

ANNALES 2

MUSEO DE AMÉRICA 1994


Z-642



ANNALES 2

MUSEO DE AMÉRICA **1994**



MUSEO DE  AMÉRICA

MINISTERIO DE CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y DE CONSERVACIÓN
Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES

Coordinador

Salvador Rovira Lloréns

Consejo de Redacción

Paz Cabello

Concepción García Sáiz

Félix Jiménez Villalba

José L. Jordana Laguna

Araceli Sánchez Garrido

Nieves Sanz García

Correspondencia

Anales Museo de América

Avda. Reyes Católicos, 6

28040 Madrid

Gestión Editorial

Carlos Luis Nieto Galindo

Edita y distribuye

Ministerio de Cultura

Dirección General de Bellas Artes y Conservación y

Restauración de Bienes Culturales

Plaza del Rey, 1 28004 Madrid

Impresión

Saljen, S. A.

I.S.S.N: 1133-8741

I.S.B.N: 84-8181-046-0

D. L.: M-37596-1993

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

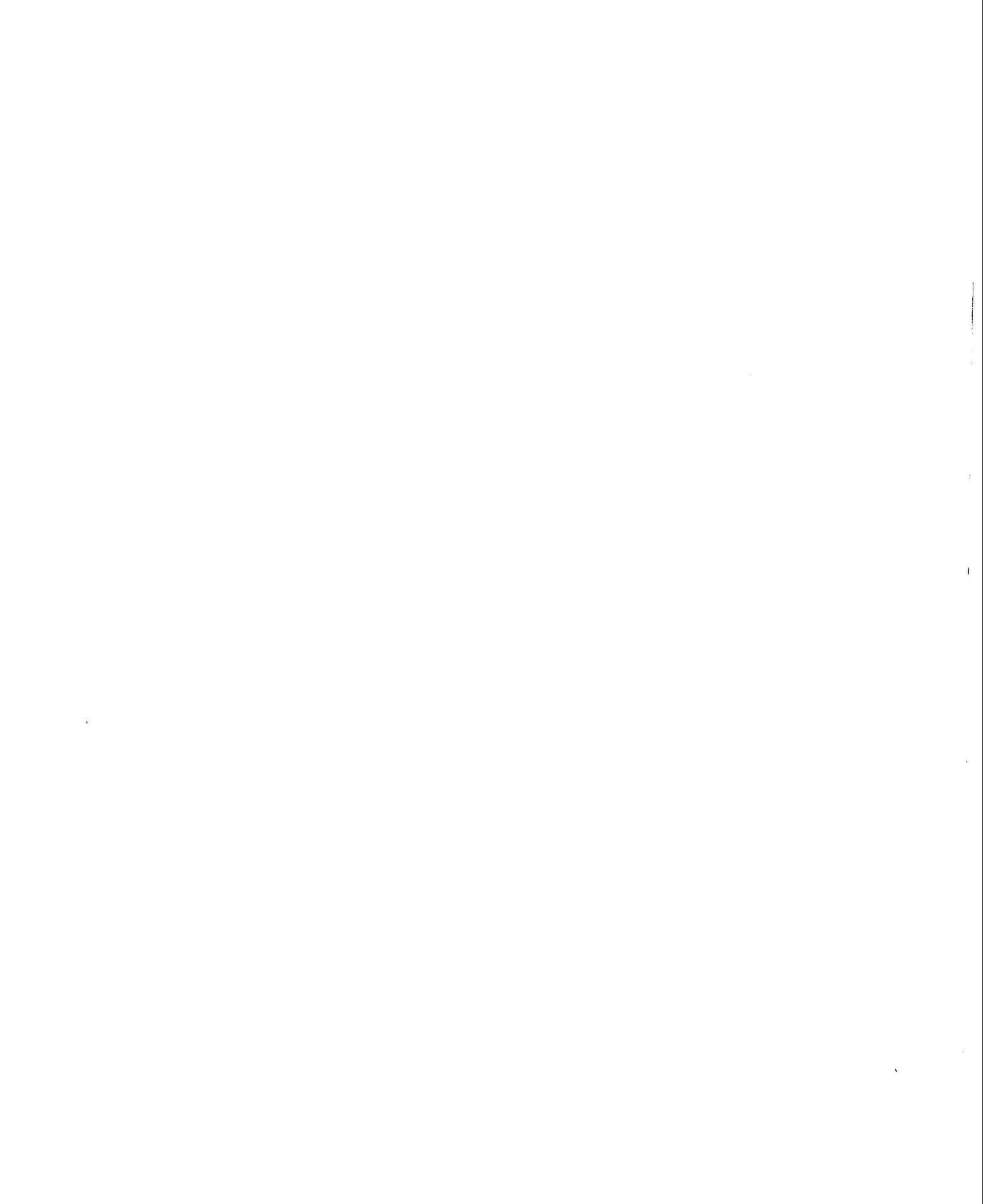
Impreso en España - Printed in Spain

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

ANNALES 2

MUSEO DE AMÉRICA 1994

LA ICONOGRAFÍA DEL INCA A TRAVÉS DE LAS CRÓNICAS ESPAÑOLAS DE LA ÉPOCA Y DE LA COLECCIÓN DE KEROS Y PAJCHAS DEL MUSEO DE AMÉRICA. Félix Jiménez Villalba.	5
DIEGO DE LANDA COMO FUNDADOR DEL ESTUDIO DE LA CULTURA MAYA. Yuri Knorozov - Galina Erhova.	21
LOS INVENTARIOS DE OBJETOS INCAS PERTENECIENTES A CARLOS V: ESTUDIO DE LA COLECCIÓN, TRADUCCIÓN Y TRASCRIPTIÓN DE LOS DOCUMENTOS. Paz Cabello.	33
TRANSFORMACIÓN DEL PAPEL DE TALLERES ARTESANALES QUITAÑOS EN EL SIGLO XVIII. EL CASO DE BERNARDO LEGARDA. Alexandra Kennedy Troya.	63
UN RETRATO DE FRAY ANTONIO ALCALDE, OBISPO DE YUCATÁN Y GUADALAJARA, EN EL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. Manuel Arias Martínez.	77
PINTOR Y CARTÓGRAFO EN LAS AMAZONAS: FRANCISCO REQUENA. Eric Beerman.	83
ANTONIO DEL RÍO Y GUILLERMO DUPAIX. EL RECONOCIMIENTO DE UNA DEUDA HISTÓRICA. M ^º Concepción García Saíz.	99
MITO Y REALIDAD EN LOS MARES DEL SUR: EL PARAÍSO PERDIDO. M ^º de la Cerca González Enríquez.	121
EL CÓDICE FALSO DEL MUSEO DE AMÉRICA. Juan José Batalla Rosado.	131
EXVOTOS DEL SANTUARIO DEL PADRE CÍCERO EN JUAZEIRO (CEARÁ, BRASIL). COLECCIÓN MARTÍN BARTOLOMÉ. Ana Isabel Azor Lacasta.	149
EL PROYECTO "PROPUESTA DE CONSERVACIÓN, ESTUDIO Y CATALOGACIÓN INFORMATIZADA DE LOS KEROS Y PAJCHAS COLONIALES DEL MUSEO DE AMÉRICA" Y SUS PRIMEROS RESULTADOS. Javier Baena Preysler - Concepción Blasco Bosqued - Concepción García Saíz - Dolores Medina Bleda - Luis J. Ramos Gómez - Virginia Recuero Velayos.	159
TRABAJOS DE ACONDICIONAMIENTO DE OBRAS DE ARTE DURANTE EL MONTAJE DE LAS SALAS DEL MUSEO DE AMÉRICA. Carmen Cerezo - Dolores Medina.	183
LOS MUSEOS Y SU FUNCIÓN COMUNITATIVA. Rafael E. J. Iglesia.	189
ACTIVIDADES DEL MUSEO DE AMÉRICA.	197



LA ICONOGRAFÍA DEL INCA A TRAVÉS DE LAS CRÓNICAS ESPAÑOLAS DE LA ÉPOCA Y LA COLECCIÓN DE KEROS Y PAJCHAS DEL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID.

Félix Jiménez Villalba *

Los logros alcanzados en el Area Andina durante el dominio incaico suponen, sin duda, una de las cotas más elevadas de la civilización humana. En un lapso de tiempo muy corto y con una gran cantidad de limitaciones estratégicas y técnicas -desconocimiento del hierro, de la rueda, la escritura y una insuficiente utilización de los animales de carga- fueron capaces de elaborar una civilización que supo aglutinar a su alrededor uno de los imperios más grandes de la Historia.

Cualquier cultura elaborada por el hombre es consecuencia directa de su propia constitución biológica. Se ve obligado a construir un mundo social, y esa realidad resultante es, a su vez, una empresa de construcción del mundo, es decir, una actividad legisladora y ordenadora. En los Andes, ese proceso de construcción social fue el resultado de una larga evolución que culminó con la Civilización Inca tan sólo unos años antes de la llegada de los españoles. Desde el primer intento de integración cultural andina, iniciado por *Chavín*, el poderío de los incas fue el más efímero de todos, pero también el más significativo.

Hay tres conceptos que subyacen a la concepción dinámica de la construcción social (Berger y Luckmann, 1979): exteriorización, objetivación e interiorización. Los componentes humanos se exteriorizan, se proyectan en el mundo, siendo la sociedad el resultado final, el producto de esa proyección. Ese mundo social necesita convertirse en una realidad "sui generis" de la que participen todos y cada uno de los individuos que han tomado parte en su creación. Y eso sólo es posible cuando ha pasado a ser una "realidad objetiva". Cuando la realidad ha sido objetivada el siguiente paso será un nuevo proceso mediante el cual esa realidad es interiorizada por el hombre, de manera que él mismo se transforma en un producto social a través de esa interiorización.

Los incas constituyeron siempre una minoría que impuso su dominio sobre un conjunto de pueblos que contaban con sus propias élites. Esto trajo consigo fuertes enfrentamientos militares e ideológicos y, sobre todo, impuso la reelaboración de esa nueva realidad. Puesto que esa realidad es elaborada por cada grupo, es lógico pensar que nos encontramos ante algo subjetivo y que al haber distintas sociedades habrá también distintas realidades. Los integrantes de un grupo pueden ser conscientes, en algún momento, de que su sociedad, su universo, podría ser muy diferente. Esto supone una grave amenaza para las fuerzas integradoras del grupo y, por lo tanto, la sociedad tratará de protegerse de esos elementos anómicos que provocan la duda, el caos y su propia destrucción. La realidad social que la élite incaica fue elaborando a lo largo de sus años de expansión estuvo sometida, constantemente, a un proceso de revisión continua y legitimación. Lo que estaban haciendo era imponer un orden significativo a la realidad y para ello el lenguaje, como instrumento altamente especializado, se mostró como el más eficaz para llegar al "conocimiento", el edificio normativo sobre el que se apoya toda sociedad.

La rápida expansión incaica produjo nuevas situaciones que trataron de resolver tanto en sus vertientes internas como externas. La legitimación de su poder se hizo recaer en la figura del Inca, que tuvo que actuar simultáneamente en dos terrenos distintos. En primer lugar dentro del grupo

* Museo de América

de los incas, legitimando y dando significación a su propia figura, y en segundo lugar desarrollando esa misma actividad frente a los pueblos sometidos. Tanto en un caso como en otro se hizo mediante la selección de elementos religiosos e ideológicos determinados que luego fueron expresados a través de un lenguaje simbólico concreto.

El camino elegido para legitimar la figura del *Inca* fue la religión, en su doble faceta de popular y oficial, centrándose en el culto solar estatal y en determinados poderes mágicos del Inca. Según Berger (1981), la empresa religiosa es el mayor esfuerzo histórico del hombre por hacer significativa la realidad humana. La religión legitima las distintas realidades sociales otorgándoles un estatus ontológico. Cada cosa en este mundo tiene su correspondencia en el otro. El hombre participa del orden divino estableciendo un esquema de relación microcosmos-macrocosmos. Este esquema de relación adquiere una gran importancia en las religiones antiguas y en el caso de los Incas es, sin duda, el factor fundamental de su legitimación política.

El objetivo de este trabajo es determinar cuáles fueron los elementos elegidos para la legitimación del *Inca* y, por tanto, del poder. Para ello utilizaremos nueve crónicas y las pondremos en relación con la colección de *keros* y *pajchas* incaicos del Museo de América. En lo relativo a las crónicas -que son sin duda la fuente más importante- hemos procurado que representen épocas distintas de la historiografía peruana y que reflejen los diversos enfoques y motivaciones de los autores. El caso de los *keros* y *pajchas* es diferente. Estos vasos ceremoniales, realizados en madera y decorados con escenas policromas, tan característicos de las realizaciones incas, desgraciadamente se encuentran descontextualizados. Unos fueron realizados antes de la llegada de los españoles, otros durante el período del contacto, y algunos posiblemente mucho más tarde. Lo importante es que todos ellos pertenecen a la tradición incaica y que una vez analizados, nos pueden proporcionar información sobre lo acertado o no de las opiniones expresadas por los cronistas.

LA SUCESION DEL INCA Y SUS PROBLEMAS.

Quizá una de las primeras cuestiones que conviene aclarar es la contradicción existente entre las afirmaciones de los cronistas y la información que proporcionan. La mayoría nos hablan de que la primogenitura era la norma reguladora para el acceso a la *mascapaicha* y, sin embargo, la historia de los incas aparece como una lucha constante por el poder. La explicación más extendida ha sido que los españoles proyectaron su escala de valores sobre las instituciones indígenas, pero nosotros pensamos que muy posiblemente fueron los indígenas los que, captando la mentalidad española, trataron de revalidar sus privilegios acomodándose a los nuevos sistemas de legitimación.

