

Las series aparicionistas tenían la función didáctica de mostrar de una forma visual los principales pasajes de la mariofanía de la Virgen de Guadalupe. Así, aquellos fieles que no supieran leer pudieron conocerla, dentro de uno de los papeles jugados por el arte a lo largo de su historia en diversos momentos.

Desde mediados del siglo xvii, como hemos visto, empiezan a aparecer en publicaciones, escenas sueltas de las apariciones. Es desde este momento, cuando se va a configurar la realización de los ciclos de apariciones de la Virgen del Tepeyac. Surgen al mismo tiempo que la literatura escrita, pero evolucionan de una forma independiente, ya que normalmente no coinciden, sin duda por razones compositivas artísticas. Así, por ejemplo, en la cuarta aparición se representará a Juan Diego de pie, extendiendo la tilma con la imagen impresa de la Virgen, mientras que en los sermones se especifica que permaneció hincado en ese momento.

Prácticamente desde que se empiezan a realizar en la segunda mitad del siglo xvii, este tipo de ciclos guadalupanos se organizan en cuatro escenas. Así, lo más habitual son aquellas obras en las que se copia a la verdadera efigie de la Virgen, con las “apariciones” en los ángulos. En ocasiones, además, se incluye una visión del Santuario de Guadalupe en la parte baja; o incluso una quinta aparición ante el tío del pastor Juan Diego, Juan Bernardino; y excepcionalmente, hubo series que trataron de narrar con mayor número de detalles toda la historia²¹.

Como vemos, el “tríptico” de Ágrede es una obra excepcional por su cronología, presentando ya el resumen de las “cuatro apariciones” de la Virgen mexicana, en una fecha tempranísima. Es, por tanto, de las primeras obras pictóricas en las que se incluye el ciclo aparicionista guadalupano al completo.

Finalmente, indicar que desconocemos cómo pudo llegar hasta la población soriana de Ágrede. Sin duda, uno de los muchos emigrantes a México pudo enviarla a su lugar de origen. El hecho de que sea una obra de un pintor de tanta entidad, no debe extrañarnos, puesto que en la última parte del siglo xvii y durante la centuria siguiente, llegarán hasta España obras de la misma temática de los más importantes pintores coloniales de ese momento.

¹⁹ Conde, J. I. y Cervantes de Conde, M. T.: “Nuestra Señora de Guadalupe en el arte”, *op. cit.*, p. 128.

²⁰ Conde, J. I. y Cervantes de Conde, M. T.: “Nuestra Señora de Guadalupe en el arte”, *op. cit.*, p. 131.

²¹ La serie más larga conocida fue hecha a mediados del siglo xviii por dos grabadores italianos, Filippo Vangelisti (dibujante) y Niccolo Mogalli (grabador). Este ciclo calcográfico consta de 13 ilustraciones, de las que diez están dedicadas a representar gráficamente los episodios guadalupanos y las tres restantes muestran asuntos relacionados con el culto, milagros y exaltación de la Virgen de Guadalupe. *Vid.* Cuadrilleo, Jaime: Berndt-León Mariscal, Beatriz y Robledo Galván, Carmen de Montserrat, *Mosaico de iconografía guadalupana...*, *op. cit.*, pp. 27-31.

Micronesia y el Museo de América. Dientes de tiburón y tatuajes en el centenario de su pérdida

El pasado año recordábamos la pérdida de las últimas colonias del Imperio español. 1898 supuso para España la derrota ante los nacientes Estados Unidos y ante una nueva era a la que llegó tarde, cansada y arruinada. Pero la llave que cerraría el vasto Imperio no se giraría hasta el año siguiente, cuando el resto del olvidado imperio oriental se vendiera a Alemania por la irrisoria hoy, cantidad de 25.000.000 de ptas.

Si realizamos un breve recuerdo de la extensión de las colonias orientales debemos centrarnos en el Virreinato de las Filipinas que además de comprender dichas islas, abarcaba también toda la Micronesia, es decir, los archipiélagos de las Marianas¹, Carolinas, Marshall y Gilbert, actual República de Kirivati. Y es precisamente de todos estos archipiélagos olvidados de los que se hablará a continuación porque, a pesar de la polémica que su anunciada pérdida supuso en España entre algunos políticos –polémica que sirvió más para que los españoles conocieran la existencia de dichos territorios que para que las autoridades reaccionaran–, su conocimiento, el de sus gentes y culturas continúa siendo una incógnita para muchos. Ello se debe a que los pueblos que han habitado estos atolones coralinos del Pacífico Norte han desarrollado una cultura material y unas manifestaciones artísticas inferiores dentro de la óptica occidental como objetos susceptibles de estar en los Museos, por lo que se les ha apartado hasta hace muy poco del ámbito museístico y del coleccionismo. La simplicidad de sus formas y los materiales de escaso valor que empleaban han sido los principales responsables de esta tendencia, pero también hay que unir que sus formas de expresión principal han sido la navegación, el tatuaje, y el arte de la palabra y el cuerpo, todas ellas poco susceptibles de ser expuestas en las salas de los Museos².

¹ A este archipiélago pertenece la isla de Guam, cedida como compensación de guerra a los Estados Unidos en 1898, junto con Cuba, Puerto Rico y las Filipinas. Símbolo de la cultura chamorra y hoy en día del mestizaje de tres culturas, la nativa, anteriormente nombrada, la hispana y la norteamericana.

² Afortunadamente, las nuevas tendencias museísticas dan otro valor a las piezas que se exponen, sobre todo en Museos de carácter etnográfico o antropológico. Ello ha llevado a que los objetos micronesios comiencen a ser expuestos junto con las colecciones del arte Polinesio como símbolos de identidad de las culturas del Océano Pacífico.

Micronesia es un conjunto de pequeñas islas diseminadas por el Océano Pacífico, al norte del Ecuador. Los grupos humanos que la habitan constituyen uno de los tres grupos en que se han dividido las culturas del Pacífico, diferenciándose racial, cultural y geográficamente de los demás. Pueblan unas 2.000 islas que forman una cadena que, apoyándose en las Filipinas a través de las Palaos, se extienden por el archipiélago carolino hasta las Marshall, terminando en el Ecuador en la antigua colonia británica de las Gilbert. La mayor parte son atolones coralinos en los cuales el coco constituye su principal riqueza y entorno al cual, incluso hoy en día, gira su economía y sus culturas. No obstante existen islas de origen volcánico, las mayores, donde se encuentran los principales núcleos urbanos en la actualidad, y donde se levantaron los principales centros canacas.

Micronesia fue poblada en tiempos prehistóricos por varias oleadas migratorias procedentes del SE asiático. Las primeras migraciones fueron de grupos papues procedentes de las Salomón y Bismark. Posteriormente, estos grupos fueron invadidos por población malayo-polinesia, grupos culturalmente superiores que absorbieron a los papues. No obstante, el mayor o menor alejamiento de Polinesia o Melanesia denota el mayor o menor predominio de este mestizaje. Así, dentro de la misma Micronesia nos encontramos con que los habitantes de las Marshall son claramente polinesios, mientras que las características negroides de los habitantes de las Palaos marcan claramente las influencias melanesias.

La colonización española de estas islas comenzó en el siglo XVII, si bien fueron descubiertas en la centuria anterior, y fue, al igual que la de las Marianas, de carácter religioso en un principio. Las primeras tentativas fueron infructuosas y se realizaron desde las Marianas y las Filipinas. Estas primeras expediciones corrieron a cargo de las órdenes religiosas, jesuitas hasta su expulsión, de los Gobernadores y de la Real Hacienda. No obstante, debido principalmente a la geografía del lugar y al carácter hostil de sus habitantes, no se coronarían de éxito hasta 1731 cuando se estableció la primera misión a cargo del padre Cantova en el grupo Uluthi y más tarde en el propio reino de Yap.

El aislamiento a que se veían sometidos les creaban serias necesidades, siendo muy pocas las ayudas que recibían de las autoridades y de su propia orden, incluso desde las Marianas. La muerte del padre Cantova supuso el fin de la evangelización de las islas y el cierre de cualquier interés de las autoridades: el precio era muy alto por unas tierras sin alicientes. Así, las comunicaciones con las Carolinas cesaron hasta 1797, reanudándose los contactos desde Marianas y sólo con fines comerciales. A pesar de ello, los contactos entre la población se sucedieron hasta el punto que en 1818, un grupo de carolinos solicitó permiso a las autoridades españolas para establecerse en Marianas debido al exceso de población de sus tierras, ocupando desde entonces Saipán y Tinián e integrándose en la vida chamorra.

La historia de los isleños cambió radicalmente con la entrada del siglo XIX. La tranquilidad de su aislamiento a pesar de la ocupación española se veía quebrada por la explotación de sus recursos naturales y humanos por parte de las potencias europeas. Los atolones coralinos tan ricos en cocos de palma se vieron invadidos por comerciantes alemanes, ingleses y holandeses que instalaron factorías para la explotación del aceite de copra. La mano de obra indígena salía muy barata ya que no percibían salario alguno, tan solo algún producto como trueque³. La pasividad de las autoridades españolas ante esta

³ Durante la primera mitad del siglo XIX el Gobierno colonial vio asentarse factorías y misiones metodistas en las islas sin ejercer control sobre ellas. Esta facilidad para el asentamiento hizo que los

invasión y ante la explotación indígena fue muy grande hasta el punto que se produjeron protestas de los nativos que hicieron presagiar la vuelta a la época de las luchas sangrientas. Pero lo cierto es que el Gobierno colonial carecía del aparato burocrático necesario y de las ganas de hacerlo.

Debido a la importancia que estaban tomando las islas, el Coronel Coello indicó al Gobierno español, en 1852, las ventajas de una ocupación efectiva de las mismas, ya que se crearía un acercamiento comercial con Australia, Nueva Guinea y América. Estas indicaciones fueron desoídas y no se llevaron a cabo hasta 1885, demasiado tarde ya para España. El gobierno isabelino estaba más ocupado en los asuntos internos del país que en sus posesiones ultramarinas.

De esta forma, cuando en 1875 el Gobierno quiso imponer derechos de aduana a un barco alemán, comenzaron las protestas poniéndose en duda la Soberanía española en estas islas. La indignación de la opinión pública fue muy grande, demasiado para unas tierras que acababa prácticamente de conocer, pero Alemania había llegado tarde al reparto colonial africano y no estaba dispuesta a que la apartaran también de las tierras del Pacífico. La contestación del Gobierno alemán no se hizo esperar: sólo reconocería la Soberanía española si se establecía una organización administrativa que ejerciera el papel real de Estado. La sorpresa española fue mayúscula pues estos territorios dependían del Gobierno establecido en Guam desde el siglo XVII. La noticia se convirtió en primera plana de todos los periódicos y era el tema de conversación de tertulias y conferencias. Las opiniones coincidían en las repulsas a las pretensiones alemanas, mas se bifurcaban a la hora de decidir quién era el culpable: la poca vergüenza de los alemanes o la desidia del Gobierno español.

España se apoyaba en varios puntos: el derecho de descubrimiento, la toma de posesión, la ocupación desde antiguo y el establecimiento de autoridades públicas y las relaciones con los indígenas. Era imprescindible mantener estas islas como vínculo económico con Oriente, como salvaguarda de las Filipinas.

Alemania se apoyaba en la Conferencia de Berlín recientemente celebrada y en la cual se repartió el continente africano. El Canciller alemán Bismark aducía que las islas estaban fuera de la Soberanía española al no existir una ocupación efectiva de las mismas. De esta forma, las islas serían tierra de nadie y al haberse establecido desde antiguo factorías alemanas en algunas de ellas, tenían perfecto derecho a declararlas territorio alemán.

España hizo entonces efectiva la ocupación de los archipiélagos desligándolos del gobierno guameño constituyéndose en 1885 el Gobierno de Carolinas y Palaos, con sede en Yap. Pero era ya muy tarde, el conflicto se había originado y sólo gracias a la mediación de la Santa Sede pudo dirimirse⁴. El 22

Estados Unidos estuvieran gracias a sus misioneros metodistas, detrás de cada insurrección indígena a partir de 1880. La política evangelizadora metodista educaba a los jóvenes para que fueran los futuros evangelizadores en su pueblo. Se aseguraban la manutención estableciendo un sistema tributario en especies (*vid.* Cabeza Pereiro 1926, pp. 162-164).