Cada día parece más evidente que "el poder no era un objeto de transferencia sino de conquista, o sea, que no era transmitido según los procesos institucionalizados: se tomaba mediante la fuerza" (Favre, 1975: 61). Después de la muerte del Inca se iniciaba un período de inestabilidad en el que distintos grupos de la realeza pugnaban entre sí por acceder al más alto puesto del Imperio. Hermanos, sobrinos, y todo aquel que tuviera alguna posibilidad de triunfo, luchaba denodadamente por alcanzarlo. La nobleza se dividía en facciones y se oponían entre sí. Como es natural esta crisis terminaba por extenderse a todo el *Tahuantinsuyu* y en las provincias más alejadas los afanes independentistas cobraban nuevos ímpetus. De alguna forma se reproducía la situación de caos originario que nos relatan los mitos cosmogónicos y durante un tiempo el Imperio se veía amenazado por la destrucción. La elección del nuevo *Inca* -asociada por lo general con ciertos signos divinos- traía de nuevo la tranquilidad, tanto en los asuntos internos como externos.

Una vez nombrado oficialmente, el *Inca* disfrutaba de un poder absoluto. El protocolo cuidaba al detalle su imagen sagrada e inalcanzable: "...que delante dél no parecía ninguno, por señor que fuese ...ni ninguno de sus hermanos, con zapatos en los pies, ...y las cabezas bajas todo el tiempo que delante dél estuviesen hablando..." (Betanzos, 1968: 20). Lo dicho hasta ahora no resta importancia a la influencia del *Inca* en lo relativo a la designación de su sucesor... Después de las

hazañas de *Pachacuti* y la reorganización y enriquecimiento de la ciudad del Cuzco, el *Inca Viracocha* desiste de nombrar heredero a *Inca Urco*, acude a la capital y le dice a *Pachacuti*: "verdaderamente tú eres el hijo del Sol; yo te nombro rey y señor" (Betanzos, 1968: 52). *Pachacuti* muestra un gran interés en ser legítimamente proclamado *Inca* por su padre, aún a sabiendas de que no le resulta nada simpático y a pesar de que no parece necesario, dada la magnífica situación que disfrutaba después de su victoria total sobre los *chancas*. Otro episodio significativo es el que nos relata Santa Cruz Pachacuti hablándonos de *Huascar*: "...y después de haber metido en la sepultura de sus pasados (a Huayna Cápac) ...el Intitopacusivallpahuascarynga hace casar a su madre Rauaoclo con el cuerpo difunto, para que los legitimase, y por los ministros del templo los cassa por temor, ...y assi los manda a todos los grandes del Tahuantinsuyu que jurase por su señor natural, ...y después les suplica a todos los curacas grandes y a los consejos que los pida al ministro del Curicancha, ...y así adereza para la coronación" (1968: 311). Estos dos episodios ponen de manifiesto la fragilidad de los mecanismos sucesorios y nos muestran los subterfugios a que recurren los candidatos según las circunstancias de cada caso.

A partir de las investigaciones de Tom Zuidema (1973) el problema se ha vuelto todavía más complejo. Tras una atenta lectura de las crónicas llega a la conclusión de que la monarquía incaica estaba organizada de forma dual. Los cronistas nos dan la lista de la *Cápac Cuna* comenzando por los monarcas del *Hurin Cuzco* y continuando por los del *Hanan Cuzco*. "El sexto rey desta tierra fue Inca Roca, de quién dicen los indios haber comenzado la parcialidad de Hanan-Cuzco" (Cobo, 1964: 72). Sin embargo, en los documentos del siglo XVI encontramos continuas referencias a un cacique principal y un segundo en el poder, el "primero" y el "segundo". Sabemos también que los dos caciques pertenecían al mismo grupo de edad y que a la muerte de uno el otro era sustituido automáticamente. Zuidema (1973:11) piensa que esto se hacía extensible a la sucesión de los Incas y nos proporciona la siguiente lista:

HURIN CUZCO	HANAN CUZCO
Sinchi Roca	Inca Roca
Tarco Huamán	Yahuar Huacac
Lloque Yupanqui	Viracocha Inca
Mayta Cápac	Pachacuti Inca
Cápac Yupanqui	Tupac Yupanqui

Pièrre Duviols (1979) piensa que la idea del gobierno dual no es un sistema impuesto por los incas, sino algo muy anterior enraizado profundamente en la tradición andina. Después de la conquista española siguió aplicándose con muy buenos resultados. En el caso de los Incas habría tres posibilidades de sucesión:

- 1.- Dos diarquías, una detrás de otra.
- 2.- Diarquía.
- 3.- Dos dinastías alternas.

En la actualidad no tenemos pruebas suficientes para decidirnos definitivamente por una de estas posibilidades, aunque sepamos que la diarquía cuenta con un fuerte arraigo entre las antiguas culturas americanas. Además de los ejemplos señalados en la zona andina encontramos huellas de esta forma de gobierno entre los *Toltecas* (*Quetzalcóatl-Huémac*), y los *Aztecas* (*Tlatoani-Cihuacóatl*), siendo muy posible que este sistema de opuestos o contrarios sea la base de la organización política de muchas de las altas civilizaciones precolombinas. No está muy claro qué conceptos respondían a esa división dual de la realidad. Arriba/abajo, hombre/mujer, dentro/fuera, cielo/tierra y civil/religioso eran ideas opuestas y complementarias, definiéndose cada una de ellas en función de su contraria.

La existencia de una crisis sucesoria está atestiguada por las crónicas. Santa Cruz Pachacuti (1968: 306) nos cuenta como *Gualpaya*, nombrado tutor de *Huayna Cápac*, intenta hacerse con el poder, pero un tío del *Inca* tiene conocimiento de ello por un sueño y el complot es desbaratado. Murúa (1962: 72) también nos refiere como *Hualpaya* "llevado del ciego desseo de ser absoluto señor y aunque quizás ensobercido con el mando que al presente ejercitaba, o por ventura movido del apetito que tenía de ver a su hijo que tenía, puesto en el trono real y grandeza, habiendo algunos años gobernado aquel señorío con fidelidad, atropellando las razones que le ympedían hazer lo que hizo, concibió en su pensamiento alzarse y occupar el reyno". Otros cronistas modifican algo el hilo argumental sobre este incidente. Cobo recoge información sobre este hecho y dice que *Guayna Cápac*, al principio de su reinado, otorgó el título del gobernador del Cuzco a su "tío" *Gualpaya* y éste "... con la mucha mano que tenía intentó rebelarse y usurpar la corona para un hijo suyo" (1964: 88).

El episodio de *Gualpaya* es el más mencionado por los cronistas, pero hay otros muchos parecidos. *Cápac Yupanqui* tenía un hermano legítimo al que Cobo llama *Tarco Huaman* y en cierta ocasión, sus otros hermanos ilegítimos "habían tratado entre sí con gran secreto, de quitarle a él la corona y dársela a su hermano *Tarco Huamán*, a quien juzgaban más valiente" (Cobo, 1964: 71). El enfrentamiento entre hermanos debió ser bastante frecuente. Cieza de León (1967: 135) nos cuenta cómo *Cápac*, hermano de *Inca Yupanqui* dio muerte al gobernador del Cuzco (*Inca Roca*) y se alzó con la ciudad en ausencia de *Viracocha*, aunque abandonado por todos terminó suicidándose. Murúa (1962: 66) recoge otro episodio parecido: estando *Tupac Inca* en *Pacaritambo*, su hermano *Topa Cápac*, que había quedado como gobernador del Cuzco, intentó levantarse contra él.

Murúa nos proporciona una versión muy particular del reinado de *Pachacuti*. En casi todas las crónicas este *Inca* aparece como un modelo de virtud y, sin embargo, él nos dice que era "hombre cruel, sebero, ambicioso y amigo de honrra y aun ambicioso" (1962: 45). Incluye también un relato muy curioso: un criado de los señores de *Cuyo Cápac* "un día, estando sólo con él en conversación, dio con uno de aquellos vltis al Ynga en la cabeza y lo descalabró, y todos sus criados que estauan fuera acudieron dentro y hallaron al Ynga bañado en sangre y prendieron al yndio y le dieron grandissimos tormentos y confessó que todos los señores del *Cuyo Cápac* estauan de concierto para alzarse y que a él le havían dicho que lo matasse" (1962: 45). Todo esto nos permite pensar que el peligro no siempre provenía de la nobleza incaica, sino que, en ocasiones, grupos ajenos al manejo directo del poder, actuaban como una fuerza importante. Lo que ya es imposible saber y si actuaban por cuenta propia o lo hacían manejados por la élite cuzqueña.

Cieza de León (1967: 124-125), entre *Inca Roca* y *Viracocha*, nos habla de *Inca Yupanqui* en lugar de *Yahuar Huaca*, y registra una historia muy interesante. Las gentes del *Condesuyu* llegadas al Cuzco para iniciar una campaña militar en el *Collasuyu*, se sublevaron contra el *Inca* dándole muerte junto con algunas de sus esposas. Cieza es el único cronista que recoge este episodio, que aun en el caso de no ser cierto, es un buen ejemplo de las luchas políticas que caracterizaron determinadas épocas en la historia del *Tahuantinsuyu*.

Aunque en ocasiones parezca contradictorio da la impresión de que el *Inca*, como máximo exponente del poder real, estaba en una posición más endeble de lo que tradicionalmente se ha venido afirmando. Por un lado llevaba emparejado un poder absoluto e incuestionable y, por otro, ese mismo poder se ponía en duda con bastante frecuencia.

LA LEGITIMACION DEL INCA.

Hemos visto los problemas internos y externos que se le planteaban al *Inca* en el ejercicio de su poder. Como cualquier otro grupo los incas eran una sociedad en continua transformación, en especial si tenemos en cuenta la vertiginosa expansión de los últimos cincuenta años. Si la actua-

ción del *Inca* fue discutida en más de una ocasión, es lógico pensar que entre los miembros de la alta nobleza había, en ocasiones, disparidad de intereses y criterios. Por eso, precisamente, era necesario legitimar su figura de una manera que no se fundamentara ni en los lazos de parentesco ni en cualquier efímera condición humana. La religión fue elegida para esa legitimación por su capacidad para otorgar carácter divino a todo aquello que toma bajo su protección. Naturalmente los conceptos necesarios fueron expresados a través de un lenguaje simbólico que impregnaba tanto las creencias populares como el culto oficial.

Las crónicas proporcionan mucha información sobre las facultades "mágicas" de los *Incas*, así como sobre los numerosos prodigios que realizaron. En los propios relatos míticos sobre el origen de los incas encontramos ejemplos muy sustanciosos: "aquí discrepan los indios con mil consejas afirmando unos que uno de los hermanos (Ayar) se volvió a Pacarictambu, y entrando en la cueva de donde había salido, se quedó allá dentro sin que jamás pareciese; y que de los tres que quedaron se convirtieron los dos en piedras y el uno en el mismo cerro de Huanacauri" (Cobo, 1964: 62). El poder del *Inca* sobre las piedras es algo sobre lo que todas las crónicas insisten en mayor o menor medida. Muchas de las ilustraciones de la crónica de Huaman Poma inciden sobre este aspecto (figura 1). Cieza de León nos dice (1967: 23): "y que como esto hobiese dicho, así él como el otro hermano (Ayar Cachi y Ayar Uchu) se convirtieron en dos figuras de piedra, que mostraban tener talla de hombres." En el mito de los hermanos *Ayar* encontramos continuas referencias a las piedras. *Ayar Auca* fue encerrado en la cueva por sus hermanos y la causa fue que "al tiempo que caminaban venía tirando piedras y derribando los cerros" (Murúa, 1962: 23). Este poder se hace extensivo a otros personajes ligados con la fundación del *Cuzco*. *Mama Huaco* madre de



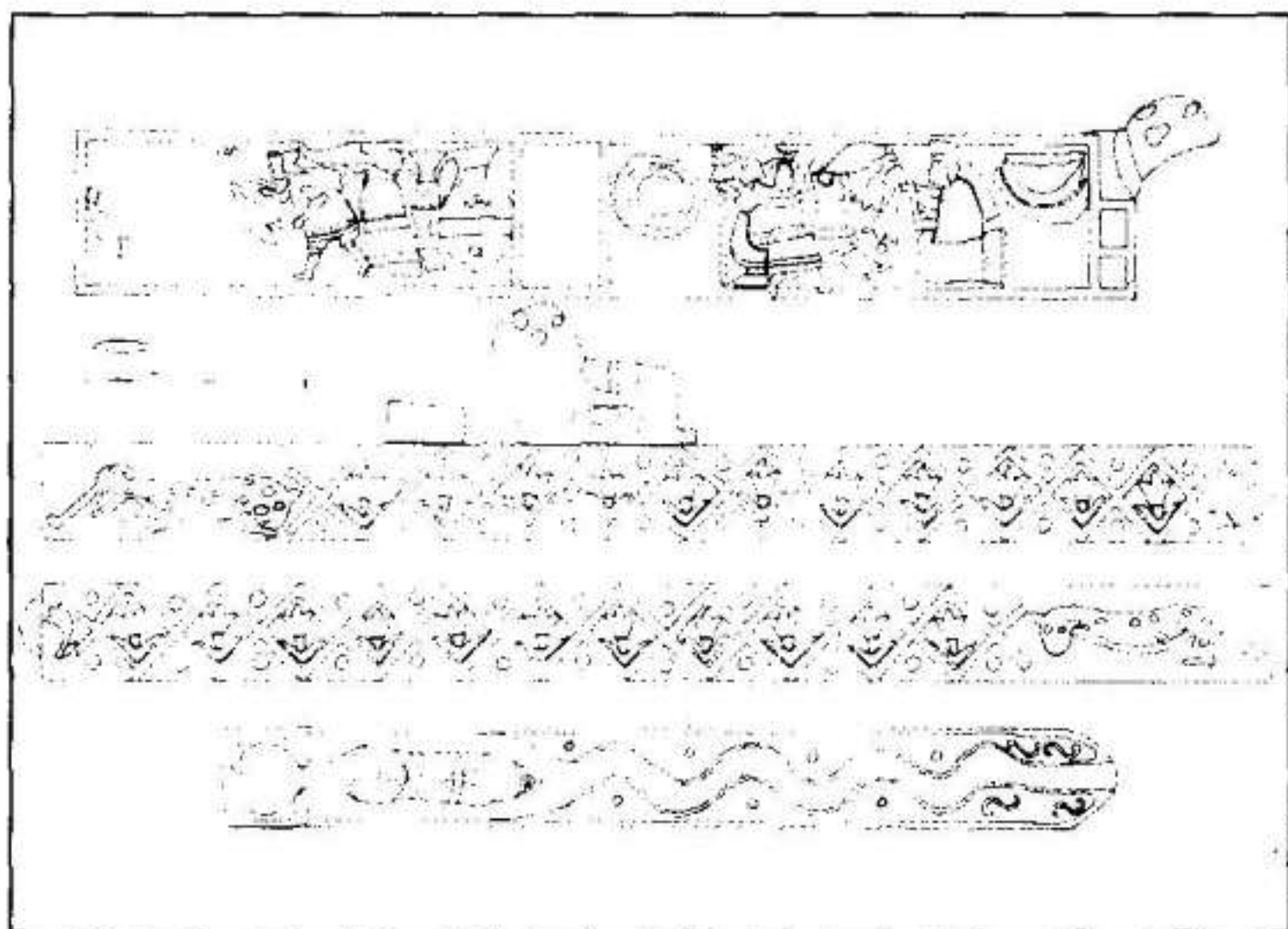
(1) Poder de los Incas sobre las piedras. Dibujo del cronista indígena Felipe Huaman Poma en su obra *Nueva Crónica y Buen Gobierno*.

Manco Cápac "hazía hablar piedras y peñas y palos y cerros y lagunas porque le respondían los demonios" (Huamán Poma, 1980, vol.I: 99). Estos relatos míticos enlazan con otros históricos en los que el lenguaje simbólico va relacionándose con objetivos políticos determinados. Durante el ataque de los *chancas* al Cuzco los incas estuvieron a punto de sucumbir y se salvaron gracias a la actuación de *Pachacuti* -un príncipe caído en desgracia- que había sido designado por el Sol para salvar a su pueblo. "Y entonces el dicho infante les entendió que las piedras eran gente, yba con gran ynojo a mandarles llamándoles: ¡ eya, ya es ora que salgamos con nuestro o muramos! Y por los Changas entran donde estaban las piedras de pururauca por sus órdenes; y las piedras se levantaron como personas más diestros y pelea con más ferocidad asolándoles a los Hancoallos y Changas; y el dicho infante les sigue la victoria hasta Quiyachille, ..." (Santa Cruz Pachacuti, 1968: 297). El propio Garcilaso de la Vega, aunque trata de dar una explicación racional de la victoria sobre los *chancas*, acaba por recoger la tradición indígena: "dieron grandes voces diciendo que las piedras y las matas de aquellos campos se convertían en hombres y venían a pelear en servicio del príncipe, porque el Sol y el dios Viracocha lo mandaban así" (1963: 173). La relación *Pachacuti*/piedras es la más común, pero, en ocasiones, otros *Incas* también aparecen asociados con ese poder: "Topa Ynga Yupanqui habaua con las uacas y piedras y demonios y savía por suerte de ellos lo pasado y lo venedero de ellos y de todo el mundo" (Huaman Poma, 1980: 234).

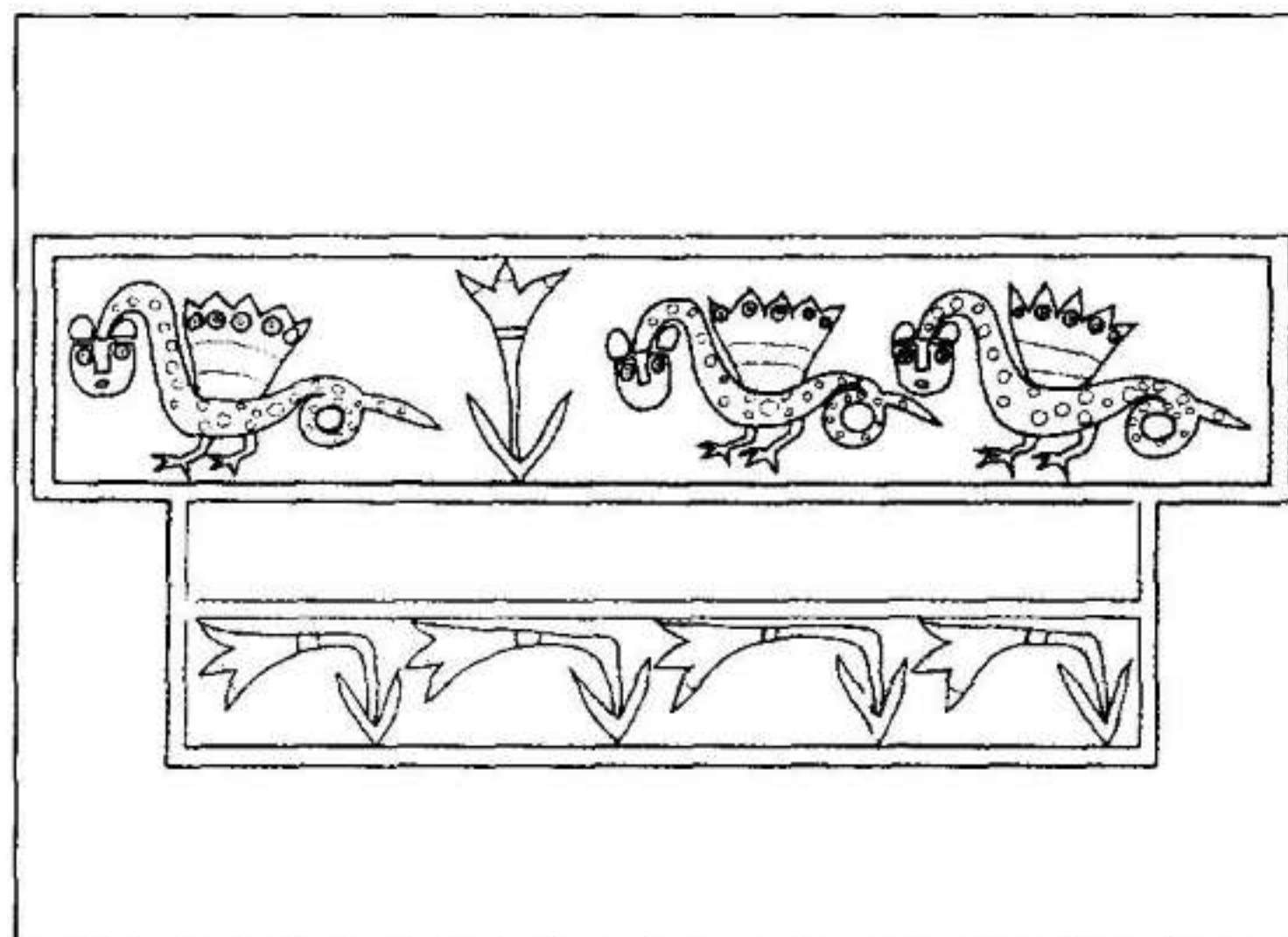
El dominio sobre las piedras es, quizá, el elemento más significativo de los poderes sobrenaturales del *Inca*, pero existen otras muchas asociaciones simbólicas que merece la pena destacar. De *Yahuar Huaca* "cuentan haberle sido dado este nombre porque una vez, siendo vencido y preso de sus enemigos, de puro dolor y pena de verse en tan miserable estado, lloró sangre" (Cobo, 1964: 73). Este prodigio del *Inca* disfrutó de una excelente aceptación por parte de los cronistas: "Algunos dicen que siendo muchacho le hurtaron sus enemigos y lo llevaron a Vilcabamba, a donde lo quisieron matar, y lloró lágrimas de sangre, por lo cual lo dexaron" (Murúa, 1962: 41). "...dizen que el infante lloró sangre de lágrimas, milagro nunca oydo. Dizen que desto se espantaron todos y desde entonces se llamó Yahuaruacacyngayupanqui...", (Santa Cruz Pachacuti, 1968: 294). O También: "...dicen los indios que cuando de niño de tres o cuatro años lloró sangre ...otros dicen que nació llorando sangre, y esto tienen por más cierto" (Garcilaso, 1963: 136).

Prodigios parecidos son atribuidos a otros *Incas*. "Dizen que parió el ynga Maytacapac al cabo de un año; y dizen que estando en el vientre de su madre le había llorado muchas veces; a este dizen que dentro de pocos meses comenzó a hablar; y más dizen, que siendo niño de diez años los benzía a sus enemigos peleando valerosamente" (Santa Cruz Pachacuti, 1968: 290). *Mayta Cápac* quería conquistar a los *collas* sin derramar mucha sangre y éstos se crecían día a día al ver que los incas no luchaban con valor. Cuando su desvergüenza llegó al colmo "el sol no pudiendo sufrir la poca estima que de su hijo hacían los collas había mandado que sus propias armas se volvieran contra ellos y los castigaran" (Garcilaso, 1963: 88). En esta narración se encuentra ya el elemento fundamental de la legitimación del *Inca*, pero lo dejaremos para más adelante. Estando *Inca Roca* en el cerro de *chaca*, muy cerca del Cuzco, imploró a los dioses (*Viracocha* y *Guanacauri*) para llevar una corriente de agua a través de la ciudad. Estando en oración "se oyó un trueno grande ...y quel mesmo inca, con el miedo que recibió, abajó hasta poner la oreja izquierda en el suelo, de la cual le corría mucha sangre; y súbitamente, oyó un ruido de agua que por debajo de aquel lugar iba" (Cieza de León, 1976: 121).

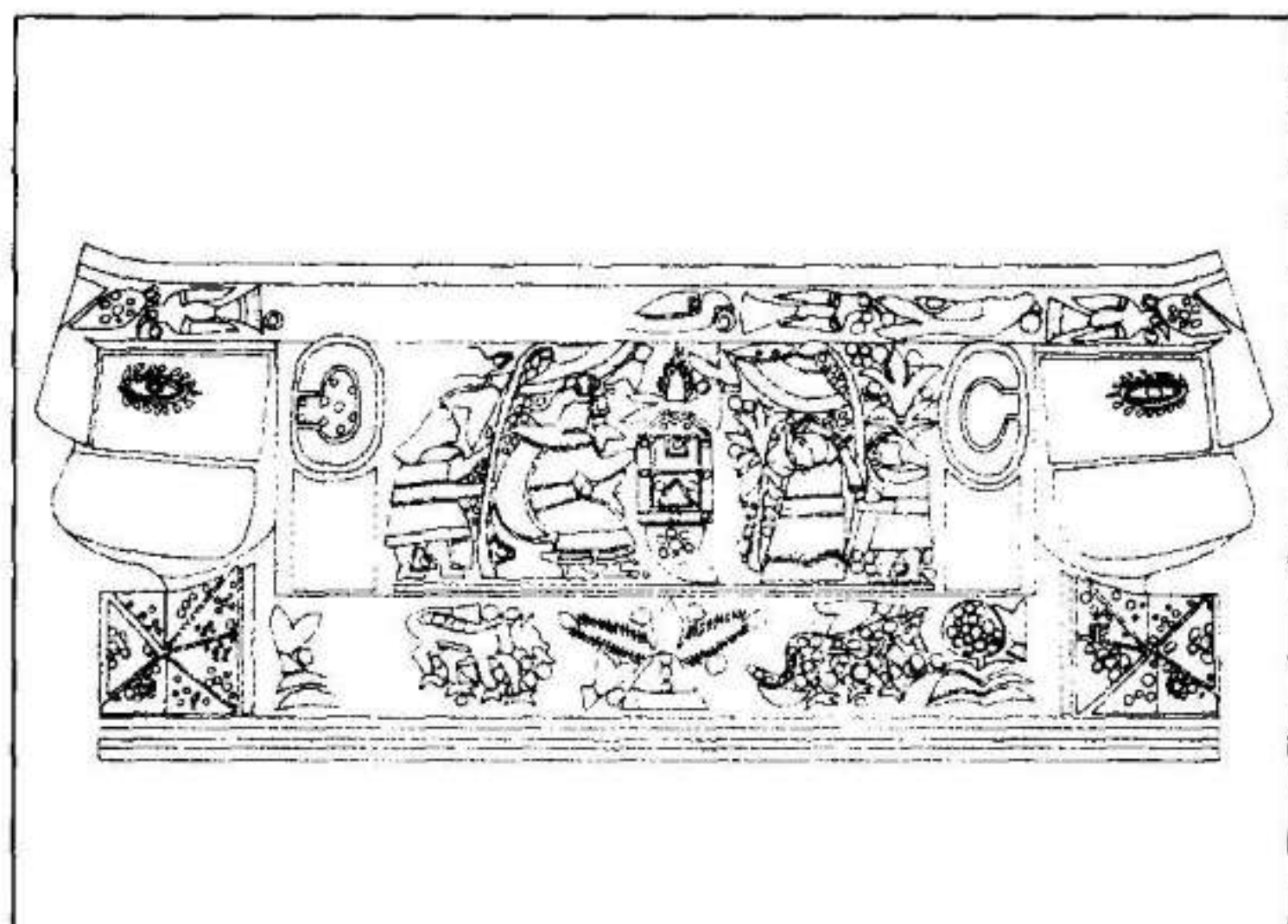
El código simbólico de la legitimación del *Inca* va perfilándose a través de estos episodios, pero quizás los más significativos sean los relativos a la comunicación que se establece entre el *Inca* y los dioses -fundamentalmente el sol- o las apariciones fantásticas que tienen como objetivo primordial apoyar sus actos. Un día mientras oraba *Lloque Yupanqui* "se le apareció el Sol en figura del Inca Manco Cápac, su abuelo y le dijo que le había parecido muy bien lo que tenía tratado con los suyos, y que él le ayudaría en cuanto emprendiese como padre" (Cobo, 1964: 68). En este párrafo se va haciendo patente una identificación Sol-*Inca*, Sol-*Manco Cápac*, Sol-*Lloque Yupanqui*. Durante el reinado de *Mayta Cápac* "su nombre ponía espanto a toda la tierra, a causa de que se persuadían las gentes que el Sol y la Luna comunicaban con los Incas" (Cobo, 1964: 70). Por lo ge-