⁴ Hacía muchos años que el Vaticano no mediaba o intervenía en los asuntos de las coronas europeas, sobre todo con países protestantes como Alemania. Ello provocó una gran irritación en la opinión pública alemana: Alemania, cuna del protestantismo, no debía someter sus intereses al Jefe espiritual de la Iglesia Católica (*vid.* Alcalá-Galiano y Valencia, 1889).

de octubre de 1885, León XIII reconocía la Soberanía española, pero para hacerla verdadera el Gobierno debía crear una fuerza permanente que la hiciera efectiva. De igual forma, permitía a Alemania el comercio, navegación y pesca libres y el establecimiento de una estación naval. Los alemanes residentes en Carolinas podían establecer plantaciones como los españoles. Las Islas Marshall y las Gilbert, al quedar fuera de los límites de las Carolinas, fueron cedidas a Alemania.

El fin de siglo llevó a las autoridades españolas un trabajo en estas islas que no habían tenido desde que las colonizaran. Se intentó una ocupación real, se realizaron misiones científicas y los capuchinos evangelizaron a la población altamente influenciada por las misiones metodistas. La colonia se dividió en dos distritos el de Yap o Carolinas Occidentales y el de Ponapé o Carolinas Orientales. Pero todo estaba ya perdido. El 30 de junio de 1899 se firmaba el segundo tratado Hispano-alemán por el cual España vendía los restos fragmentados de su colonia en la Micronesia.

A partir de entonces los archipiélagos carolinos correrían la misma suerte que las islas Marianas. Formaron parte del Imperio del Kaiser hasta el final de la 1.^a Guerra Mundial, en que pasaron a manos japonesas. En 1945, la ONU las entregó en Fideicomiso a los Estados Unidos. En la actualidad, las Marshall y las Gilbert forman Repúblicas independientes, y el resto de las Carolinas, los Estados Federados de Micronesia.

Después de lo visto cabe preguntarse qué queda en España que nos recuerde estas lejanas tierras. Desde el punto de vista museístico, Micronesia ha sido la gran olvidada frente a Filipinas. Indudablemente tanto la cantidad como la calidad de las colecciones y los materiales en que dichos objetos fueron realizados desbancaron o más bien relegaron los objetos micronesios mucho más sencillos. También hay que tener en cuenta que hasta hace bien poco la llegada de los objetos a la Península se realizaba por la misma vía y solían agruparse como objetos procedentes de las colonias orientales. Así mismo, se nombraban como objetos de los naturales de las Filipinas, ya que no hay que olvidar que pertenecían a dicho Virreinato. Si a todo esto unimos que las formas de expresión micronesia relativas a su cultura material no han sido susceptibles de ser expuestas en Museos hasta hace muy poco por ser consideradas como inferiores⁵, seremos conscientes del abandono a que se ha visto sometido el arte micronesio.

La mayor parte de las colecciones que nos encontramos en Madrid aparecen diseminadas por varios Museos. Su procedencia es variada, encontrándonos una parte que fue traída con motivo de la Exposición que sobre las Filipinas se realizó en el Palacio de Cristal del Retiro en 1887 y que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología; de igual forma, los Museos Naval⁶ y del Ejército⁷ cuentan con importantes colecciones, sobre todo de armas que llegaron a Madrid como donaciones de militares

⁵ La tradición en los estudios del arte oceánico ha llevado a considerar la cultura material micronesia no como obra de arte, sino como objetos de uso común que sólo adquirirían criterio artístico cuando llegaban a un Museo.

⁶ Vid. *Catálogo de armas y artefactos de las Islas del Océano Pacífico Central y Australia*, Museo Naval de Madrid, Madrid, 1993.

⁷ Vid. Mellén Blanco, F.: *Catálogo de las armas de Oceanía en el Real Museo del Ejército de Madrid*. Museo del Ejército, Madrid, 1991.

destinadas allí o como recopilación de objetos de expediciones de la Marina. Así mismo, existen también donaciones de colecciones particulares repartidas por varios Museos. Gran importancia tiene también las colecciones de órdenes religiosas como los Capuchinos, cuya permanencia en las islas no fue sólo durante el mandato español, sino también durante la ocupación alemana.

La cultura material micronesia que nos encontramos pertenece en su mayoría al siglo XIX y está elaborada con materiales muy sencillos escogidos del mundo natural que les rodeaba: fibras vegetales y objetos extraídos del Océano. La sencillez es la tónica dominante tanto en los materiales como en las formas, pero siempre con un fin estético en el cual la preferencia por un material u otro y por una decoración u otra se deja en manos del ejecutor de la pieza y de su herencia cultural. Es precisamente la decoración la que adquiere mayor complejidad sobre todo en signos de identidad étnica tan marcados como poco exponibles en Museos como son el tatuaje y la pintura corporal.

Aprovechando las nuevas tendencias de la museología, quiero dedicar un pequeño espacio al tatuaje por ocupar un lugar muy destacado en estas culturas. Según los isleños de las Marshall, los dioses les habían enseñado el arte del tatuaje con el único fin de que estuvieran bellos. Con el tiempo esta idea primigenia de la belleza adquirió formas culturales de manera que el tatuaje se integró en la vida económica y social. Su disposición, cantidad y clase tenían una relación directa con la categoría social del individuo, constituyéndose en uno de los factores externos de distinción social, sobre todo en las Marshall. En una sociedad tan estratificada como la micronesia, el adorno era una signo de identidad de clase. Así se explica cómo éste adorno permanente que es el tatuaje aseguraba al individuo su estatus y convertía su cuerpo en algo susceptible de ser admirado, por su valor primero a la hora de soportar el dolor y como canon de belleza en segundo lugar. Estaba presente en los ritos de paso de un individuo ya que marcaba el puente de la adolescencia a la edad adulta. Pero el grado de belleza que un individuo podía alcanzar iba directamente relacionado al grado de riqueza que poseyera. La adquisición de dicho canon dependía de la cantidad de ofrendas depositadas a los dioses y de los bienes entregados al tatuado por los servicios prestados.

La operación, dolorosa en extremo, estaba bendecida por lo sagrado en todo momento, ya que todo, desde la inspiración del tatuado a la hora de elegir el dibujo, hasta los cantos y oraciones encaminados a aliviar el dolor o la posible infección de las heridas se realizaba en un ambiente de claro mestizaje entre lo sagrado y lo profano, como todo en la cultura micrones.

Si bien el tatuaje es un claro exponente de un rasgo cultural no susceptible de ser expuesto en un Museo, la mayoría de las piezas habidas en España se refieren a su panoplia. Las armas micronesias al contrario que las de sus vecinos polinesios o melanesios destacan por la sencillez de formas y materiales con que se construían. La mayoría eran armas ofensivas realizadas en madera, fibras vegetales y elementos extraídos del mar como vértebras de peces o los temidos dientes de escualos. La metalurgia les era desconocida hasta la llegada de los españoles. A partir de entonces el hierro y el bronce pasaron a formar parte del conjunto de materias primas usadas en las islas⁸. Su variedad tampoco suponía nada a destacar,

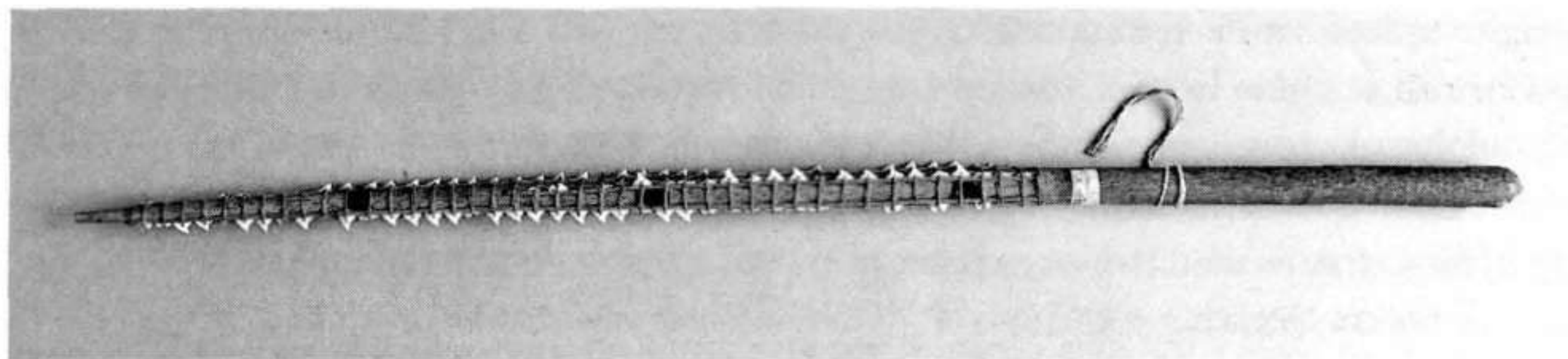
⁸ Una sociedad tan estratificada como la micronesia hizo de que estos materiales se convirtieran en uso exclusivo de la nobleza y las herramientas de piedra y hueso continuaron usándose hasta bien entrado el siglo XIX.

pues se componían de largas lanzas de hasta 3 m de longitud. El mango era de madera o caña de bambú, estando rematadas por una punta afilada de madera o hueso humano. La parte inferior del mango estaba adornado con pinturas, incisiones de dibujos geométricos y plumas de aves de colores.

Si bien ésta ha sido la característica general de las armas micronesias, cabría destacar la creación de una serie de armas defensivas y ofensivas que, si no pueden catalogarse como obras de arte como las mazas polinesias, sí cabría incluirlas por la originalidad de sus formas y del material empleado en su fabricación. Tal es el caso de una serie de piezas depositadas en el Museo de América, de Madrid, pertenecientes a la colección Rivadeneira y fechadas en el siglo XIX⁹. Su procedencia es del archipiélago de las Gilbert y su originalidad estriba en los materiales empleados, los dientes de tiburón. Precisamente lo arriesgado de la captura hacía de estas armas un importante distintivo de estatus y una utilización no sólo bélica sino también de adiestramiento y formación de futuros guerreros.

El armamento se caracterizaba por una gran complejidad en su construcción¹⁰. Se componía de una variedad que iba desde bastones largos y cortos, hasta espadas y lanzas. Estas últimas debieron fabricarse a partir de un modelo de lanza larga. En la colección del Museo aparecen varias espadas cortas, un bastón largo y otro corto a modo de cuchillo.

• Figura 1: **BASTÓN**



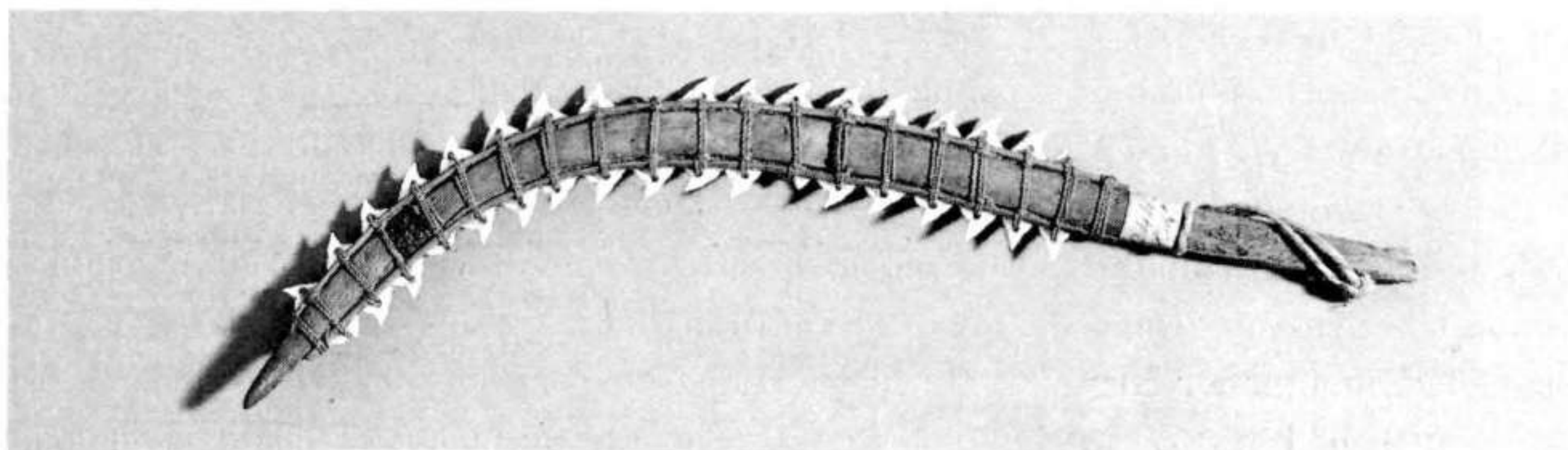
- Madera, dientes de tiburón y fibra vegetal.
- Largo: 93,5 cm. Ancho: 4 cm.
- Islas Gilbert. Micronesia.
- N.º Inv.: 1.618.

Bastón de sección circular decreciendo hacia el extremo distal terminando en un punta afilada. Las tres cuartas partes de la pieza llevan cuatro filas de dientes de tiburón. El diente no se sujeta directamente a la pieza; va unido a una horquilla que es la que se sujeta a la pieza central.

⁹ La colección fue cedida en 1867, y si bien las piezas fueron recogidas en el siglo XIX, mantienen una tradición que podemos remontarla hasta el siglo XVIII.

¹⁰ La utilización de los dientes de tiburón para la fabricación de armas se daba también en las Hawaii, en la Polinesia Septentrional, pero sus formas y su elaboración eran mucho más sencillas, diferenciándose claramente de sus vecinas micronesias.

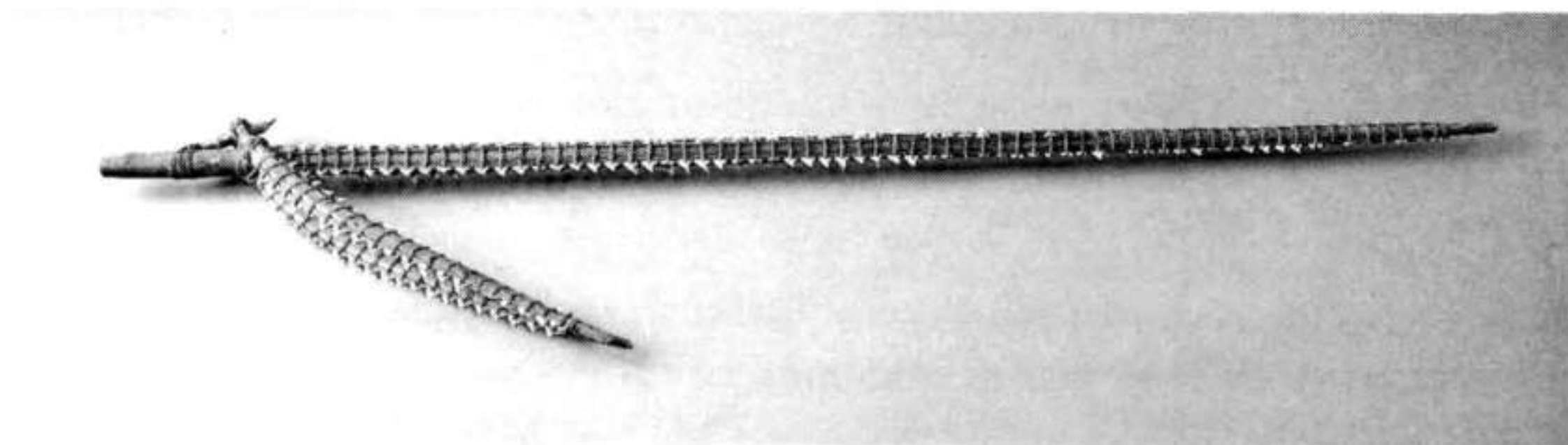
• Figura 2: **CUCHILLO O BASTÓN CORTO**



- Madera, dientes de tiburón y fibra vegetal.
- Largo: 31,5 cm. Ancho: 3,5 cm.
- Islas Gilbert. Micronesia.
- N.º Inv.: 1.622.

Bastón pequeño de madera con hechura de cuchillo. Su forma es curva y va adornado por una fila de dientes de tiburón a ambos lados. Los dientes están colocados simétricamente y van perforados para que una cuerda de fibra vegetal pase por ellos y los una al cuerpo del cuchillo y a su diente simétrico. Una horquilla de madera sujeta cada fila de dientes.

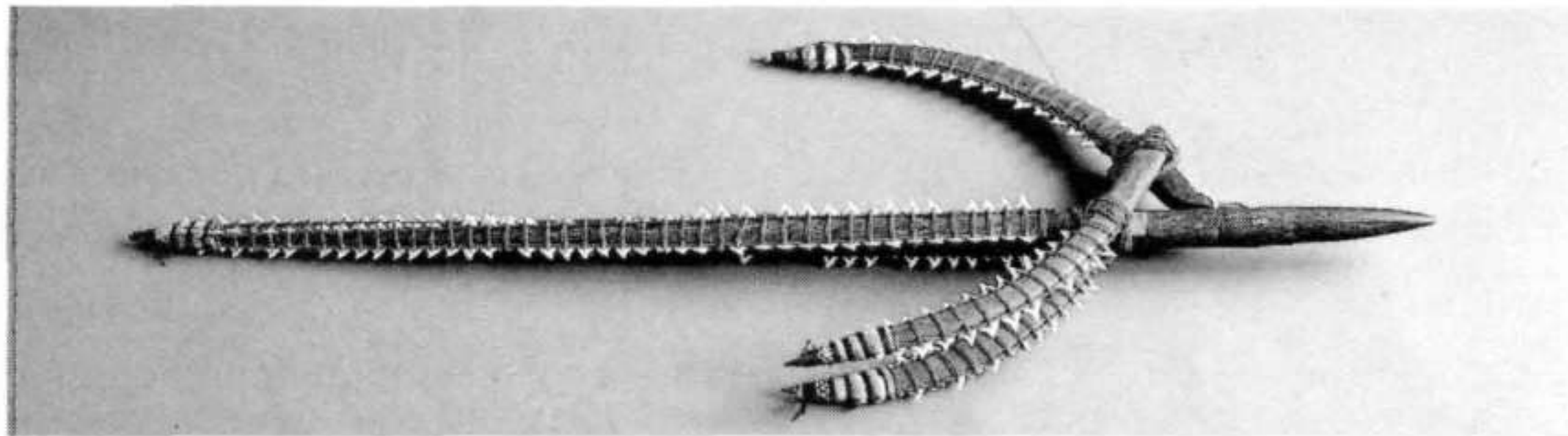
• Figura 3: **ESPADA**



- Madera, dientes de tiburón y fibra vegetal.
- Largo: 78 cm. Ancho: 27 cm.
- Islas Gilbert. Micronesia.
- N.º Inv.: 1.620.

Esta pieza se compone de un bastón central, redondeado y terminado en punta, con cuatro filas de dientes de tiburón. En el primer tercio, hacia la zona proximal, lleva tres salientes a modo de cuchillo con dos hileras de dientes de tiburón cada una. En los extremos puntiagudos tanto del bastón central como de los cuchillos más pequeños, se decora fibras vegetales y resto de pelo posiblemente humano. El engarce de los dientes de tiburón es el mismo que el de las piezas 1.618 y 1.622.

Figura 4: **ESPADA**



- Madera, fibra vegetal y dientes de tiburón.
- Largo: 112 cm. Ancho: 20 cm.
- Islas Gilbert. Micronesia.
- N.º Inv.: 1.621.

Espada semejante a la N.º 1.620.

Para protegerse de estas armas inventaron una armadura de la que carecen los depósitos del Museo, realizada en fibra vegetal trenzada y decorada la mayor parte de las veces con cabellos humanos. Les protegía todo el cuerpo desde la cabeza hasta los pies, y se componía de pantalones, coraza y mangas. Coronaba todo ello un casco realizado con la coraza del diodón o pez puerco espín. Pero sin duda alguna, el elemento más peculiar lo constituía un enorme protegenucas que sobresalía varios centímetros por encima de la cabeza del individuo. Su finalidad era protegerse de las piedras lanzadas por las mujeres que acompañaban a los guerreros al campo de batalla.

Desgraciadamente poco más queda de la huella micronesia en España. Quizá me equivoque, pero podría afirmar que la opinión pública desconoce, como desconocía hace un siglo, dónde ubicarla e incluso que pertenecieron al imperio español. Sea lo que fuere, creo que ya es hora de que la museología española les ceda un lugar junto a sus vecinas polinesias y melanesias ya que, a pesar de esa simplicidad en las formas y materiales empleados, sus manifestaciones culturales son tan ricas como las de sus vecinos oceánicos y merecen dejar de ser consideradas como los parientes pobres de las culturas del Océano Pacífico.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ-GALIANO y VALENCIA, E. (1889): "Mediación del papa León XIII entre España y Alemania sobre las Islas Carolinas y Palaos", Sep. *Memorias de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, T-VI, Madrid.
- BARRAS DE ARAGÓN, F. (1946): "Las islas Palaos", Sep. *Anuario de Estudios Americanos*, T-III, Sevilla.
- BARREIRO, A. (1920): *El origen de las Islas Carolinas*. Impr. del asilo de huérfanos de la Orden del S.C. de Jesús, Madrid.
- BRU, Margarita (1989): "Micronesia", *África negra y Oceanía*, Historia del Arte, Historia 16, Madrid, 1989.
- CABEZA PEREIRO, A. (1896): *La Isla de Ponapé*, Tip. de Chapré, Manila.
- COELLO, F. (1885): *La Conferencia de Berlín y la cuestión de las Carolinas*, Impr. de Fortanet, Madrid.
- (1886): *El Conflicto Hispano-alemán sobre la Micronesia*, "Biblioteca de la Sociedad Española de Africanistas y Colonialistas", vol. III, Madrid.
- ESCUDE BARTOLI, M. (1885): *Las Carolinas. Descripción geográfica y estadística del archipiélago carolino*, Barcelona.
- GARCÍA PAREJO, R. (1885): *Consideraciones a cerca del Derecho de España sobre las Islas Carolinas*, Imp. Gregorio Yuste, Madrid.
- GÓMEZ, J. G. (1885): *Las islas Carolinas y las Marianas*, Impr. San José, Madrid.
- GONZÁLEZ ENRÍQUEZ, M. (1985): *Las culturas indígenas de la Micronesia*, Memoria de Licenciatura, M. S. Univ. Complutense, Madrid.
- HUERA, C. (1995): "Arte y cultura de los mares del Sur", Catálogo *Els Moai de L'illa de Pasqua. Art i cultures als Mars del Sud*, Fundació La Caixa, Barcelona, pp. 91-120.
- KAEPPLER, A. y otros (1993): *L'Art Océanien*, Citadelles and Mazenod, París.
- MIGUEL, G. (1887): *Estudio sobre las Islas Carolinas*, Impr. José Perales y Martínez, Madrid.
- MONTERO Y VIDAL, J. (1887): *Historia General de Filipinas*, Impr. Manuel Tello, Madrid.
- PASTOR Y SANTOS, E. (1950): *Territorios de Soberanía española en Oceanía*, Ed. Ares, Madrid.

J. ARÉCHIGA - M. R. MEJÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
M. D. MARRODÁN - M. S. MESA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Análisis comparativo de la edad media de menarquia en población mexicana

I. INTRODUCCIÓN

El estudio de la maduración sexual en las niñas a través de la edad de menarquia es de gran interés puesto que, este hecho, constituye un punto clave en el proceso ontogénico, que asegura la capacidad de reproducción, anuncia el final de la etapa de crecimiento y marca cambios físicos, fisiológicos y psicológicos (Marshall y Tanner, 1986: 171-209). De hecho, la edad a la que se presenta la primera regla, es una característica que ha sido ampliamente investigada en distintos grupos humanos, intentando desentrañar las causas de su amplio rango de variación. Las investigaciones corroboran que se trata de un fenómeno complejo, al que concurren tanto factores genéticos como ambientales, en un proceso de profunda interdependencia, por lo que no es posible deslindar de una manera tajante cuál es la influencia de estos factores y la magnitud en que participa cada uno (Tanner, 1981: 604; Eveleth y Tanner, 1990; Aréchiga, 1990; Ulijaszek *et al.*, 1991: 167-175; Pérez Magdaleno *et al.*, 1995: 157-171; Sánchez-Andrés, 1997: 69-78, Marrodán *et al.*, 1999a).