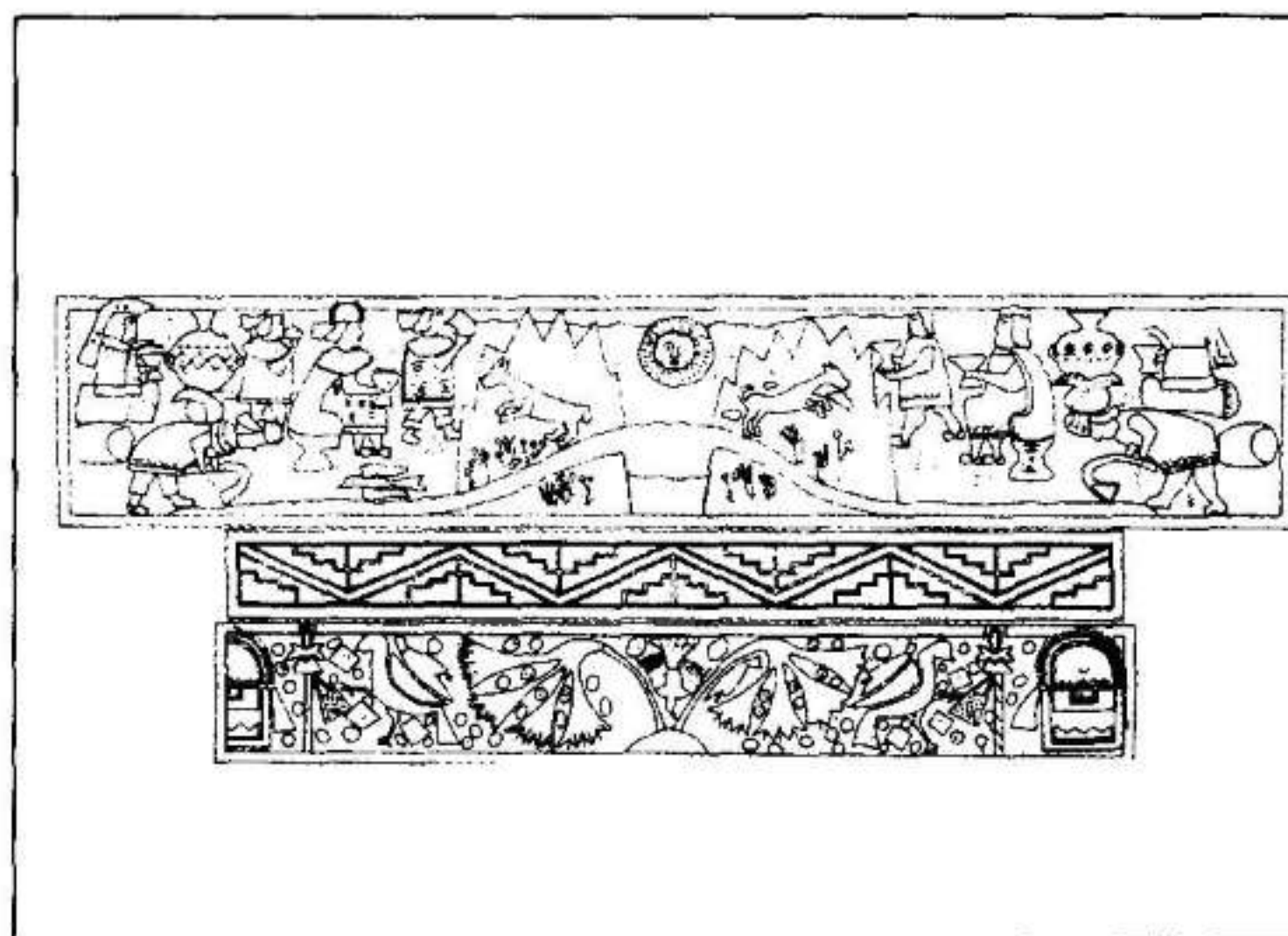
(2) Asociación entre el Inca, el Jaguar y la Serpiente.
Pajcha n° de Inv.: 7572. M.A.



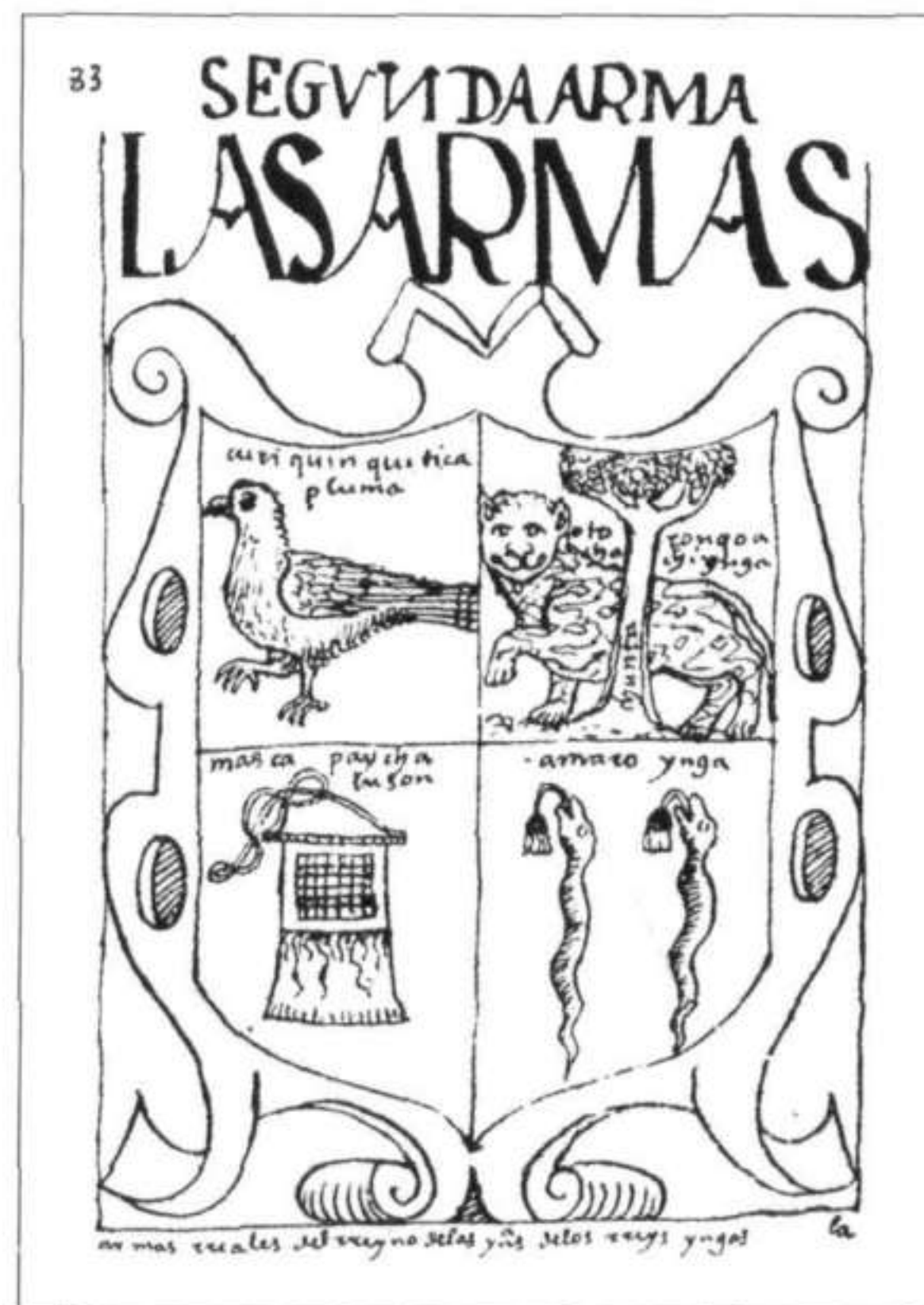
(3) Representación individualizada de la serpiente.
Kero n° Inv. 7519. M.A.



(4) Dos jaguares asociados con una escena de audiencia
del Inca. n° Inv.: 7504. M.A.



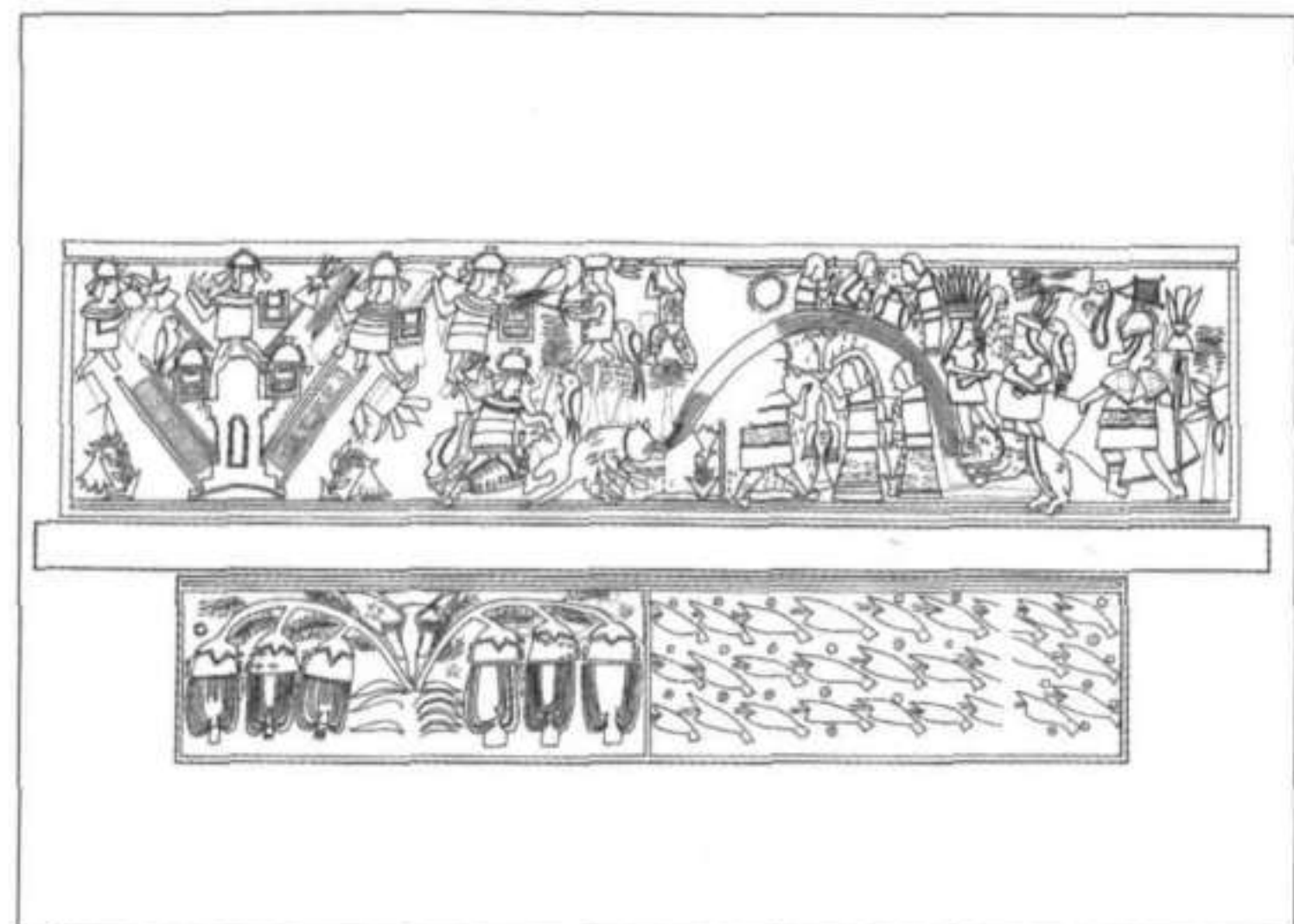
(5) Los pumas asociados a una escena de libación ritual
relacionada con la fertilidad. Kero n° Inv.: 7523. M.A.



(6) El puma, la serpiente, el pájaro y la mascapaicha como elementos del escudo de armas incaico. Dibujo de Guaman Poma.

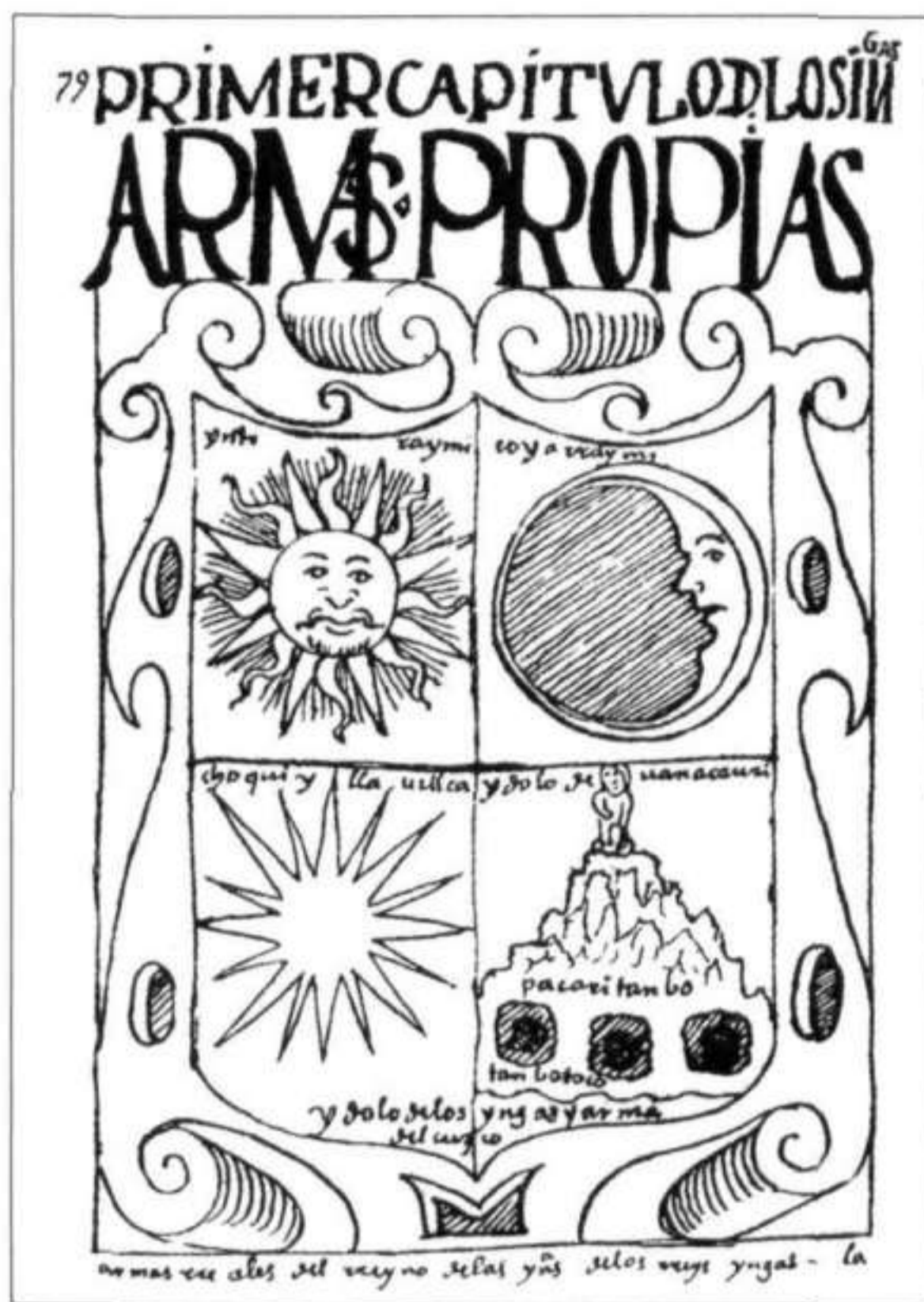


(7) El Inca en majestad bajo un arco iris que sale de unas cabezas de jaguar con otros alados a ambos lados. Kero nº Inv.: 7532. M.A.