En cualquier caso, la probada ecosensibilidad de la menarquia explica las diferencias observadas en relación al clima, el grado de urbanización o la precocidad que la mayor parte de las poblaciones de países occidentales y emergentes han experimentado secularmente, en consonancia al desarrollo tecnológico y la mejora en las condiciones socioeconómicas (Vercauteren y Susanne, 1986: 205-220; Danker-Hopfe, 1986: 81-112; Laska *et al.*, 1989: 169-172; Prado, 1992: 139-145; Prado *et al.*, 1995: 157-171; Onat y Ertem, 1995: 74-50; Mesa *et al.*, 1997: 157-169; Rebato, 1998: 297-317; Pasquet *et al.*, 1999: 89-97). El objetivo del presente trabajo es contribuir al conocimiento de las causas que determinan la variabilidad de la menarquia, aportando nuevos datos sobre la población mexicana, migrante campocidad, establecida en las denominadas colonias populares del área suburbana de México D. F.

II. MATERIAL Y MÉTODOS

El presente estudio se realizó con una muestra compuesta por 1.454 niñas entre 8 y 19 años de edad, procedentes de dos colonias populares de la ciudad de México: Lomas de la Estancia, Iztapalapa (N= 854)

y Pedregal de Santo Domingo, Coyoacán (N= 600); su localización geográfica aparece en el mapa de la figura 1. La mayoría de las niñas son hijas de migrantes campo-ciudad con residencia en el Distrito Federal desde hace una o dos generaciones. Contrariamente a lo esperado por haberse trasladado a una gran urbe, en la población migrante las parejas se formaron de una manera peculiar, por lo general entre personas oriundas del mismo pueblo, municipio o región. Este patrón endogámico, parece haber contribuido a mantener la homogeneidad genética, aspecto que está siendo corroborado a través del análisis de diversos polimorfismos sanguíneos (Buentello, 1999).

Esta población migrante, proviene de los estados de Oaxaca, Guerrero, Michoacán, México, Puebla, Querétaro, Veracruz y Tlaxcala. Dichas regiones fueron clasificados entre las de mayor pobreza y marginalidad en el estudio realizado por COPLAMAR en 1970, fecha en que precisamente se formaron las dos colonias que se contemplan en el presente estudio. Los indicadores entonces utilizados, construidos con un propósito de ordenamiento general, se referían fundamentalmente a las condiciones de ingresos, alimentación, salud, educación, vivienda y servicios. Resultados de investigaciones similares, llevadas a cabo en época más reciente (CONAPO, 1990), muestran que el panorama no ha cambiado en veinte años, con la única excepción de lo ocurrido en algunos municipios concretos (INEGI-SINU, 1995).

Los datos se recabaron utilizando el método de *statu quo*, que consiste en obtener una muestra de jóvenes que estén en una edad razonable para que ocurra la menarquia y se les pregunta a cada una de ellas si han tenido la primera regla, registrando la respuesta afirmativa o negativa. A partir de dichas frecuencias de aparición, la edad media de la menarquia se calculó por regresión probítica (Finney, 1971), utilizando el programa estadístico SPSS/ PC (1995). Para establecer comparaciones con otros estudios realizados en México o España y, a fin de unificar la metodología, en ciertos casos se recalculó la edad de menarquia por el método probítico a partir de las frecuencias absolutas aportadas por los autores.

III. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En la Tabla 1 se presentan los resultados obtenidos, junto al número y porcentaje acumulado de niñas y jóvenes que han tenido la primera regla en cada grupo de edad. La edad de menarquia, tanto para

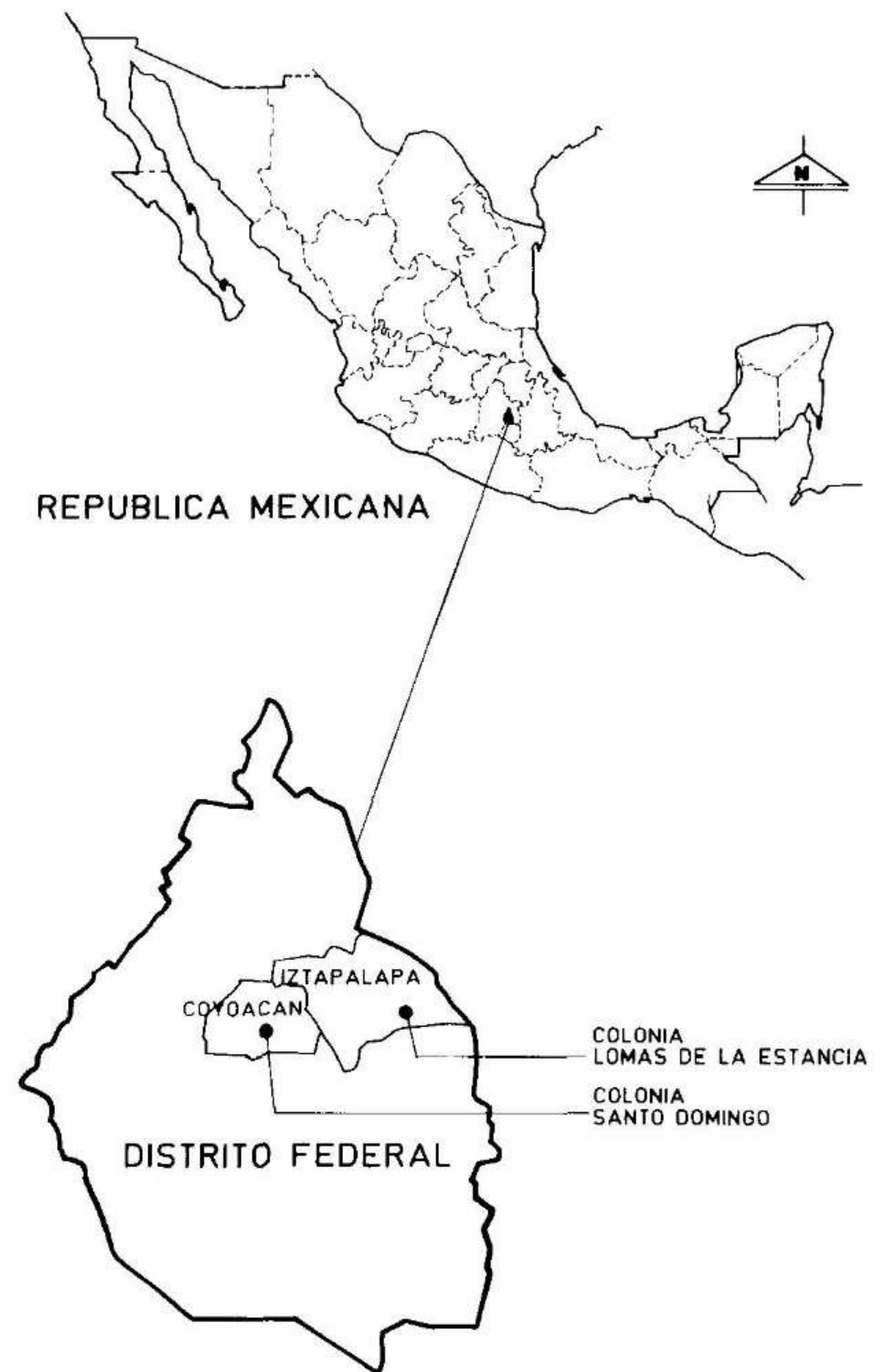


FIGURA 1: LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA DE MÉXICO D. F. Y DE LAS COLONIAS POPULARES ANALIZADAS.

Edad	COLONIA LOMAS DE LA ESTANCIA			COLONIA P. SANTO DOMINGO		
	N	Con menarquia	% acumulado	N	Con menarquia	% acumulado
8	81	1	1.23	58	0	0.00
9	58	0	0.00	46	0	0.00
10	61	0	0.00	59	1	1.69
11	82	4	4.87	61	7	11.47
12	90	27	30.00	45	16	35.45
13	137	94	68.61	62	48	77.42
14	118	112	94.91	53	45	84.91
15	87	79	90.32	64	60	93.75
16	29	27	93.10	41	41	100.00
17	55	44	80.00	43	43	100.00
18	30	27	90.00	42	39	92.86
19	26	26	100.00	26	26	100.00

Media = 12.64 años SD = 0.95
 $\chi^2 = 5.33$; g.l.= 11; p < 0.0721

Media = 12.39 SD = 0.91
 $\chi^2 = 20.56$; g.l.= 11; p < 0.001

TABLA 1: EDAD MEDIA DE MENARQUIA EN LAS DOS COLONIAS POPULARES DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

la población de Lomas de la Estancia (Media= 12.64 años, S.D.= 0.95), como para la de Santo Domingo (Media= 12.39 años, S.D.= 0.91) es ligeramente más elevada que en otros grupos de la ciudad de México que pertenecen a un nivel socioeconómico medio o bajo. En la Tabla 2 puede observarse, por una parte, que la menarquia más tardía corresponde a la muestra de nivel socioeconómico alto estudiada por Castillo (1996) y, por otra, que las diferencias intergrupales entre las demás poblaciones comparadas, incluidas las del presente estudio, son pequeñas. Hay que considerar que el tamaño de la referida muestra de clase social elevada es muy escaso (N= 90), lo que desde el punto de vista estadístico resta confiabilidad a los resultados. No obstante, se debe tener en cuenta que, entre estas escolares, son más frecuentes los antepasados europeos, con lo que, junto a las diferencias sociales y de poder adquisitivo, se podría encontrar una composición genética bastante diferente (Aréchiga *et al.*, 1998: 131-150), responsable principal de esa edad media de menarquia relativamente elevada.

Si se consideran de nuevo los resultados obtenidos en las colonias populares y el resto de series de la ciudad de México reseñadas en la Tabla 2, aunque las diferencias entre muestras son reducidas, permiten establecer un cierto gradiente, que podría reflejar la relación entre la edad media de menarquia y las particulares condiciones de vida en que se desenvuelve cada grupo de población. En este sentido, la colonia de Lomas de la Estancia se encuentra ubicada en una de las zonas más contaminadas de la ciudad de México, muy alejada del centro, y cuenta con unos servicios de transporte, agua potable y salud deficientes. Las familias viven aquí en un ambiente difícil, con grandes carencias sobre todo a su llegada a la ciudad.

POBLACIÓN	N	MENARQUIA (edad promedio)	AUTOR
Lomas de la Estancia (popular)	854	12.64 (SD= 0.95)	Presente estudio
Santo Domingo (popular)	532	12.39 (SD= 0.91)	Presente estudio
(nivel bajo)	130	12.31* (SD= 2.62)	Castillo (1996)
(nivel alto)	90	13.02 * (SD=1.79)	Castillo (1996)
(nivel medio)	1046	12.32* (SD=1.43)	Faulhaber (1987)
(general)	488	12.40	García <i>et al.</i> (1993)
(general)	801	12.17 * (SD=1.05)	Ramos (1986)

* Probitas recalculadas por los autores

TABLA 2: EDAD MEDIA DE MENARQUIA EN POBLACIONES URBANAS DE MÉXICO D. F. (MÉTODO PROBITICO).

La colonia de Santo Domingo, más cercana al centro y formada en los años setenta, como la anterior, en sus inicios quedaba en la periferia de la ciudad, pero al avanzar la extensión de los terrenos urbanos obtuvo una mejor ubicación tanto respecto al transporte como a la dotación de servicios generales. Estas mejoras se debieron en parte a la organización de los colonos y su fuerte labor de gestión ante las autoridades. En resumen, pese a que las condiciones de vida no son óptimas en las dos colonias, se establece una diferencia cualitativa en el grado de urbanización y organización social, que explicaría –al menos en parte y teniendo en cuenta un origen étnico similar– la diferencia en la edad media de menarquia entre ambas colonias, correspondiendo la media más tardía a la comunidad que vive en unas circunstancias de mayor precariedad.

Eveleth y Tanner (1990) plantean que existen dos formas de interacción herencia-ambiente relacionadas con el crecimiento y desarrollo: una que actuaría sobre el tamaño corporal y la velocidad de crecimiento y otra responsable del período de la maduración. En México, la estatura relativamente baja del adulto en grupos de composición indígena puede estar influenciado por factores ambientales adversos que, como la nutrición, actúan de una manera directa. Respecto a la maduración sexual, la población mexicana en su conjunto (Tabla 3) presenta, salvo excepciones, unas edades medias de menarquia más tempranas de las que cabría esperar, considerando las condiciones de vida que se dan en un país emergente de sus características. Ello podría significar que el sustrato hereditario resulta muy importante frente al ambiente en la manifestación de ese conjunto de cambios fisiológicos que responden a la denominación de maduración. Otros resultados sobre maduración ósea obtenidos por Sáenz (1989: 465-474) en niñas de clase media de la ciudad de México, señalan que las mexicanas maduran comparativamente más temprano que las inglesas, lo cual apoya el anterior planteamiento.