(8) El Inca, el arco iris y la guerra. Kero nº Inv.: 7571. M.A.

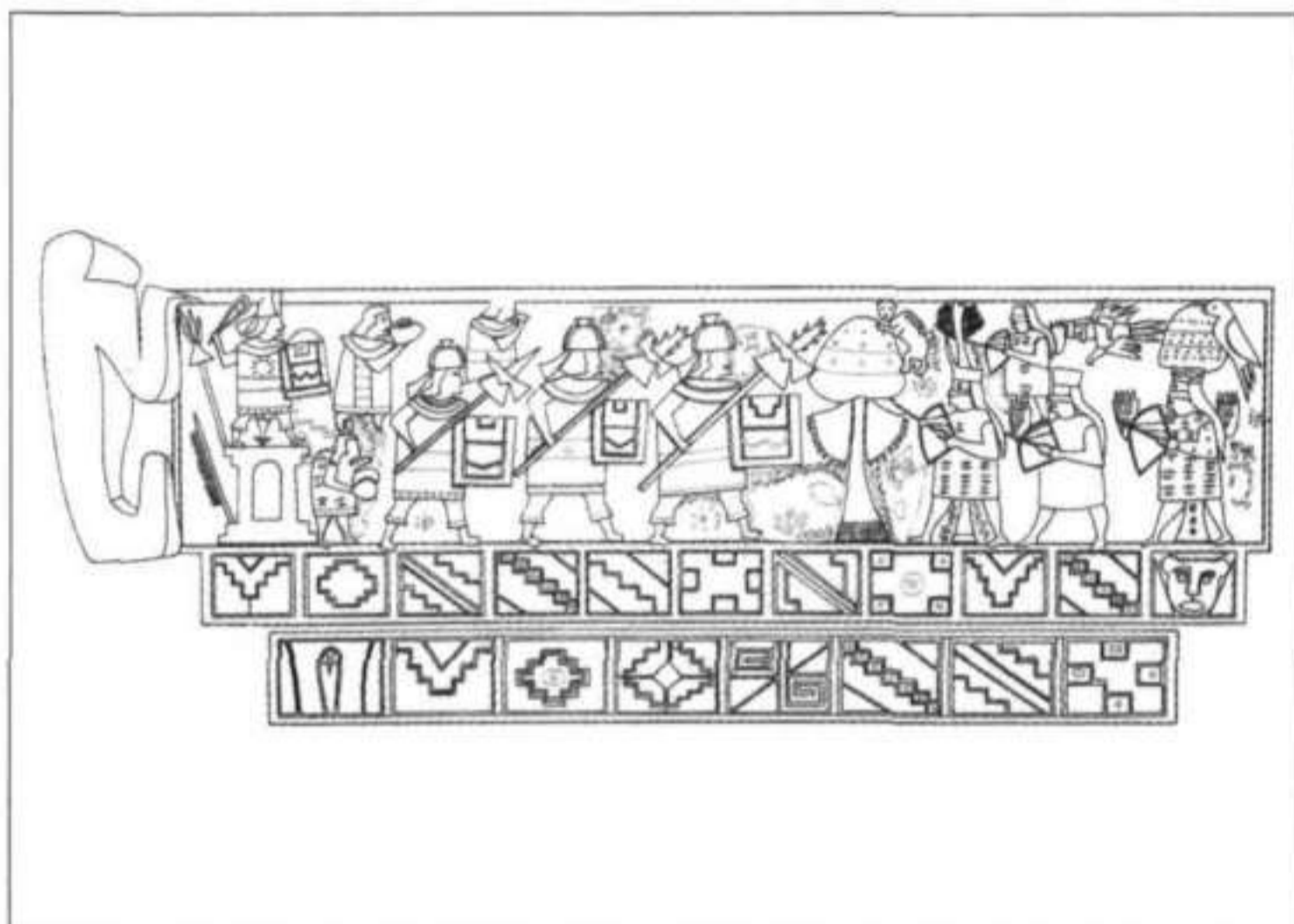
neral estas apariciones están asociadas con la virtud y religiosidad de los Incas: "Inca Yupanqui era mancebo muy virtuoso y afable en su conversación, ...y muy amigo de hacer bien a los pobres; y que era mancebo casto, que nunca le oyeron que hobiese conocido mujer y que nunca le conocieron los de su tiempo decir mentira" (Betanzos, 1968: 20). El príncipe *Pachacuti* es, sin duda, el personaje más importante en la elaboración simbólica de los poderes del *Inca* y su legitimación. La historia, más o menos, es como sigue: *Viracocha Inca* nombra heredero a *Urco* y aparta de las funciones políticas a *Pachacuti*. Cuando los *chancas* atacan la capital de los incas tanto el *Inca* como su sucesor oficial se muestran incapaces de resolver la situación, siendo el príncipe *Pachacuti* el que asume la defensa. Probablemente se trató de uno de los muchos enfrentamientos entre hermanos que caracterizaban la vejez del *Inca* reinante, pero este episodio tiene una gran trascendencia ya que *Pachacuti* toma el mando de la ciudad por indicaciones del Sol: "...y como yba sólo hazia su cassa, y les vido un mancebo muy hermoso y blanco encima de un alto que está junto a *Lucri* y les



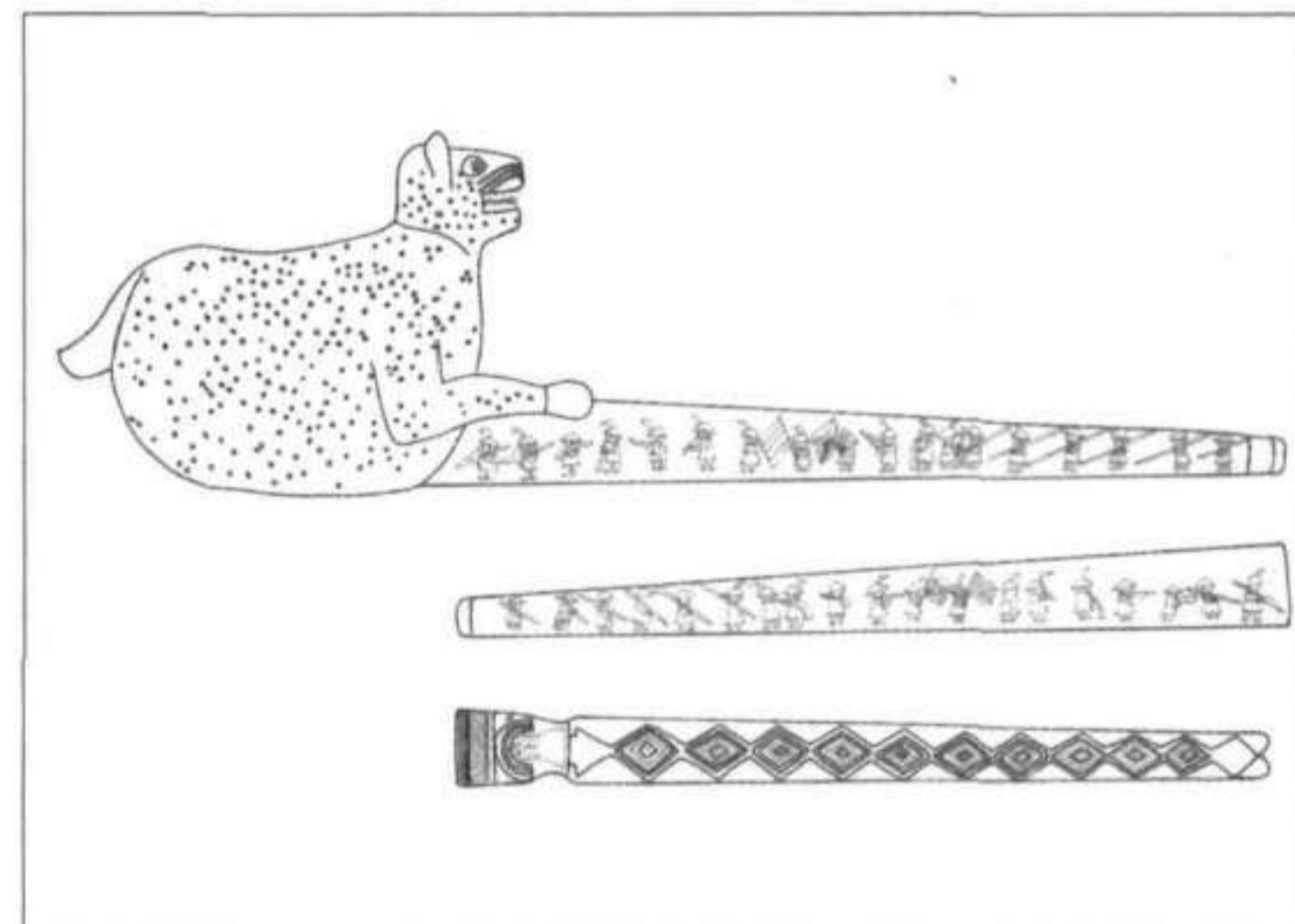
(9) El sol como elemento principal del escudo de armas incaico. Dibujo de Huaman Poma.



(10) La guerra como máxima expresión de la legitimación del poder incaico. Kero n° Inv.: 7526. M.A.



(11) Los incas se enfrentan a un contingente de guerreros procedentes de la selva. Kero n° Inv.: 7511. M.A.



(12) La legitimación del poder por la guerra se hace extensiva a la conquista española. Pajcha n° Inv.: 7569. M.A.

dize: hijo yo os prometo en el nombre del Hacedor a quien abeis llamado en vuestras tribulaciones, yo os digo que os oyó, y assí será en vuestra defensa y lo sereis victorioso; pelead sin miedo. Al fin, dicho esto, se desaparese" (Santa Cruz Pachacuti, 1968: 296). Pachacuti había caído en desgracia ante su padre Viracocha y esperaba ser preso o muerto en cualquier momento. Por ello, "apartándose Inca Yupanqui de sus compañeros, ...dizen que se fue a cierta parte do ninguno de los suyos lo viesan, ...e que allí se puso en oración al Hacedor de todas las cosas que ellos llaman Viracocha Pachayachachio ...implorando decía Señor Dios que me hiciste e diste ser de hombre, socórreme en esta necesidad que estoy; puesto que eres mi Padre, ...no permitas que yo sea muerto por mis enemigos; ...pues tú me hiciste libre y sólo a tí sujeto, ...dame, señor, poder para podellos resistir. ...Quedó dormido y en sueño vino a él Viracocha y le dijo: hijo mío no tengas pena, que yo te enviaré, el día que a batalla estuvieres con tus enemigos, gentes con los que desbaratar y quedes victorioso" (Betanzos, 1968: 20-21). Cobo es uno de los pocos que sitúa la guerra de los chancas

en el reinado de *Yahuar Huaca*, en lugar de el de *Viracocha*, que es lo habitual, y el héroe que organiza la resistencia es el príncipe *Viracocha* que ocupa el sitio de *Pachacuti*. Un día, cuando estaba recostado a la sombra de una peña "se le apareció en sueños *Viracocha* y le hizo saber que él era el elegido para salvar a los incas de su destrucción" (Cobo, 1964: 74). Garcilaso recoge este episodio de una forma similar, atribuye a *Viracocha* la victoria sobre los *chancas* y a *Yahuar Huaca* la ignominiosa retirada del *Cuzco*. Un día, el príncipe, que había sido desheredado, cuidaba las ovejas sagradas del Sol y se quedó dormido bajo una peña. Entonces apareció ante él un hombre barbado que se identificó como hijo del Sol y hermano de los incas. Previniéndolo de la sublevación de los *chancas* le dice: "no dejes de acometer cualquier hazaña, por grande que sea, que convenga a la majestad de tu sangre y a la grandeza de tu imperio, que yo seré siempre en tu favor y amparo y te buscaré los socorros que hubieres menester" (1963: 143). Una vez frente a los *chancas*, *Viracocha* peleó "con gran ayuda y socorro del dios *Viracocha*, el cual le había enviado buen número de hombres barbados con arcos y flechas, que habían peleado tanto que degollaron a los más de los *chancas* que fueron muertos en la pelea" (Cobo, 1964: 75).

Más adelante veremos que este episodio posee una gran riqueza simbólica, pero hay otro -mencionado por Molina, Sarmiento y Cobo- que reúne los componentes fundamentales de la simbología relacionada con el *Inca*. El príncipe *Pachacuti* regresaba de *Caquia Jaquijahuana*, donde su padre *Viracocha* le había negado el permiso para organizar la defensa del *Cuzco* y, al pasar por la fuente de *Susurpuquio* vio caer en ella una barra de cristal, dentro de la cual apareció una figura con los atributos del *Inca*. De entre sus piernas salía una cabeza de león, mientras otro le abrazaba los hombros y una culebra corría por su espalda. Este personaje se dirigió a *Pachacuti* y le dijo: "no temas, yo soy el Sol tu padre; se que has de sujetar muchas naciones y tener muy gran cuenta con honrarme y hacer memoria de mí en tus sacrificios" (Cobo, 1964: 78). Desaparecida la visión el príncipe se llevó la barreta de cristal y en ella pudo ver, desde entonces, todo lo que le interesara. Los *keros* y *pajchas* del Museo de América corroboran este relato. La *pajcha* número de Inventario 7572 reúne todos estos elementos simbólicos (figura 2). La decoración del recipiente nos muestra al *Inca* recibiendo distintos presentes, mientras la espiga de la vertedera presenta las imágenes del jaguar -en uno de los laterales- y la serpiente -la forma de la vertedera-.

Según Zuidema (1976: 216) "la imagen de la fuente de *Susurpuquio* representa al dios *Ticci* (origen, fundamento) *Viracocha Pachayachachi*, el creador del mundo, el verdadero Sol". La asociación simbólica entre los hombres que llevan piel de puma y la batalla de *Pachacuti Inca* contra los *chancas* es evidente. Cieza de León (1967) nos dice que "el capitán *Inca Yupanqui* salió de la plaza donde estaba la piedra de la guerra, puesta en su cabeza una piel de león, para dar a entender que debía ser tan fuerte como aquel animal". El León al que se refieren los cronistas no es lógicamente un león -inexistente en América- sino el puma y el jaguar. Estos elementos simbólicos asociados con el episodio de la fuente pueden presentarse de forma individualizada, tal y como aparece la serpiente en el *kero* número 7519 (figura 3), o dentro de una escena más amplia. Ese es el caso del *kero* número de inventario 7504 (figura 4), en el que se pueden ver dos jaguares debajo de una escena de audiencia, o el del 7523 (figura 5) en el que aparecen dos pumas dentro de sendas escenas rituales de libación asociadas con la fertilidad de la tierra.

La importancia simbólica del puma aparece reflejada en otras crónicas. Durante el *Cápac Raymi* los jóvenes nobles celebraban un rito de paso para ser "armados caballeros" consistente en la perforación de las orejas para colocar pendientes de oro. "Tenían ya aparejados unos leones desollados, ...llamaban a estos leones huilla cunga, chiqui cunga, poníanselos en las cabezas de suerte que todo el pescuezo y la cabeza sobrepujaba sobre el que se vestía, y el cuerpo del león le quedaba en las espaldas" (Molina, 1943: 60, en Zuidema, 1976: 206). El puma (león) y la serpiente aparecen incluidos por *Huaman Poma* (figura 6) como dos elementos fundamentales del escudo del *Inca*.

Hay otros elementos simbólicos de menor importancia en los que merece la pena que nos detengamos. Después del asesinato de *Inca Yupanqui*, Cieza de León nos relata como los *condesuyos* se dispusieron al saqueo de la ciudad dando muerte a muchos cuzqueños. Fue entonces "cuan-

do cuentan que haciendo gran ruido de truenos y relámpagos cayó tanta agua del cielo que los de condesuyo temieron y sin seguir adelante se volvieron, contentándose con el daño que habían hecho" (1967: 126). Cobo, hablando del trueno dice que "después de Viracocha y del Sol daban a este dios el tercer lugar de veneración" (1964: 160). Pensaban que era un hombre con una maza en la mano izquierda y una honda en la derecha. Iba vestido con ropas "metálicas" que producían el resplandor del relámpago y cuando se volvía para tirar con la honda, el sonido era igual al del trueno. Según Cobo había tres estatuas suyas en el *Coricancha* y era llamado de tres formas distintas: *Chuquiilla*, *Catuilla* e *Intillapa*. Durante una campaña militar el río *Yucay* separaba las tropas de *Viracocha* de las del pueblo enemigo de *Caitomaica*. "Viracocha Inca, dicen que mandó poner en un gran fuego una piedra pequeña, y como estuviese bien caliente, ...la mandó poner en una honda de hilo de oro conque, cuando a él placía, tiraba piedras, y con gran fuerza le echó en el pueblo de *Caitomaica*" (Cieza de León, 1967: 133). La asociación entre el *Inca* y el Rayo parece clara. Poma de Ayala nos dice que "al defunto (el Inca) le llamaron *yllapa* (el Rayo) que todos los demás defuntos les llamauan *aya* (difunto)" (1980, vol. I: 263).

Otra importante asociación es la del *Inca* con el Arco Iris. "Llegaron al cerro (Manco Cápac) que está dos leguas, poco más o menos, del asiento del Cuzco y subidos a la cumbre, vieron en ella el arco iris del cielo" (Sarmiento de Gamboa, 1945 en Zuidema, 1976: 218). Se trataba de un presagio: el mundo no sería destruido por el agua. Santa Cruz Pachacuti nos refiere los mismos hechos: "Y beniendo así dizen que llegó al dicho cerro más alto de todo aquel lugar y en donde, junto al dicho Apomarco Cápac, se levanto un arco del suelo muy ermoso, de todos colores, y sobre el arco apareció otro arco, de modo que el dicho Apomarco Cápac se bido en medio del arco, y lo avía dicho: ¡buena señal, buena señal tenemos!" (1968: 285). Según Garcilaso en el *Coricancha* había "otro aposento, que era el cuarto, dedicado al arco del cielo, porque alcanzaron que procedía del sol, y por ende lo tomaron los reyes Incas por divisa y blasón" (1963: 114). Los keros del Museo de América presentan buenos ejemplos de la relación del *Inca* con el arco iris. En el número 7532 (figura 7) vemos al *Inca*, presentado en toda su majestad y armado como guerrero, cubierto por un arco iris que sale, además de dos cabezas de jaguar. En el kero número 7521 (figura 8) se insiste sobre lo mismo, solo que en esta escena aparecen varios guerreros incas en plena batalla.

La serpiente aparece en algunas narraciones como otro elemento de gran importancia. Estando *Atahualpa* preso de su hermano *Huascar* le ocurrió un curioso prodigio. Mientras estaba preso, su padre el Sol "lo había convertido en culebra y sacado de la prisión por un pequeño agujero, prometiéndole juntamente su favor para alcanzar la victoria de su hermano si salía a pelear él" (Cobo, 1964: 95). Cieza nos dice que "los cañares prendieron a *Atahualpa* con intento de lo presentar a *Huascar*; más poniéndolo en un aposento del Tambo, se soltó y fue a Quito, donde hizo entender haberse vuelto culebra por voluntad de Dios, para salir del poder de sus enemigos" (1967: 240). Este relato pone en relación aspectos simbólicos de gran importancia. *Atahualpa* hace el agujero con una barreta de oro y se escapa transformándose en serpiente: dos elementos ligados muy íntimamente con el episodio de la fuente de *Susurpuquio*.

Sería ingenuo, por nuestra parte, tratar de desenmarañar por completo una trama simbólica tan compleja como ésta, pero no podemos evitar establecer determinadas asociaciones. La primera sería Piedra/*Inca* que se ramifica en otras dos: *Viracocha*/*Inca*/Victoria y Sol/*Inca*/Victoria. Los dos episodios cruciales para determinar esa asociación simbólica son la aparición de *Viracocha* a *Pachacuti* y la visión de la fuente de *Susurpuquio*. En ambos casos se trata de la legitimación simbólica del *Inca*. Otras dos asociaciones vitales son León/*Inca*/Victoria y Serpiente/*Inca*/Victoria. Es muy posible que la aparición en la fuente de *Susurpuquio* esté muy relacionada con una ceremonia de iniciación, ya que el *Inca Pachacuti* se transforma en un hombre nuevo que se identifica con el dios *Viracocha*. Lo mismo ocurre con el puma, cuya importancia en las ceremonias de iniciación de los jóvenes de la nobleza parece fuera de toda duda. El vínculo Trueno/*Inca* también parece fundamental y de hecho en algunos episodios el *Inca* parece emular la conducta del Trueno. Las elaboraciones míticas en ocasiones se vuelven recurrentes, como podemos observar en la historia

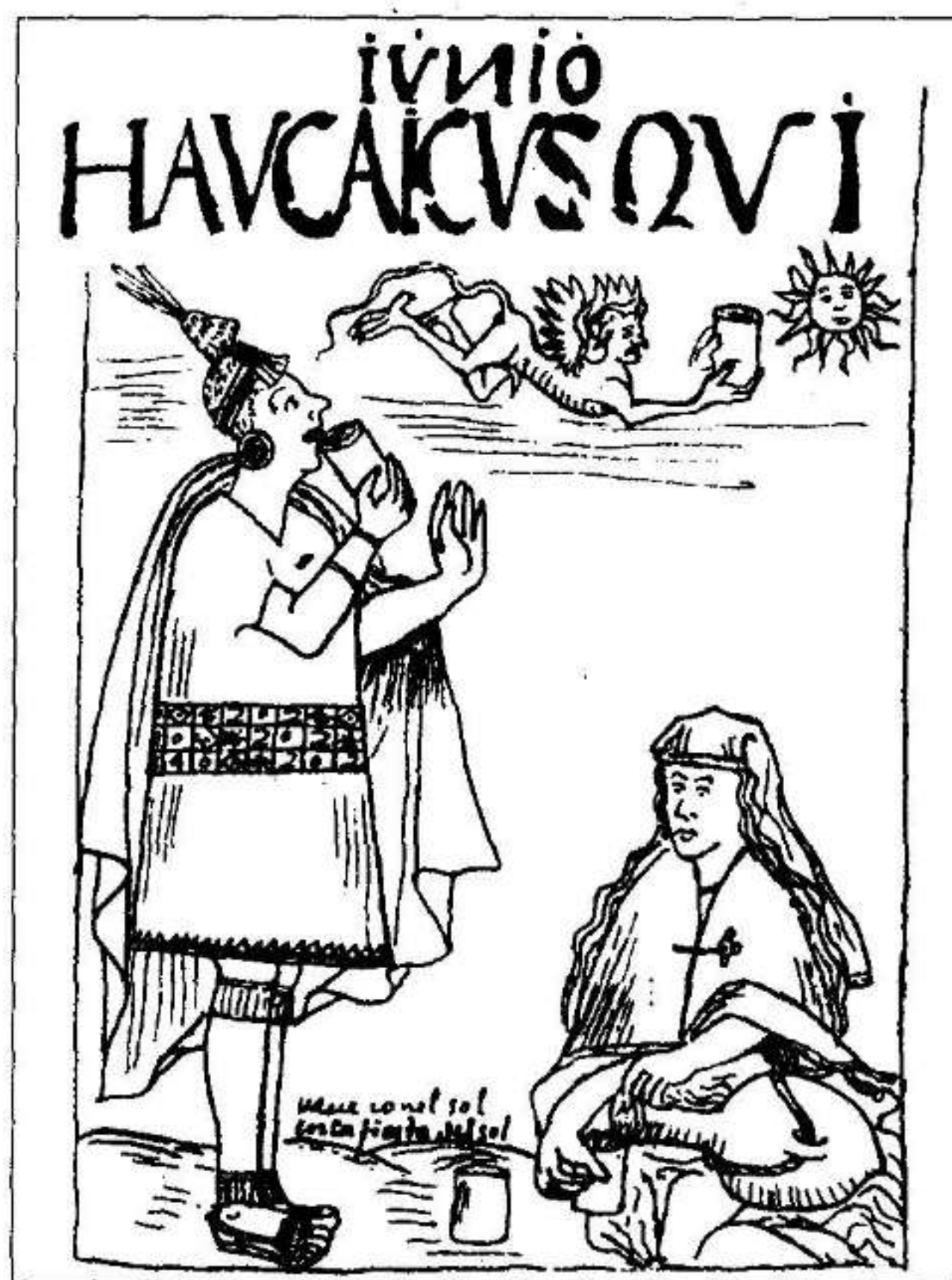
de la fuga de *Atahualpa*, donde vemos cómo el *Inca*, a través de la barreta de oro y la serpiente, se remonta a los relatos de *Manco Cápac* y *Susurpuquio*.

Lo evidente es que la legitimación del *Inca* está íntimamente unida con la designación divina. Poma de Ayala nos dice que una vez muerto el *Inca* "Ci es un hijo o dos o tres o cuatro hijos del dicho Inca Cápac (Inca poderoso) para que sea elegido por el sol para ver a quién le elige le llama el sol al menor o al mayor. Ci le llama al menor aquél alsa la borla; es señor y rrey Cápac Inga" (1980, Vol.I: 263). Parece claro que el *Inca* debía ser designado por *Viracocha*.

LA LEGITIMACIÓN DEL PODER INCAICO.

Hemos visto la diversidad simbólica que acompañaba la figura del *Inca* y cómo ésta se asociaba con la divinidad a través de determinados elementos de significación compleja. El *Inca* era hijo del Sol y éste, mediante medios sobrenaturales era el encargado de su designación. De hecho cuando Guaman Poma dibuja el escudo (las armas) del *Inca* (figura 9) pone al sol en el primer lugar. Este mecanismo de legitimación, que se había mostrado eficaz en los asuntos internos de los incas, derivó, con las nuevas necesidades de la expansión militar, hacia las poblaciones sometidas.