Continuando con esta idea, y para tener un panorama más amplio de la maduración en las poblaciones humanas, se ha realizado una revisión de estudios llevados a cabo en grandes ciudades españolas (Tabla 4) ya que, dentro del conjunto europeo, la península Ibérica ha sido secularmente una zona de importante influencia en la constitución del estado mexicano. Las muestras urbanas seleccionadas se refieren a diferentes niveles socioeconómicos y han sido analizadas en los últimos 15 años, a fin de que sean comparables con las series mexicanas. De todas ellas, en la serie general de españolas residentes en

POBLACIÓN	N	MENARQUIA (edad promedio)	AUTOR
Xochimilco, México (urbano, nivel bajo)	670	12.76	Díaz de Mathman <i>et al.</i> (1968)
Mérida, Yucatán (urbano, general)	993	12.61*	Díaz-Bolio <i>et al.</i> (1964)
Mérida, Yucatán (urbano, general)	473	12.09	Wolañsky <i>et al.</i> (1993) Retrospectivo
Tampico, Tamaulipas (urbano, nivel medio)	416	12.55*	Peña-Gómez (1970)
Tampico y Altamira, Tamaulipas (rural)	212	13.79*	Peña-Gómez (1970)
León, Guanajuato (urbano, nivel medio)	500	12.50	Jacobo y Malacara (1985)
León, Guanajuato (urbano, nivel bajo)	500	12.60	Jacobo y Malacara (1985)
León, Guanajuato. (urbano, nivel alto)	500	12.80	Jacobo y Malacara (1985)
Progreso, Yucatán (rural)	1010	12.12	Valentín (1985) Media aritmética
Oaxaca (rural y urbano)	315	14.27	Malina <i>et al.</i> (1977)

* Edad media recalculada por probitas (Malina *et al.*, 1977)

TABLA 3: EDAD MEDIA DE MENARQUIA EN POBLACIONES URBANAS Y RURALES DE DIFERENTES ESTADOS MEXICANOS. MÉTODO PROBITICO, EXCEPTO LO RESEÑADO EN LA TABLA.

Bruselas (Aréchiga, 1990), la edad media de menarquia se calculó como una media aritmética, a diferencia de las restantes (regresión probítica); por ello a la edad estimada, 12,43, se debe añadir el factor de corrección de 0,5 de acuerdo con los requerimientos impuestos por el método, resultando un valor de 12,93 años, que ya puede compararse con las demás. Los valores se encuentran en un rango de variación pequeño (12,73-13,01), que se podría interpretar en relación a la similitud en las condiciones del medio de las muestras comparadas. Esto es así, dado que no se incluye el extremo inferior de los grupos marginales y que en España ha habido una tendencia al acercamiento socioeconómico de los diferentes estratos sociales, con una mejora en la calidad de vida, sobre todo en los grupos menos favorecidos.

La comparación de las muestras urbanas de México D. F. (Tabla 2) y de España (Tabla 4) nos permite establecer una serie de consideraciones generales como la aparición de edades más tempranas de maduración dentro de las series mexicanas, independientemente del medio socioeconómico, a excepción de la anteriormente citada serie de Castillo (1996), cuya posible vinculación genética con poblaciones europeas ya ha sido mencionada. Estos resultados nos llevan de nuevo a destacar la relevancia del componente genético respecto al ambiental sobre los procesos de maduración sexual, si bien la importancia del medio no es despreciable en modo alguno, siendo la responsable de las variaciones que se observan

POBLACIÓN	N	MENARQUIA (edad promedio)	AUTOR
Españolas (Bruselas)	189	12.43 (SD=1.65)	Aréchiga (1990)
Media aritmética			
Bilbao (general)	895	12.73 (SD=1.12)	González-Apraiz y Rebato (1995)
Barcelona (general)	566	12.92 (SD=1.22)	Hernández y García-Moro (1985) retrospectivo
Madrid (nivel medio)	719	13.01 (SD=1.09)	Sánchez-Andrés (1986)
Madrid (nivel alto)	77	12.83 (SD=1.83)	Bernis, <i>et al.</i> (1980) retrospectivo
Madrid (nivel medio)	566	12.78 (SD=1.04)	Marrodán <i>et al.</i> (1999 a)

TABLA 4: EDAD MEDIA DE MENARQUIA EN POBLACIONES DE GRANDES CIUDADES ESPAÑOLAS. MÉTODO PROBÍTICO (EXCEPTO LO RESEÑADO EN LA TABLA).

dentro de las poblaciones que comparten un acervo genético. Cuando las circunstancias ambientales se van haciendo más homogéneas, las diferencias entre grupos tienden a desaparecer mientras que, por el contrario, condiciones adversas que afectan de manera diferencial a la población de un determinado país, influyen hacia una mayor diversidad de los resultados. En el primer caso, tendríamos como ejemplo las poblaciones europeas occidentales, incluida la española y, en el segundo, la mayor parte del área latinoamericana, aunque México se encontraría en una situación adelantada de mejora en su desarrollo socioeconómico, que queda reflejado en los recientes estudios sobre crecimiento y maduración entre los que se incluye este trabajo (González-Monescillo, 1993; Mesa *et al.*, 1993: 705-709; 31-46; Mesa *et al.*, 1994: 31-46; Mesa *et al.*, 1996: 203-212; Faulhaber y Parrilla, 1997: 207-227; Villanueva, 1997: 239-256; Marrodán *et al.*, 1999b; y ver Bodzsár y Susanne, 1998).

Por lo tanto, los resultados de esta investigación ponen de manifiesto el diferente grado de influencia genética o ambiental sobre la edad media de menarquia, según sea el marco de análisis considerado. Esto es, desde una perspectiva "micro-poblacional" parece que los factores ambientales son fundamentales en la interpretación de la variabilidad, mientras que en un nivel "macro-poblacional" las particularidades genéticas adquieren mayor relevancia, sin menoscabo de la actuación de los factores del medio en un segundo nivel.

BIBLIOGRAFÍA

- ARÉCHIGA, J. (1990): *Croissance et développement d'enfants espagnols a Bruxelles*, Tesis Doctoral, Universidad Libre de Bruselas.
- ARÉCHIGA, J.; MEJÍA, M.; CISNEROS, H.; GONZÁLEZ, A. I. y PÉREZ, M. (1998): "Antropometría nutricional en escolares de la ciudad de México", *Mexican Studies*, 14: 131-150.
- BERNIS, C. (1980): "Edades de menarquia y menopausia en la mujer española". En: J. PONS (ed.), *Actas del I Congreso Español de Antropología*: (475-481), Universidad de Barcelona.
- BODZSÁR, B. E., y SUSANNE, C. (eds.) (1998): *Secular growth changes in Europe*, Eötvös University Press, Budapest.
- BUENTELLO, L. (1999): "Estructura genética de la población migrada al medio urbano", *Seminario Permanente de Antropología Urbana*, vol. VIII, Universidad Autónoma de México (en prensa).
- CASTILLO, G. (1996): *Condiciones ambientales y maduración en mujeres menárquicas adolescentes*, Tesis de Licenciatura Escuela Nacional de Antropología, México.
- CONAPO (Consejo Nacional de Población) (1990): XI Censo general de población y vivienda, México.
- COPLAMAR (Coordinación Nacional del Plan para Zonas Marginadas) (1970): Mediciones de pobreza e índices de bienestar en México, México.
- DANKER-HOPFE, H. (1986): "Menarcheal age in Europe", *Yearbook of Physical Anthropology*, 29: 81-112.
- DÍAZ-BOLIO, J. E. (1964): "Influencia de la nutrición en el desarrollo puberal de un grupo de adolescentes del sexo femenino de la ciudad de Mérida, Yuc. a) Edad de la menarquia", *Boletín Médico del Hospital Infantil de México*, 21 (suplemento): 119-129.
- DÍAZ DE MATHMAN, C. D.; LANDA-RICO, V. M. y RAMOS-GALVÁN, R. (1968): "Crecimiento y desarrollo en adolescentes femeninos. 2. Edad de la menarquia", *Boletín Médico del Hospital Infantil de México*, 25: 787-793.
- EVELETH, P. B. y TANNER, J. M. (1990): *Worldwide variation in human growth*, 2.^a ed., Cambridge University Press, Cambridge.
- FAULHABER, J. (1987): "Peso, talla y menarquia en niñas adolescentes de la ciudad de México", *Estudios de Antropología Biológica*, III: 85-107.
- FAULHABER, J. y PARRILLA, V. (1997): "El crecimiento físico de sujetos pertenecientes a dos estratos sociales de la ciudad de México", *Estudios de Antropología Biológica*, VIII: 207-227.
- FINNEY, D. F. (1971): *Probit analysis*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FRISCH, R. (1974): "Critical weight at menarche, initiation of adolescent growth spurt and control of puberty", en M. M. GRUMBACH, G. D. GRAVE y F. E. MAYER (eds.), *The control of the onset of puberty* (403-423), Wiley and Sons, New York.
- GARCÍA, J.; FIGUEROA, G.; REYES, H.; BRINDIS, C. y PÉREZ, G. (1993): "Características reproductivas de adolescentes y jóvenes en la ciudad de México", *Salud Pública de México*, 35: 682-691.
- GONZÁLEZ-APRAIZ, A. y REBATO, E. (1995): "La edad de menarquia en las niñas de la villa de Bilbao. Un estudio comparativo con otras poblaciones españolas", en J. L. NIETO AMADA y L. MORENO AZNAR (eds.), *Avances de Antropología Ecológica y Genética*: (153-159), Universidad de Zaragoza.
- GONZÁLEZ-MONESCILLO, A. I. (1993): *Factores nutricionales, sociales y culturales como modeladores del crecimiento y desarrollo infantil. Estudio en dos poblaciones urbanas: Madrid y México D. F.*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- HERNÁNDEZ, M. y GARCÍA-MORO, C. (1985): "Aspectos de la estacionalidad de la menarquia en la población de Barcelona", en J. PONS (ed.), *Actas IV Congreso Español de Antropología Biológica* (213-222), Universidad de Barcelona.
- INEGI-SINU (Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática-Sistema Interagencial de las Naciones Unidas) (1995): Perfil estadístico de la población mexicana: una aproximación a las inequidades socioeconómicas, regionales y de género, México.
- JACOBO, E. y MALACARA (1985): "Correlación de la menarquia con la edad y algunos índices somatométricos", *Boletín Médico Hospital Infantil de México*, 42: 37-41.
- KELLEY, J. C. (1991): "Contrast in somatic variables among traditional and modernized maya females", *International Journal of Anthropology*, 6: 159-177.