Garcilaso es, sin duda, quien proporciona una información más exacta sobre la ideología de la élite cuzqueña: "Es así que residiendo mi madre en el Cuzco, su patria, venían a visitarla cada semana los pocos parientes que de las crueldades y tiranías de Atahuallpa escaparon, ...siempre sus más ordinarias pláticas eran tratar del origen de sus reyes, de la majestad de ellos, de la grandeza de su imperio, de sus conquistas y hazañas del gobierno que en paz y en guerra tenían" (Garcilaso, 1963: 25). Lógicamente Garcilaso tuvo acceso a la versión oficial de los hechos, lo que es de vital importancia para el asunto que estamos tratando. Cuando nos habla de la fundación del Cuzco dice: "En este valle manda nuestro padre el Sol que paremos y hagamos nuestro asiento y morada, para cumplir su voluntad. Por tanto reina y hermana (el que habla es *Manco Cápac*) con-



(13) El Inca y la Colla ofreciendo libaciones al sol durante la ceremonia celebrada en Junio. Dibujo de Huaman Poma.

viene que cada uno por su parte vamos a convocar y atraer esta gente, para los adoctrinar y hacer el bien que nuestro padre el Sol nos manda" (1963: 27). Los Incas se impusieron por la fuerza y desde el principio necesitaron justificarse. La ideología que subyace a este tipo de agresión aparece reflejada en numerosas crónicas. Estando los incas en *Tiahuanaco*, *Viracocha* llamó a *Manco Cápac* y le dijo: "Tú y tus descendientes habéis de sujetar muchas tierras y gentes y ser grandes señores; siempre me tened por padre, preciándoos de ser hijos míos" (Cobo, 1964: 63). Esta ideología también tiene un amplio reflejo en los *keros*. En el *kero* número 7526 (figura 10) aparecen dos guerreros incas capturando a sus enemigos y en el número 7511 (figura 11) se enfrentan a un contingente de guerreros procedentes de la selva. Esta concepción del derecho de guerra se trasladó, con la llegada de los españoles, a los nuevos conquistadores. En la *pajcha* número 7569 (figura 12), podemos ver un desfile de soldados españoles, siendo el cuerpo de la vasija una representación de jaguar.

El elemento fundamental de esta ideología era el Sol, "que era hijo del gran *Illa Tecce*, y que la luz corporal que tenía era la parte de la divinidad que *Illa Tecce* le había comunicado para que rigiese y gobernase los días, los tiempos, los años y veranos, y a los reyes y reinos, y señores y otras cosas" (Relación Anónima, 1968: 153). *Mayta Cápac*, en la conquista de *Cac-Yaviri* dice a los habitantes "que no iba a quitarles sus vidas y haciendas, sino a hacerles los beneficios que el sol mandaba que hiciese a los indios, ...que eran invencibles, que el sol les ayudaba en todas sus conquistas y peleas y que lo tuviesen por Sol y lo adorasen" (Garcilaso, 1963: 87). No cabe duda de que uno de sus objetivos fundamentales era "la conversión de los indios al conocimiento y adoración del Sol, ...pues tenían la misma obligación de acudir al servicio del Sol, padre común de todos ellos" (Garcilaso, 1963:65).

Cuando el *Inca* no se ponía al frente de su ejército las campañas solían terminar mal, aunque hay algunas excepciones. Garcilaso (1963: 140-141) nos cuenta la victoria alcanzada por *Inca Mayta* (*Apu Mayta*) hermano de *Yahuar Huaca*, o la de *Cápac Yupanqui*, hermano de *Pachacuti* sobre los indios de *Cajamarca* (1963: 210-213), pero, por lo general, si el *Inca* no iba eran derrotados. Al iniciar *Guayna Cápac* la conquista de *Pasto* delegó el mando en cuatro capitanes mientras el permanecía en su palacio de *Tomebamba*. Después de las primeras victorias el ejército se descuidó y el enemigo "dio sobre ellos, ... y recibieron tal derrota que, desbaratados y muertos muchos, los que escaparon se pusieron en huida" (Cobo, 1964: 90). El *Inca* es el representante del Sol y el encargado de ampliar sus dominios. En la guerra contra los *cayambes* *Guayna Cápac* abandona su ejército y ocurre algo similar. El capitán del ejército *Auqui-Toma* muere en el combate y los incas, desorientados, son fácil presa de sus enemigos. Los *cayambes* "salieron tras él y siguiendo el alcance hasta un río caudaloso que no se puede vadear degollaron a cuantos habían a las manos" (Cobo, 1964: 91).

Muchos cronistas -sobre todo Garcilaso- nos muestran a los incas como los introductores del culto solar, pero, en realidad, lo que hicieron fue estatalizar un culto que ya existía en los Andes antes de su llegada. En su descripción del *Coricancha* Garcilaso afirma que "a un lado y otro de la imagen del Sol estaban los cuerpos de los reyes muertos puestos por su antigüedad, como hijos de este Sol" (1963: 113). Cuando *Manco Cápac* se disponía a morir "viéndose ya el *Inca* viejo, mandó que los más principales de sus vasallos se juntasen en la ciudad del Cuzco, y en la plática solemne les dijo que él entendía volverse presto al cielo a descansar con su padre el Sol, que lo llamaba" (Garcilaso, 1963: 36). Quizás el que da una descripción más completa de la política imperial de los incas es Molina: "porque el *Inca* daba a entender que era hijo del sol, y que el sol no tenía otro hijo, ni él tenía otro padre, y con este título se hacía adorar y gobernaba principalmente en tanto grado que nadie se le atrevía" (1968: 74).

Según *Huaman Poma* había dos fiestas del Sol. En junio (*Cuzqui Quilla*) tenía lugar el *Yuti Raimi* (festejo del Sol) y se le ofrecían sacrificios (figura 13). En diciembre se celebraba el *Cápac Yuti Raymi* (festejo del señor Sol) que era "la gran fiesta y pascua solemne del sol" (1980, Vol. I: 233). Según *Garcilaso* había cuatro, pero la principal que duraba nueve días era el *Inti Raymi*:

"Hacían esta fiesta al sol en reconocimiento de tenerle y adorarle por sumo, sólo y universal dios, que con su luz y su virtud criaba y sustentaba todas las cosas de la tierra y en reconocimiento de que era padre natural del primer inca Manco Cápac y de la colla Mama Ocllo Huaco y de todos los reyes y de sus hijos y descendientes, enviados a la tierra para el beneficio universal de las gentes" (1963: 218).

Los principales santuarios incas plantean algunos problemas. Ellefsen (1973: 30) opina que en el Cuzco había dos santuarios fundamentales, el *Coricancha* en el *Hurin* y el *Quisuarcancha* en el *Hanan*, donde vivía la nobleza mayor. El primero existía desde muy antiguo y, el segundo, había sido construido por *Pachacuti* en honor de *Viracocha*.

En la ideología de los incas encontramos algunos elementos que son comunes con otros pueblos. Al igual que los hebreos y los aztecas los incas son un pueblo elegido donde la profecía ocupa un papel fundamental y donde la orientación mesiánica es muy marcada. Se presentan como los defensores del orden universal y como el único vínculo posible entre los dioses y los hombres. Su misión es mantener ese mundo y para ello deben difundir el mensaje de los dioses. A través de las crónicas y las escenas representadas en los *keros* del Museo de América, podemos percibir las líneas fundamentales de su pensamiento. Siempre trataron de aparecer como el pueblo civilizador, pero hoy sabemos que el pretendido caos anterior a su dominio es una falacia. Algunos cronistas como Huaman Poma nos hablan del perfecto orden que reinaba en el Cuzco antes de su llegada y los vestigios arqueológicos nos muestran el complejo grado de desarrollo que otras culturas anteriores habían alcanzado en la mayoría de las regiones andinas.

Los incas se impusieron por la violencia y su justificación principal fue el mandato divino. En torno a ello construyeron una visión del mundo que les otorgaba el papel principal: ellos eran los únicos protagonistas de la historia.

CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo hemos tratado de esbozar las líneas fundamentales de la legitimación del *Inca*. Para ello hemos utilizado la información que recogen las crónicas más importantes de la época y las hemos puesto en relación con las escenas que aparecen en los *keros* del Museo de América. Nuestro interés principal era detectar los mecanismos utilizados para la construcción de una realidad que, en última instancia, siempre nos remite a elaboraciones simbólicas de dudosa explicación. Lo difícil sería determinar si esa ideología fue fruto de ciertas condiciones ambientales o si por el contrario, la organización incaica fue el resultado de una elaboración conceptual previa. Quizá lo sensato sea afirmar que esa realidad se originó en una interacción continua entre ambas.

La variedad cultural existente en el mundo a lo largo de su historia es la prueba incuestionable de las numerosas opciones existentes para la clasificación de los elementos naturales. Al margen de las limitaciones impuestas por el medio el hombre disfruta de cierta libertad para construir su propia realidad, que una vez establecida, debe ser asumida por toda la sociedad. Para proteger ese mundo los incas buscaron los mecanismos de legitimación necesarios y se aplicaron a la tarea de darles coherencia.

En esa tarea el *Inca* asumió gran parte de la carga simbólica que traía consigo legitimar la conducta de todo un pueblo. Era hijo del Sol, hermano del Sol y, a través de su persona, los hombres recibían el mensaje divino. Se convirtió en el padre de la humanidad cuidando de su paz espiritual y material. Su obligación como *Inca* era llevar el culto solar a los confines del mundo e imponerlo, aunque para ello fuera preciso la fuerza de las armas. Los incas no sólo buscaban la conversión religiosa -no olvidemos que los pueblos andinos participaban de ese culto desde muy antiguo-, sino el sometimiento a una nueva forma de organización social, y lo que era más importante, nuevas ideas sobre la integración económica.

EL INCARIO SEGUN DISTINTAS CRÓNICAS

BERNABE COBO

Manco Cápac
Sinchi Roca
Lloque Yupanqui
Mayta Cápac
Cápac Yupanqui
Inca Roca
Yahuar Huacac
Viracocha
Pachacuti
Tupac Inca Yupanqui
Huayna Cápac

SANTA CRUZ PACHACUTI

Manco Cápac
Sinchi Roca
Lloque Yupanqui
Mayta Cápac
Cápan Yupanqui
Inca Roca
Yahuar Huaca
Viracocha
Pachacuti
Yupac Inca Yupanqui
Huayna Cápac

CIEZA DE LEON

Manco Cápac
Sinchi Roca
Lloque Yupanqui
Mayta Cápac
Cápac Yupanqui
Inca Roca
Inca Yupanqui
Viracocha
Urco
Pachacuti
Tupac Inca Yupanqui
Huayna Cápac

JUAN DE BETANZOS

Manco Cápac
Sinchi Roca
Lloque Yupanqui
Cápan Yupanqui
Mayta Cápac
Inca Roca
Yahuar Huaca
Viracocha Inca
Inca Yupanqui

- BERGER, Peter (1981) *Para una teoría sociológica de la religión*. Kairos, Barcelona.
- BERGER, Peter y Thomas LUCKMAN (1979) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu, Buenos Aires.
- BETANZOS, Juan de (1968) [1551] «Suma y narración de los Incas». En *Crónicas Peruanas de Interés Indígena*. Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCIX: 1-56. Atlas, Madrid.
- CIEZA DE LEON, Pedro (1967) [1551] *El Señorío de los Incas*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- COBO, Bernabé (1964) [1653] «Historia del Nuevo Mundo». En *Crónicas Peruanas de Interés Indígena*. Biblioteca de Autores Españoles, tomo XCII, II. Atlas, Madrid.
- DUVIOLS, Pierre (1979) «La dinastía de los Incas: ¿Monarquía o Diarquía? Argumentos heurísticos a favor de una tesis estructuralista». En *Journal de la Société des Americanistes*. Vol. 66. París.
- ELLESEN, B. (1973) «El patrón urbano incaico según el profesor Zuidema y su relación con Incallacta». En *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*. Vol. II, nº: 4: 29-34.
- FAVRE, Henri (1975) *Los Incas*. Oikos-Tau, Barcelona.
- GARCILASO DE LA VEGA (1963) [1609] *Comentarios Reales de los Incas*. Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega. Tomo II. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo CXXXIII. Atlas, Madrid.
- GUAMAN POMAN DE AYALA, Felipe (1980) [1615] *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Siglo XXI, México.
- MOLINA, Cristóbal de (1968) [1552] «Relación de muchas cosas acaecidas en el Perú». En *Crónicas Peruanas de Interés Indígena*. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo CCIX: 61-95. Atlas, Madrid.
- MURUA, Fray Martín de (1962) [1611] *Historia General del Perú, Origen y Descendencia de los Incas...* Biblioteca Americana Vetus, Tomo I.
- RELACION... (1968) ...de las costumbres antiguas del Perú». En *Crónicas Peruanas de Interés Indígena*. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo CCIX: 153-189. Atlas, Madrid.
- SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI, Juan (1968) [1613] «Relación de las antigüedades de este reyno del Perú». En *Crónicas Peruanas de Interés Indígena*. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo CCIX. 281-319. Atlas, Madrid.
- ZUIDEMA, Tom (1973) «Una interpretación alternativa de la historia incaica». En *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*. (Ossio Editor). pp: 3-31. Ignacio Prado Pastor, Lima.
- ZUIDEMA, Tom (1976) «La imagen del Sol y la Huaca de Susurpuquio en el sistema astronómico de los Incas del Cuzco». En *Journal de la Société des Americanistes*. Vol. LXIII: 199-230. París.

DIEGO DE LANDA COMO FUNDADOR DEL ESTUDIO DE LA CULTURA MAYA

Yuri Knorozov*
Galina Ershova*

En la historia es muy frecuente que la valoración equivocada del papel de los personajes históricos, que han tomado parte directa en unos u otros acontecimientos, persista durante largo tiempo. A veces estos juicios preconcebidos e incluso calumnias, se transmiten a través de los siglos sin que nadie intente siquiera revisarlos. Una de las víctimas de tal enfoque preconcebido fue Diego de Landa Calderón, franciscano, misionero, fundador del estudio de la cultura maya en Yucatán, que llegó a la península en el año 1549.

A inicios del siglo XVI el territorio de Yucatán fue dividido entre varios clanes indígenas, que mantenían una guerra permanente por los territorios, por el acceso al mar y la sal, por las parcelas cinegéticas y por la selva abundante en frutas. En las ciudades con una arquitectura sorprendente prosperaban las artes y las ciencias. Los españoles se acercaron a Yucatán por primera vez en 1519, cuando la escuadra de Hernán Cortés desembarcó en la isla de Cozumel. Sin embargo, la ocupación del territorio yucateco estuvo a cargo de Francisco Montejo, uno de los capitanes del conquistador, el cual en 1526 llegó a un convenio con Carlos V, según el cual, Montejo se investía del máximo poder militar, administrativo y judicial sobre las tierras colonizadas por su cuenta. El proceso de conquista fue sumamente difícil y causó muchas bajas entre los españoles y en 1533 Montejo se vio obligado a retornar a México en donde transmitió los poderes a su hijo natural también llamado Francisco Montejo. Este reunió fuerzas considerables para reanudar en 1541 los intentos de someter la península. De esta manera, la forma de vida tradicional de los indígenas de Yucatán empezó a sentir la influencia ajena únicamente en los años 40 del siglo XVI.