- LASKA-MIERZEJEWSKA, T.; CHARZEWSKI, J.; PIECHACZER H. y LUCASZEWSKA, L. (1989): "Age at menarche and secular trends in Warsaw girls in 1986", *Human. Biol. Budapest*, 169-172.
- MALINA, R. M.; CHUMLEA, C.; STEPICK, C. D. y GUTIÉRREZ, F. (1977): "Age of menarche in Oaxaca, México, schoolgirls, with comparative data for other areas of Mexico", *Annals of Human Biology*, 4 : 551-558.
- MARSHALL, W. A. y TANNER, J. M. (1986): "Puberty", en J. FAULKNER y J. M. TANNER (eds.), *Human Growth, a Comprehensive Treatise*: (171-209), 2.ª ed., Plenum Press, Londres.
- MARRODÁN, M. D.; MESA, M.; ARÉCHIGA, J. y PÉREZ-MAGDALENO, A. (1999a): "Trend in menarcheal age in Spain: rural and urban comparison during a recent period" (en consideración editorial).
- MARRODÁN, M. D.; MESA M. S. y ROMERO, J. (1999b): "Urbanización y variabilidad somatotípica en una población española", *Seminario Permanente de Antropología Urbana*, vol. VIII, Universidad Nacional Autónoma de México (en prensa).
- MESA, M. S.; FÚSTER, V.; SÁNCHEZ-ANDRÉS, A. y MARRODÁN, M. D. (1993): "Secular changes in stature and biacromial and bicristal diameters of young adult Spanish males", *American Journal of Human Biology*, 5: 705-709.
- MESA, M. S.; MARRODÁN, M. D.; FÚSTER, V.; MARTÍN, J.; IBÁÑEZ, V. y SÁNCHEZ-ANDRÉS, A. (1994): "Estudio comparativo de la población infantil rural y urbana de la provincia de Ávila", *Revista Española de Antropología Biológica*, 15: 31-46.
- MESA, M. S.; SÁNCHEZ-ANDRÉS, A.; MARRODÁN, M. D.; MARTÍN, J., y FÚSTER, V. (1996): "Body composition of rural and urban children from the Central region of Spain", *Annals of Human Biology*, 23: 203-212.
- MESA, M. S.; SÁNCHEZ-ANDRÉS, A.; MARRODÁN, M. D. y FÚSTER, V. (1997): "Edad de la menarquia en la Sierra de Gredos, España", *Estudios de Antropología Biológica*, VI: 157-169.
- ONAT, T. T. y ERTEM, B. (1995): "Age at menarche: relationships to socioeconomic status, growth rate in stature and weight and skeletal and sexual maturation", *American Journal of Human Biology*, 7: 74-50.
- PEÑA-GÓMEZ, R. M. (1970): "Edad de la menarquia en tres grupos de niñas mexicanas", *Departamento de Investigación Antropológica (Pub. 24)*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- PÉREZ-MAGDALENO, A.; MUÑOZ, M. A.; NICOLÁS, M. E.; MARRODÁN, M. D. y MESA, M. S. (1995): "Estudio de la menarquia en una población rural de la Meseta Central", en J. L. NIETO AMADA y L. MORENO AZNAR (eds.), *Avances de Antropología Ecológica y Genética*: (529-536), Universidad de Zaragoza.
- PASQUET, P.; MANGUELLE-DICOUM BIYONG, A.; RIKONG-ADIE, H.; BEFIDI-MENGUE, R.; GARBA, M. T. y FROMENT, A. (1999): "Age at menarche and urbanization in Cameroon: current status and secular trends", *Annals of Human Biology*, 26: 89-98.
- PRADO, C. (1992): "Variation seculaire de la menarche chez une population du nord du Maroc: aspects socioeconomiques et nutritionnelles", *Rivista di Antropologia*, 70: 139-145.
- PRADO, C.; MARTÍNEZ, R.; PÉREZ-LANDEZÁBAL, E.; MARRODÁN, M. D.; SÁNCHEZ-ANDRÉS y NIELSEN, A. H. (1995): "Menarcheal age as an indicator of socioeconomic level in migrants", *Journal of Human Ecology*, 4: 157-171.
- RAMOS, R. M. (1986): *Crecimiento y proporcionalidad corporal en adolescentes mexicanas*. Serie Antropológica: 49, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- REBATO, E. (1998): "The studies on secular trend in Spain: a review", en M. BODZSÁR y C. SUSANNE (eds.), *Secular Growth Changes in Europe*: (297-317), Eötvös University Press, Budapest.
- SÁENZ, M. E. (1989): "Edad ósea y menarquia durante la adolescencia", *Anales de Antropología*, 26: 465-474.
- SÁNCHEZ-ANDRÉS, A. (1986): *Edad de menarquia, desarrollo transversal y en volumen en niñas y jóvenes madrileñas*, Tesis de Licenciatura, Universidad Complutense de Madrid.
- SÁNCHEZ-ANDRÉS, A. (1997): "Genetic and environmental factors affecting menarcheal age in Spanish women", *Anthropologischer Anzeiger*, 55: 69-78.
- SPSS/PC (1995): *Statistical Package for Social Sciences*, SPSS Inc., Chicago.
- TANNER, J. M. (1981): "Menarcheal age", *Science*, 214: 604.

ULIJASZEK, S. J.; EVANS, E. y MILLER, D. S. (1991): "Age at menarche of European, Afro-Caribbean and Indo-Pakistani schoolgirls living in London", *Annals of Human Biology*, 18: 167-175.

VALENTÍN, G. (1985): *Edad de la menarquia, forma y composición corporal de jóvenes en Progreso, Yucatán*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.

VERCAUTEREN, M. y SUSANNE, C. (1986): "Observations sur l'age de la menarche en Belgique",

Bulletin et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris, 3, série XIV, 4: 205-220.

VILLANUEVA, M. (1997): "Diferencias somatotípicas inter e intrasexuales durante el crecimiento en un grupo de niños de 7 a 12 años de la ciudad de México", *Estudios de Antropología Biológica*, VI: 239-256.

WOLAŃSKI, N.; DIKINSON, F. y SINIARSKA, A. (1993): "Biological traits and living conditions of Maya indian and no Maya girls from Mérida, México", *International Journal of Anthropology*, 8: 233-246.

Actividades del Museo de América en 1999

Índice

A. ACCIONES DE DIFUSIÓN SOBRE AMÉRICA

A.1. CURSOS DE FORMACIÓN SOBRE AMÉRICA

A.1.1. Cursos organizados por el Museo

A.1.2. Cursos organizados por el Museo en colaboración con la Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA)

A.1.3. Cursos que el Museo acoge o participa

A.2. ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN CULTURAL SOBRE AMÉRICA

A.2.1. Ciclos de conferencias

A.2.2. Ciclos de folclore iberoamericano

A.2.3. Conciertos de música iberoamericana

A.2.4. Día internacional de museos

A.3. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS SOBRE AMÉRICA

A.3.1. Visitas guiadas

A.3.2. Taller infantil "Aventura por América"

A.3.3. Escuela de verano

A.3.4. Teatro de marionetas

A.3.5. Aula iberoamericana

A.3.6. América en Madrid

A.4. EXPOSICIONES TEMPORALES

A.4.1. Exposiciones temporales

A.4.2. Préstamos para exposiciones

A.5. PUBLICACIONES

A.5.1. Revista *Anales del Museo de América*

A.5.2. Catálogos de las exposiciones temporales

A.5.3. Folletos informativos

A.6. OTRAS ACTIVIDADES

A.6.1. Presentación de libros y revistas

A.6.2. Celebración de Congresos, conferencias y otros eventos

A.7. GUÍAS VOLUNTARIOS

B. ACCIONES DIRIGIDAS A IBEROAMÉRICA

B.1. ACTIVIDADES DESARROLLADAS EN IBEROAMÉRICA

B.1.1. Cursos

B.2. ACTIVIDADES DESARROLLADAS EN ESPAÑA

B.2.1. Cursos

B.2.2. Estancias

A. ACCIONES DE DIFUSIÓN SOBRE AMÉRICA

A.I. CURSOS DE FORMACIÓN SOBRE AMÉRICA

A.1.1. Cursos organizados por el Museo

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.

- ***“Patrimonio Cultural y Museos en México”***. Del 8 al 12 de febrero.
 - El proyecto cultural de José Vasconcelos. El papel de la Universidad Nacional. Museos Universitarios y Difusión Cultural Universitaria.
 - La creación del Instituto nacional de Antropología e Historia y el papel de la antropología en las políticas culturales mexicanas. Museos Comunitarios.
 - La época de oro de la museología mexicana. El Museo Nacional de Antropología. Otros museos nacionales.
 - Situación actual. Las instituciones a cargo de los Museos y del Patrimonio. Problemas y retos.
 - Un arte de proporciones continentales. René Derouin y sus diálogos con México.

PROFESORA: D.^a Montserrat Gali Boadella.

- ***“III Curso: Oro y Hambre: Ecología natural e historia en la Guayana. Venezuela”***. Del 1 al 15 de marzo.
 - El enfoque etnoecológico. El pasado como forma de pensar el futuro.
 - Antigüedades guayanesas de la edad de oro al corte de cuentas.
 - “Homo Silvicola” y “Homo Christianus” en la tierra de promisión.
 - El Boom Doradista: Las jornadas de Antonio de Berrío por tierras de Morequito.
 - Resumen de un siglo. Balance de impacto.

PROFESOR: Dr. Miguel Ángel Perera.

- ***“Chamanes del Arco Iris”***. Del 15 al 18 de marzo.
 - Conceptos generales. Universalidad del pensamiento chamánico.
 - El ritual, la música y la respiración.
 - El chamanismo en la cultura occidental.
 - Recapitulación y conclusiones.

PROFESORES: María Noguero Álvarez y Teddy Tudela.

- ***“IV curso de Fuentes del Conocimiento de América: Su tratamiento para obtener información”***. Del 22 al 26 de marzo.
 - La escritura indígena en América durante los siglos XVI y XVII. La americanización del alfabeto latino. Alfonso Lacadena García-Gallo.

- El código Tudela y el grupo Magliabechiano. La “normalidad” europea en América. Juan José Batalla Rosado.
- La imagen del indio americano. Las fuentes del conocimiento de la visión del indio en la Europa del siglo XVI. Manuel Barbero Richart.
- La mirada perdida. Etnohistoria y antropología americanas. Miguel Ángel Perera.
- Objetos de culto y arte al servicio de la historia. Pablo Amador Marrero.

• **“Introducción a las religiones afroamericanas en Cuba”**. Del 17 al 21 de mayo.

- Componentes étnicos del pueblo cubano. Procesos de cambio.
- La sociedad secreta Abakuá. Origen organización y estructura.
- La regla de Palo-Monte. La casa-templo.
- El complejo religioso Ocha-Ifá, el panteón. La casa-templo.
- Situación actual de las religiones afroamericanas.

PROFESOR: Pablo Amador Marrero.

• **“Los mayas: Visiones arqueológicas de una cultura clásica”**. Del 18 al 22 de octubre.

- Un siglo de arqueología maya: Perspectivas del pasado y tendencias del futuro. Andrés Ciudad Ruiz.
- Religión y cosmovisión de los mayas. Miguel Rivera Dorado.
- Los mayas clásicos a través de su escritura. Alfonso Lacadena.
- La vida y la muerte entre los mayas. M.^a Josefa Iglesias Ponce de León.
- Arte y arquitectura. Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz Cosme.

A.1.2. Cursos organizados por el Museo en colaboración con la Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA)

• **“Curso-taller de cine antropológico”**. Del 8 al 18 de marzo.

- Nivelación de términos específicos y acuerdos de códigos a utilizar durante el curso.
- Investigación audiovisual.
- Antropología visual.
- El guión como hipótesis: del qué al cómo.
- Las distintas funciones del Realizador-Director.
- Tecnologías apropiadas y necesarias para la realización del montaje.
- Trabajo grupal sobre proyectos de realización propuestos.

PROFESORES: Juan Agustín Furmari Alonso de Armiño y Alicia Fernanda Sagües Silva.

• **“Curso-taller de cine antropológico”**. Del 25 de octubre al 5 de noviembre.

- Nivelación de términos específicos y acuerdos de códigos a utilizar durante el curso.
- Investigación audiovisual.
- Antropología visual.

- El guión como hipótesis: del qué al cómo.
- Las distintas funciones del Realizador-Director.
- Tecnologías apropiadas y necesarias para la realización del montaje.
- Trabajo grupal sobre proyectos de realización propuestos.

PROFESORES: Juan Agustín Furmari Alonso de Armiño y Alicia Fernanda Sagües Silva.

- ***“La madera como soporte de objetos etnográficos y obras de arte: Importancia de su conocimiento e identificación”***. Del 8 al 12 de noviembre.
 - La madera. Generalidades. Composición química y estructural.
 - Estructura de la madera: Elementos constitutivos.
 - Estructura de la madera: Elementos constitutivos (continuación).
 - Identificación de la madera. Importancia para el estudio de colecciones etnográficas y obras de arte.
 - Factores que contribuyen al deterioro de las maderas y formas de preservarlas.

PROFESORA: Raquel Carreras Rivery.

- ***“La madera como soporte de objetos etnográficos y obras de arte: Importancia de su conocimiento e identificación”***. Del 16 al 18 de noviembre.
 - La madera. Generalidades. Composición química y estructural.
 - Estructura de la madera: Elementos constitutivos.
 - Estructura de la madera: Elementos constitutivos (continuación).
 - Identificación de la madera. Importancia para el estudio de colecciones etnográficas y obras de arte.
 - Factores que contribuyen al deterioro de las maderas y formas de preservarlas.

PROFESORA: Raquel Carreras Rivery.

- ***“Lengua náhuatl II”, “Lengua náhuatl III”***. Noviembre de 1999 a marzo del 2000.

PROFESOR: Miguel Figueroa-Saavedra. Licenciado en Antropología de América (UCM).

A.1.3. Cursos que el Museo acoge o participa

- ***“Los marcos jurídicos para la colaboración iberoamericana”***. Del 18 al 29 de octubre.
Organizado por la Fundación del Centro de Español de Estudios de América Latina (CEDEAL). Destinado a funcionarios de administraciones culturales iberoamericanas, integrado en el programa de formación para profesionales de la cultura de la Secretaría de Estado de Cultura de España.
- ***“Economía de la cultura y la Cooperación iberoamericana”***. Del 15 al 26 de noviembre.
Organizado por la Fundación del Centro de Español de Estudios de América Latina (CEDEAL).

A.2. ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN CULTURAL SOBRE AMÉRICA

A.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.

Salón de Actos. Sábados. 12:00 horas.

- CICLO: *“El legado arquitectónico Hispano-americano en filipinas”* (2, 9, 16 y 23 de enero). D. Javier Galván Guijo.
 - Manila: La perla del Oriente.
 - Siembra de templos.
 - Aún nos queda Vigan: Última ciudad hispana en Oriente.
 - Vestigios españoles en los mares del Sur.
- CICLO: *“Joyería colonial española”* (30 de enero y 6, 13 y 20 de febrero). D^a. Leticia Arbeteta Mira.
 - El oro de los galeones: La joyería española y americana.
 - Joyería hispánica: Técnicas, materiales y fuentes.
 - Los navíos de las Indias y su aportación al conocimiento de la joyería hispánica.
 - Clases sociales y joyería en los siglos XVII y XVIII en España y en las Indias.
- CICLO: *“Introducción al arte e iconografía maya”* (27 de febrero y 6, 13 y 20 de marzo). D. Luis Tomás Sanz Castro.
 - Orígenes y naturaleza del arte maya.
 - Iconografía maya: Elementos, dioses y antepasados.
 - Distribución, similitudes y diferencias de los temas iconográficos mayas.
 - Significación política del arte maya.
- CICLO: *“El Perú de los incas ayer y hoy”* (27 de marzo y 10, 17 y 24 de abril). Conferenciantes: D.^a M.^a del Carmen Martín Rubio, D. Juan José Villarías Robles, D. Alfredo Moreno Cebrián y D. Santiago del Valle Chousa.
 - Los incas y su estructura de poder.
 - La controversia sobre el Imperio inca.
 - Perú: de reino a provincia.
 - En busca de la ciudad perdida de Vilcabamba.
- CICLO: *“Magia, ritual y chamanismo de los indígenas americanos”* (8, 22 y 29 de mayo y 5 de junio). D.^a María Noguero Álvarez.
 - Chamanismo: El vuelo mágico y las técnicas del éxtasis.
 - La danza del peyote: Magia y ritual de los huicholes y tarahumaras en México.
 - La Ayahuasca: Curanderos y chamanes en el Amazonas.
 - Chamanes de los Cuatro Vientos: Los yatiris y kallawayas de los Andes.
- CICLO: *“Templos, sacerdotes y dioses prehispánicos en los Andes septentrionales”* (12, 19 y 26 de junio). D. Andrés Gutiérrez Usillos.

- Arquitectura religiosa y lugares sagrados.
 - Chamanes, adivinos y sacerdotes.
 - Dioses, ritos y objetos de culto en el antiguo Ecuador.
- CICLO: ***“La idea del fin del mundo en la mitología indígena americana”*** (3, 10, 17 y 24 de julio). D.^a M.^a Dolores Lafuente Fernández.
 - El fin del mundo en los mitos de los indios norteamericanos.
 - Las edades del mundo en la mitología andina.
 - El fin del mundo en los mitos indígenas del cono sur.
- CICLO: ***“Cultura, sociedad y medio ambiente al norte del Río Grande”*** (31 de julio y 7, 14 y 21 de agosto). D. Fernando Martínez de Alegría Bilbao.
 - Esquimales: la supervivencia en el Polo.
 - Iroqueses, un matriarcado en zonas lacustres.
 - Cuervos: Los nómadas de las planicies.
 - Hopis: La adaptación al desierto rocoso.
- CICLO: ***“Las islas del Caribe, crisol de artes y culturas”*** (28 de agosto y 4 y 11 de septiembre). D. Esteban Maciques Sánchez.
 - Oleadas humanas en el Caribe desde la prehistoria hasta nuestros días.
 - El arte caribeño como expresión del mestizaje durante la Colonia y la República.
 - Literatura, música y otras artes en el siglo xx: Unidad y diversidad cultural.
- CICLO: ***“La concha como materia prima en el occidente de México: Una perspectiva arqueológica”*** (18 y 25 de septiembre y 2 de octubre).
 - La concha en la economía del occidente de México.
 - Clasificación e interpretación del material de concha en los pueblos prehispánicos del Occidente.
 - Los objetos de concha en el contexto arqueológico: El ejemplo de la costa de Michoacán.
- CICLO: ***“Culturas populares en el golfo de México: Veracruz”*** (9, 16, 23 y 30 de octubre). D. Juan Antonio Flores Martos.
 - Expresiones del carnaval veracruzano: Clubes, comparsas y coronaciones reales.
 - Desfiles, disfraces y espíritus carnavalizados.
 - Folclore musical veracruzano: Danzón, fandango, son y salsa.
 - La fiesta de la Covadonga: Un símbolo hispano en Veracruz.
- CICLO: ***“Música precolombina en los Andes”*** (6, 13 y 20 de noviembre). D.^a Mónica L. Gudemos.
 - Instrumentos musicales en la América andina precolombina.
 - La música ritual andina en tiempos prehispánicos.
 - La música en los ritos funerarios andinos.
- CICLO: ***“La religión en la cultura azteca”*** (27 de noviembre y 4, 11 y 18 de diciembre). D. Juan José Batalla.
 - Un panteón con dos mil dioses.
 - Mitos sobre la creación del mundo.

- Mitos sobre la creación de los dioses y los hombres.
- Agüeros y supersticiones en la vida diaria de los aztecas.

A.2.2. VII Ciclo de Folclore Iberoamericano

Con el fin de dar a conocer la riqueza cultural y artística de los países americanos, se han llevado a cabo en el salón de actos del Museo de América diversas actuaciones folclóricas durante el año en el VI Ciclo de Folclore Iberoamericano:

- “*Canciones y danzas de Colombia*”. 14 de marzo.
- “*Habaneras... de tierra y mar*”. 20 de junio.
- “*Paseo por América*”. Canciones de Iberoamérica. 19 de diciembre.

A.2.3. Conciertos de música Iberoamericana

El objetivo de estos conciertos es proceder a una efectiva contribución a la difusión del repertorio musical de Iberoamérica y congregar artistas, estudiosos y público en general.

• *1 Ciclo de Música Iberoamericana*

Serie de seis conciertos en el Salón de Actos, siempre en domingo a las 12 horas, para difundir música clásica de compositores iberoamericanos y españoles, de conformidad con los objetivos del Museo.

- 24 de enero de 1999: Duo Acroama: Daniel Sanz y Sergio Meneghello (guitarras).
- 31 de enero de 1999: Duo Tiele: Evelio y Cecilio Tiele (violín y piano).
- 7 de febrero de 1999: Humberto Quagliata (piano).
- 14 de febrero de 1999: Zoraida Ávila (arpa).
- 21 de febrero de 1999: Ana Vega Toscano (piano).
- 28 de febrero de 1999: Sergio Barcelos (piano).

• *Ciclo de Música Heitor Villalobos. “Alma Brasileira”*

Con motivo del cuarenta aniversario de su fallecimiento, el museo de América rinde homenaje al gran compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) con cuatro conciertos:

- Domingo 3 de octubre: Las canciones de Villalobos.
- Domingo 10 de octubre: La guitarra de Villalobos.
- Domingo 17 de octubre: El piano de Villalobos.
- Domingo 24 de octubre: El piano de Villalobos.

A.2.4. Día Internacional de los Museos (18 de mayo)

• *“Paseos por la Ficción”*

— 10,00 h: Proyección de la película “Un hombre llamado Caballo”.

Presentación: Ana Verde Casanova. Conservadora Jefa del Departamento América Precolombina.

— 13,00 h: “Los silencios del Museo en la lectura de la obra”.

Conferencia seguida de visita a la exposición “Los siux: Los pieles rojas imaginados”.

Conferenciante: Araceli Sánchez Garrido. Conservadora Jefa del Departamento de Etnología.

A.3. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS SOBRE AMÉRICA

A.3.1. Visitas guiadas

Visitas guiadas y gratuitas a grupos de escolares de Primaria, ESO, BUP, COU y Formación Profesional, asociaciones y centros culturales acompañados de guías voluntarios de la tercera edad.

A.3.2. Taller infantil

Taller infantil *“Aventura por América”*: dirigido a niños de 3 a 11 años de edad, que incluye visita guiada especial, empleando una metodología lúdica y activa basada en los intereses infantiles, con el objeto de que puedan apreciar y amar el mundo americano, sus gentes, sus costumbres, su arte, etc. Posteriormente en una sala acondicionada para tal fin los niños participan en una serie de actividades (juegos, recortables, mapas, rompecabezas, dibujo, pintura, máscaras, disfraces, cuentos, etc.) de tal forma que se lleven una visión gratificante del Museo y del continente americano.

Todos los jueves y viernes del año escolar, para grupos de colegios y los sábados para niños que vienen acompañados de su familia. Dada la demanda de peticiones de los centros escolares, a partir de octubre el taller infantil comienza a funcionar también los miércoles.

A.3.3. III Escuela de verano

Actividad dirigida a niños y niñas comprendidos entre los 6 y los 10 años de edad, con el objetivo fundamental de fomentar la interculturalidad y el respeto hacia otras realidades culturales y humanas distintas a la nuestra. Se trata de acercar a los más pequeños algunos rasgos del continente americano de una forma lúdica, atractiva y participativa. La “Escuela de verano” queda organizada en cuatro grandes bloques temáticos: establecimiento de un pueblo: la adaptación al medio, convivencia dentro de la comunidad, relación con el entorno natural y la expresión artística de un pueblo. Los grupos humanos que se estudian son: inuits, siux, jíbaros, mayas y aztecas. Se desarrolla en dos quincenas durante el mes de julio, cada una con 30 plazas, autofinanciado a través de la Asociación de Amigos del Museo de América.

A.3.4. Teatro de marionetas

“El gato manchado y la golondrina Sinhá” (adaptación para títeres de un cuento de Jorge Amado).

Domingos a las 12 horas. 21 y 28 de marzo; 11, 18 y 25 de abril; 2 y 9 de mayo; 7, 14, 21 y 28 de noviembre; 5 de diciembre de 1999.

Entrada gratuita hasta completar el aforo. Recogida previa de pases a la entrada. Una dulce promesa de superar las barreras existentes entre las razas, las clases, las tribus y las especies.

Producción: Títeres de María Parrato & El retablo.

A.3.5. Aula iberoamericana

Programa pedagógico desarrollado conjuntamente por el Museo de América y la Casa de América en colaboración con el Ayuntamiento de Madrid, la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Educación. 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.

A.3.6. América en Madrid

Actividad que el Museo de América desarrolla conjuntamente con el Ayuntamiento de Madrid (Concejalía de Cultura y Educación) dentro del programa “Madrid, un libro abierto”, destinado a que los alumnos de la Enseñanza Primaria y Secundaria conozcan su ciudad y sus museos. Todos los días del año escolar un colegio en autobús financiado por el Ayuntamiento visita el Museo de América acompañado por guías voluntarios mayores.

A.4. EXPOSICIONES TEMPORALES

A.4.1. Exposiciones en el Museo

- **“Reencuentro de tres culturas: El mundo indígena, España y Nuevo México”**. Del 19 de noviembre al 24 de enero. Realizadas en colaboración con el Estado de Nuevo México y la Embajada de EE.UU.
 - **“El Camino Real. De tierra adentro”**. A través de 36 paneles se realiza un recorrido sobre lo que supuso este camino en el devenir histórico del sur de los Estados Unidos, lo que significó la aportación española, la pervivencia de las culturas indígenas y las transformaciones que se producen a partir de la segunda mitad del siglo XIX con la incorporación del territorio a los Estados Unidos de Norteamérica.
 - **“Los mimbres: Antiguos pobladores de Nuevo México”**. Ciento ochenta y cuatro piezas de uso cotidiano y ceremonial de la cultura de los indios mimbres.
 - **“El arte de Nuevo México”**. La exposición está integrada por 67 obras, fotografías, dibujos, acuarelas, grabados y óleos de los artistas que han trabajado en Nuevo México.

- **“Colombia: dos siglos de arte”**. Del 16 de marzo al 18 de abril. Realizada en colaboración con el Ministerio de Educación y Cultura, la dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, la Presidencia de la República de Colombia, el Ministerio de Relaciones Exteriores y la Embajada de Colombia en España. Englobaba tres exposiciones:
 - *“Caricatura y costumbrismo”* provenientes de dos de las figuras más destacadas del siglo pasado, José María Espinosa (1796-1883) y Ramón Torres Méndez (1809-1885).
 - *“La mirada del coleccionista: la colección Ganistky Gubereck”* obras pertenecientes al coleccionista privado es una de las más completas colecciones de los diversos derroteros de la pintura y la escultura colombiana del presente siglo.
 - *“Nuevas propuestas”*, recogía la obra de tres jóvenes pintores: Álvaro Díaz Lenis, Amparo Macías y Natalia Granada.
- **“Los siux: Los pieles rojas imaginados”**. Del 30 de abril al 4 de julio. Realizada en colaboración con el Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y la Fundació Caixa de Girona. La exposición refleja los modos de vida y las manifestaciones artísticas del grupo Siux o Dakota. Las piezas provienen de diversas colecciones francesas y pertenecen al período histórico de 1860 a 1890, que coincide con la destrucción de su medio ambiente, de su modo de vida tradicional y con su confinamiento en las reservas.
- **“Tradición y sentimiento en la platería peruana”**. Del 16 al 31 de julio. Realizada en colaboración con Caja Sur, Iberia, Generali, Ministerio de Educación y Cultura y el Ministerio de Relaciones Exteriores embajada del Perú en España. Conjunto de piezas realizadas por orfebres peruanos y españoles que muestran la calidad de las técnicas prehispánicas y su fusión con las formas hispanas.
- **“Los mayas: Ciudades milenarias de Guatemala”**. Del 16 de septiembre al 14 de noviembre. Realizada en colaboración con el Ministerio de Educación y Cultura, la Embajada de Guatemala en España, la Generalitat Valenciana, Ibercaja y el Ayuntamiento de Zaragoza. La exposición constó de más de doscientas piezas procedentes de algunas de las ciudades del área maya, ordenada en cinco salas consecutivas, dedicada cada una de ellas a algunos de los aspectos más interesantes de esa cultura milenaria, como son: La concepción del Universo, Naturaleza y formas de vida, Escritura y calendario, Centros ceremoniales y Los reyes y dioses.
- **“Los siglos de Oro en los virreinos de América. 1550-1700”**. Del 23 de noviembre de 1999 al 12 de febrero del 2000. Realizada en colaboración con la Sociedad Estatal para la Conmemoración de Felipe II y Carlos V. Muestra el alcance y la diversidad de la cultura artística desplegada en tierras americanas durante el reinado de la Casa de Austria. A través de unas cien obras, la exposición se propone ofrecer una doble visión de lo americano desde ambos lados del Atlántico.

A.4.2. Préstamos para exposiciones

- **“Esplendor de España: de Cervantes a Velázquez”**. Amsterdam. De noviembre de 1998 a abril de 1999.

- “*El origen del reino de la Nueva España*”. Museo Nacional de Arte. México. De junio a octubre de 1999.
- “*Pintura y vida cotidiana*”. Fomento Cultural Banamex. Palacio Iturbide. México. De junio a octubre de 1999.
- “*México mega-ciudad*”. Museum Für Volkerkunde. Hamburgo. De febrero a noviembre de 1999.
- “*Nasca*”. Museo Rietberg, Zurich, de junio a octubre y Museum Für Volkerkunde, Viena, de octubre a febrero.
- “*Los mayas: Ciudades milenarias de Guatemala*”. Valencia, de marzo a mayo; Zaragoza, de mayo a septiembre, y Madrid, de septiembre a noviembre.
- “*Perú: Dioses, pueblos y tradiciones*”. Abadía de Daoulas. Francia. De mayo a octubre de 1999.
- “*Alexander von Humboldt*”. Berlín. Bonn. De junio a diciembre 1999.
- “*Espíritus del Agua. Arte de Alaska y la Columbia británica*”. Barcelona, Fundación “La Caixa”. octubre de 1999.
- “*Hombres sagrados. Dioses humanos*”. Caja de Ahorros Mediterráneo. Alicante, Valencia, Murcia. De octubre de 1999 a enero del 2000.
- “*Islas del Pacífico: El legado español*”. Museo Nacional de Antropología, Madrid. Octubre de 1999.
- “*Carolus V*”. Sint-Pietersabdij. Gante. De noviembre de 1999 a enero del 2000.

A.5. PUBLICACIONES

A.5.1. Revista *Anales del Museo de América*

- N.º 7 de la Revista *Anales del Museo de América*.

A.5.2. Catálogos de las exposiciones temporales

Con motivo de la muestra “*Colombia: dos siglos de arte*” se editaron tres catálogos:

- *Caricatura y costumbrismo*. [Madrid]: Ministerio de Educación y Cultura; Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Colombia [1999].
- *La mirada del coleccionista, la colección Ganistky Gubereck*. [Madrid]: Ministerio de Educación y Cultura; Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Colombia [1999].
- *Nuevas Propuestas*. [Madrid]: Presidencia de la República de Colombia, Ministerio de Educación y Cultura de España [1999].
- *Los siux: Los pieles rojas imaginados*. Ministerio de Educación y Cultura y Fundación Caixa de Girona. Girona, 1999.
- *Tradicón y sentimiento en la platería peruana*. Obra Social y Cultural Caja Sur. Córdoba, 1999.
- *Los mayas: Ciudades milenarias de Guatemala*. Ministerio de Educación y Cultura, Ibercaja, Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza, 1999.
- *Los siglos de Oro en los virreinos de América. 1550-1700*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, 1999.

A.5.3. Edición de folletos informativos

De cada una de las actividades reseñadas anteriormente se editan folletos informativos con fines de difusión.

A.6. OTRAS ACTIVIDADES

A.6.1. Presentación de libros y revistas

- Presentación del libro: "*Carlos V. El emperador predestinado*", de José Miguel Carrillo de Albornoz y Muñoz de San Pedro (edición a cargo de Biblioteca Nueva). Intervienen D.^a Victoria Vega, D. Íñigo Méndez de Vigo, D. Luis Gozález Seara y D. José Miguel Carrillo de Albornoz y Muñoz de San Pedro. 13 de diciembre.

A.6.2. Celebración de congresos, conferencias y otros eventos

- Presentación de "*Guatemala, un destino diferente y diverso*". Día 21 de septiembre a las 19:30 h. Organiza la Embajada de Guatemala y el Instituto Guatemalteco de Turismo. Se inicia la presentación con una visita guiada a la exposición "Los mayas, ciudades milenarias", y finaliza con un cocktail.
- *Forum Internacional sobre interpretaciones audiovisuales*. Día 4 de octubre a las 18:30 h. en el salón de actos del Museo del Prado. Organiza Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión (AISGE), en colaboración con la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y el Ministerio de Educación y Cultura.
- "*Jornadas marketing y comunicación en museos privados*". Días 24, 25 y 26 de noviembre, de 10 a 14 h y de 16 a 20 h, en el salón de actos del Museo de América. Organizado por la Asociación Española de Museólogos.
- Visita guiada y cocktail a los participantes del "*Primer Congreso Iberoamericano de Derecho de la Cultura*", con motivo de su clausura, organizado por la Universidad Carlos III de Madrid, la Universidad Nacional de Educación a Distancia y el Convenio Andrés Bello. El 2 de diciembre.

A.7. GUÍAS VOLUNTARIOS

"Guías voluntarios de la tercera edad para enseñar los museos de España a niños, jóvenes y jubilados".

Desde el comienzo, el Museo de América viene a través del Departamento de Difusión coordinando y asesorando técnicamente los aspectos museísticos de este proyecto, que está teniendo una gran acogida tanto entre las instituciones museísticas de España como entre el colectivo poblacional de la tercera edad y la sociedad en general. Este programa fue creado por la Confederación Española de Aulas de Tercera

Edad en 1993 con motivo de celebrarse el “Año europeo de las personas mayores y de la solidaridad entre las generaciones”.

Cuenta con el apoyo de la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Educación y Cultura. Participan en este programa veinte Museos de Madrid y más de un centenar de Museos de otras Comunidades Autónomas.

En los cuatro primeros años de funcionamiento (febrero 94-junio 1998) los cerca de trescientos cincuenta “Voluntarios Culturales de Museos”, mayores de 60 años de edad, han enseñado los 17 museos de Madrid que participan en este programa a más de 1.000.000 niños y jóvenes estudiantes y a muchos miles de adultos y jubilados.

B. ACCIONES DIRIGIDAS A IBEROAMÉRICA

B.1. ACTIVIDADES DESARROLLADAS EN IBEROAMÉRICA

B.1.1. Cursos

“Hacia un Museo vivo e interactivo. El Museo de América: Un modelo operativo de acción”. Celebrado en el Centro Iberoamericano de Formación (Agencia Española de Cooperación Internacional, AECI) de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Del 9 al 19 de julio.

B.2. ACTIVIDADES DESARROLLADAS EN ESPAÑA

B.2.1. Cursos

“El museo y su entorno. Patrimonio cultural y turismo”. Del 2 al 30 de noviembre. Consta de cuatro módulos: turismo; legislación; antropología; museo y sociedad.

Profesorado: Cada módulo ha sido organizado por un especialista en la materia, las clases fueron también impartidas por profesionales especialistas en materia turística, antropólogos, museólogos y juristas.

B.2.2. Estancias

Estancias en España, en el Museo de América, dirigidas a profesionales de Museos de Iberoamérica con tres meses de duración cada una.

- “Documentación de fondos museográficos americanos” (1 plaza): octubre/diciembre de 1999.
- “Comunicación y difusión en un museo: Museo de América” (1 plaza): octubre/diciembre de 1999.
- “Conservación y restauración de materiales americanos” (1 plaza): octubre/diciembre de 1999.
- “Ordenación y catalogación de colecciones andinas y precolombinas” (1 plaza): octubre/diciembre de 1999.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Los trabajos habrán de ser inéditos. El Consejo de Redacción se reserva la posibilidad de admitir trabajos que hayan sido 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: izquierda, superior de 2,5 cm, espaciado de líneas de 1,8 y tipo de letra del cuerpo 12. El texto se redactará en bandera (sin partir palabras ni ajustar al margen derecho).
 - 2.2. Citas bibliográficas: Se incluirán dentro del propio texto. Ejemplos:

“... según ha establecido Lechtman (1973: 43)”.

“... atendiendo otras propuestas (Kroeber, 1994: 14-17)”.

Al final del trabajo se redactará la lista bibliográfica por orden alfabético. Ejemplos:

KROEBER, A. L. (1994): *Peruvian Archeology in 1942*. Viking Fund Publications in Anthropology, n. 4. Johnson Reprint Co. Nueva or.

LECHTMAN, H. (1973): “A tumbaga object from de High Andes of Venezuela”, *American Antiquit*, v. 38 (4): 473-482.

SNARKIS, M. J. (1985): “Symbolism of gold in Costa Rica and its archeological perspective”, en J. JONES (ed.), *The Art of Precolumbian Gold. The Tan Mitchell Collection: (23-33)*. Veidenfeld & 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. Se adjuntará, además, soporte magnético en disco de 3,5”.
 - 2.5. El texto irá precedido de una página en la que figure el título, nombre y apellidos del/de los autor/es, dirección, teléfono y nombre de la institución científica a la que pertenece.
 - 2.6. Para las ilustraciones que deban ser reproducidas por fotomecánica se recomienda un máximo de cuatro por trabajo.
 - 2.7. 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/a (los) autor/es las modificaciones que crea oportunas si se estimaran necesarias. Asimismo, podrá recurrir al arbitraje de personas de reconocido prestigio ajenas al Consejo.



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CULTURA