El clan Montejo (además del padre e hijo apareció también un sobrino con el mismo nombre) sin dar más dilación al asunto, decidió recuperar con creces los gastos sufridos. Haciendo caso omiso a la derogación de la esclavitud de 1530 los españoles continuaron esclavizando y vendiendo indígenas. Se conocen casos en los que las mercancías fueron pagadas con esclavos: 20 muchachas por una arroba de aceite; un muchacho por un queso. Tras las tropas españolas en la península aparecieron astutos mercaderes que no dejaban pasar la oportunidad de enriquecerse con los saqueos y la sangre. En Yucatán uno de tales comerciantes intermediarios, que se apoderó de este riquísimo paraje, fue un tal Joaquín de Leguisamo. Acerca de las maquinaciones efectuadas por éste testimonian gran cantidad de documentos.

En tales condiciones, la única fuerza que en aquel entonces era capaz de contener la crueldad y frenar los apetitos de los conquistadores la formaban los frailes misioneros. No es casual que entre los primeros humanistas de esta época encontramos, antes que a otros, a humildes servidores de la Iglesia Católica, como por ejemplo, Bartolomé de Las Casas, Bernardino de Sahagún y muchos otros. Los frailes hacían grandes esfuerzos para poner en práctica las cédulas reales, dirigidas a la protección de los aborígenes de las Indias, así como para la salvación de las riquezas de las tierras. Hay que mencionar que los clérigos eran los únicos representantes de la élite intelectual de la Europa del siglo XVI, quienes se fueron de buen grado al Nuevo Mundo.

* Academia de Ciencias de Rusia

El obispado, creado en 1519 para Yucatán por el Papa Leon X, jamás surgió en realidad ya que la misma conquista fue iniciada únicamente ocho años más tarde y concluida 15 años después. En 1538 fue creado el obispado de Chiapas al cual fueron incorporados formalmente Tabasco y Yucatán. El segundo obispo de esta diócesis Bartolome de Las Casas paso dos semanas en Campeche en enero de 1545. La esporádica aparición de los misioneros irritaba a Montejo el cual bajo cualquier pretexto se deshacía prontamente de estos. Únicamente en 1545 llegó la primera misión oficial compuesta por seis religiosos encabezados por Luis de Villalpando. A los monjes no les resultó difícil darse cuenta de las atrocidades que cometía el clan Montejo, así como los comerciantes y algunos oficiales corruptos. El número de frailes aumentó y los Montejo ya no se atrevían a actuar abiertamente contra ellos, pero les declararon una guerra secreta. Los conquistadores incendiaban los monasterios, arrebataban las limosnas que recolectaban los monjes, e intentaban provocar enfrentamientos de los indígenas contra los frailes.

A pesar de todo esto, los resultados de la actividad humanística de los misioneros saltaban a la vista. Luis de Villalpando siendo jefe de la misión inició el estudio del idioma maya, empezó a escribir la gramática y comenzó a acomodar el alfabeto latino para registrar las palabras mayas. Los monasterios abrían escuelas para los niños indígenas de los poblados. Los educados en tales escuelas estaban capacitados para prestar ayuda legal elemental y para la defendere los intereses de su comunidad contra los abusos de los conquistadores, así como para ocupar determinados puestos en la nueva administración. Al analizar la conquista como una realidad, es difícil sobrevalorar en esas condiciones el papel humanitario de las misiones.

Ya en aquel tiempo los misioneros eran conscientes de lo somero de la cristianización de los indígenas. Sabían además que éstos seguían practicando sus cultos paganos, sacrificios regulares y mucho más. A pesar de ello, las crónicas testimonian que la principal actividad de los misioneros era la predicación y la enseñanza del dogma. La política de los franciscanos en Yucatán se basaba en el estudio del mundo indígena y la conversión paulatina al cristianismo bajo el ejemplo de la bondad propia. En particular, la difícil tarea de los misioneros consistía en demostrar a los indígenas que los españoles "también eran cristianos". Se trata de un hecho real, la memoria del cual está en una de las crónicas, en donde un capítulo fue titulado "Acercas del daño que causa a la cristianización el hecho de llamarse los españoles cristianos". La ayuda que los monjes brindaban a los aborígenes irritaba en demasía a los españoles. Cuando en 1546 se rebelaron los indígenas, Montejo intentó hechar la culpa a los franciscanos, acusándolos de haber incitado a la sublevación a los habitantes locales.

Al fin en 1549 llegó el primer grupo de religiosos directamente de España, en el cual se encontraba Diego de Landa que para esa fecha contaba con 24 años de edad. Su aguda inteligencia natural y sus capacidades analíticas orientaron sus intereses intelectuales hacia la cultura maya, como ya había ocurrido con Villalpando. A juzgar por los datos calendáricos que pone como ejemplo en su obra, Landa ya en 1553 empezó a escribir testimonios acerca de la cultura maya. Elaboró asimismo, basándose en el "Arte del Idioma maya" de Villalpando, el método con la ayuda del cual los misioneros recién llegados podían dominar la lengua maya en tres meses.

La humildad y el sentido del sacrificio destacaban a Landa inclusive entre los franciscanos. La inteligencia, así como su carácter fuerte y sus firmes principios, le proporcionaron una rápida "carrera". Inmediatamente después de su llegada fue nombrado asistente del guardián del monasterio de Izamal, luego guardián, difinidor, custodio y seguidamente provincial. Defendiendo los intereses de la misión, Landa lucha arduamente contra la corrupción del poder colonial. El círculo de sus obligaciones es sumamente amplio. A su permanente actividad de predicador, de construcción de los monasterios e iglesias se suma la enseñanza en las escuelas, y también los interminables pleitos políticos y penales. Pero esto no impedía que dedicase no poco tiempo a la observación y a la descripción de las normas morales de la cultura y la ciencia de los indígenas mayas. Basta decir que durante los últimos cuatro siglos no ha surgido ni una sola descripción científica que pueda ser comparada con la obra de Landa tanto por su riqueza y exactitud como por su carácter universal,

recordándonos que entre las manos de los investigadores se encuentra nada más que una copia incompleta, tomada del original otrora perdido.

Siendo un celoso servidor de la Iglesia, Landa no se convirtió en un dogmático cerrado, como siempre lo han tratado de presentar. Así, por ejemplo, él supo refutar la versión presentada como oficial por Bartolome de Las Casas, acerca del origen bíblico de los indígenas. Landa demostró convincentemente lo incorrecto de tal hipótesis: "lo cual, si fuese verdad, era necesario que viniesen [de] judíos todos los de las Indias, porque pasado el estrecho de Magallanes se habían de ir extendiendo más de dos mil leguas de tierra que hoy gobierna España." Para apoyar su tesis Landa reflexiona acerca de las construcciones antiguas, tipo de vestimenta y escultura. Únicamente un profundo y atento estudio de la cultura y sus costumbres le permitieron sostener firmemente su punto de vista. La conclusión formulada en el siglo XVI por fray Diego acerca del origen de los indígenas no ha perdido su importancia para el estudio del concepto fundamental de la cultura mesoamericana.

Landa empezó a escribir su "Relación..." ya en el año 1553, de lo que testimonian, como ya mencionamos, los datos calendáricos. Está claro, que la mayoría del texto fue preparada estando Landa en Yucatán y manteniendo contactos permanentes con los informadores. Su estancia forzada en España, Landa la aprovechó para sistematizar los materiales acumulados. Sin embargo, algunos capítulos pudieron haber aparecido ya en España. De esta manera, la fecha 1566 no indica el año exacto de la creación de la obra sino, el momento final de una labor larga y meticulosa.

Esta claro que la descripción de Yucatán se debe no sólo a la vocación personal de Landa, sino también a la tradición formada todavía en los tiempos de los Reyes Católicos. Así, por ejemplo, cuando inició su cuarto viaje en 1502, Colón llevaba unas instrucciones concretas para la recopilación de informaciones sobre las condiciones geográficas, clima, flora, fauna y también sobre la población local. Desde entonces cada descubridor de las tierras nuevas estaba obligado a preparar un informe detallado acerca de éstas. Es evidente que tales obligaciones se deban a determinada intención que consistía en conocer ¿cómo tratar a los aborígenes? ¿qué hacer con las tierras de éstos y cómo repartirlas? Con el transcurso del tiempo los intereses de la Corona se volvían más amplios. Así, por ejemplo, en 1533 Pedro de Alvarado fue obligado a preparar otro tipo de informe acerca de lo cual encontramos testimonios en una cédula real: la información fue pedida para optimizar los métodos de la administración de las tierras conquistadas.

Los planes del Emperador Carlos V de crear "El Universo Cristiano" determinaron las exigencias que se presentaban a los misioneros. De éstos ya se esperaban las descripciones de las costumbres y prácticas religiosas de la población de las tierras recién conquistadas. No hay que olvidar que, en la mayoría de los casos, era precisamente la Iglesia quien cuidaba los intereses de la Corona y no los encomenderos, los cuales no querían soltar de sus manos ni tierras, ni indígenas, ni beneficios, lo que especialmente preocupaba al Emperador atareado en las interminables y ruinosas guerras en todos los frentes.

Da la impresión de que Diego de Landa, siendo persona inteligente y instruida, se daba cuenta perfectamente de las perspectivas del desarrollo de las colonias, valorando correctamente no sólo el nivel de cultura de los indígenas, sino también la posición de los conquistadores. Por eso consideraba necesario conocer muy bien las costumbres locales. Todo lo que hacía Landa demuestra un gran profesionalismo y una escrupulosidad excepcional. Este es uno de los argumentos que no permite aceptar la posibilidad de alguna información errónea o incorrecta en su "Relación ..." Y precisamente por éso no tenemos ninguna razón para dudar del alfabeto anotado por él.

El alfabeto de Landa entró en la esfera de los intereses científicos sólo en 1863, cuando entre las manos de Brasseur de Bourbourg cayó una copia resumida del manuscrito que contenía la lista de los signos mayas, acompañado de la lectura de éstos. Sin embargo, a la euforia del hallazgo siguió el período de desilusión. En primer lugar resultó que los signos fueron completamente desfigurados por el copiadador y muchos de ellos no se lograban identificar con los signos de los

manuscritos, que tampoco presentaban modelo caligráfico ideal. En 1880 en EE.UU fue publicado un libro de Valentini, titulado "Alfabeto de Landa - fabricación española". El autor trataba de comprobar, que en el manuscrito no aparecen las letras mayas sino sólo dibujos de diferentes objetos acompañados de las letras iniciales del nombre de cada uno -al estilo de los abecedarios para los niños-. Por ejemplo: la letra -a- va acompañada con el dibujo de una tortuga, cuyo nombre en maya es "aac"; con la letra -b- se marca "camino", llamado en maya "be", etc... La argumentación presentada por Valentini no fue aceptada completamente por los científicos, pero logró producir una impresión considerable, lo que provocó la caída del interés hacia el alfabeto de Landa. Como consecuencia se detuvieron los intentos de identificar estos signos con los signos de los manuscritos.

Sin embargo, Brasseur de Bourbourg ya había identificado algunos glifos. Así, por ejemplo, el signo -u- muy frecuente en los códices podía tener la lectura indicada por Landa. Al mismo tiempo la lectura de muchos otros signos parecía indescifrable. Y esto sin mencionar que algunos signos no fueron identificados correctamente y los intentos de "leerlos según Landa" crearon unos rompecabezas sin solución.

Desde el principio no era difícil adivinar que en el alfabeto de Landa aparece sólo una muy reducida parte de todos los signos mayas (lo que, a propósito, menciona el mismo autor). Algunos de los signos apuntados por Landa eran poco frecuentes y de esa manera los investigadores no les daban gran importancia. Además de todo esto las dificultades para el estudio sistemático surgían por la falta de un catálogo de signos y por la inexistencia de los comentarios adecuados para los códices. Varios párrafos de los manuscritos no contenían ni un sólo signo de los mencionados por Landa, a excepción del signo, indicado por la letra -u-, la frecuencia combinatoria del cual le permitía ocupar una posición única y suficientemente clara.

Todos los datos acerca de la escritura maya, presentados por Diego de Landa, forman una indisoluble correlación y no pueden ser estudiados por separado. Este bloque monolítico, además del alfabeto, incluye los signos y los nombres de los días, de los meses, así como las cifras y los signos de los cinco colores (17 -yax; 109 -chac; 281 -kan; 95 -hek; 58 -zac), identificados gracias a los materiales de Landa; también incluye los bloques de los cuatro puntos cardinales:

533:544	la-king	oriente
74:17.544	ma-ho!	sur
219(671):544	chi-king	occidente
209(6866).1037	xam-xib[yuc..xam-an]	norte

Mientras tanto casi todos los especialistas en maya utilizaban los materiales de Landa como fuentes separadas sin ninguna correlación interna.

En el códice de Dresde se encuentran varios casos de denominación fonética (no numérica) de los números:

345:50.136/1	o-ho! [yuc. oh]	tres D9b
25.23	ca-nga[yuc.can; quiché cah]	cuatro D68(F39)
	el mismo bloque véase: D69,c2 (F40,c2)	

Además de esto hay que recordar que los signos alfabéticos aparecen también en los bloques de los nombres de los meses y puntos cardinales. Landa menciona los signos y nombres de los días, pero en ningún momento escribe que estos nombres correspondan a la lectura de los signos. Al contrario, el glifo del día Chuén aparece en el catálogo con la lectura -k; el glifo del día Kan se

lee -h'ú en el bloque del mes Cum-h'ú; el signo del día Ah'av en el bloque del oriente se lee -la; el signo del día Manik en el bloque del occidente se lee -chi.

Sin lugar a dudas las notas sobre la escritura maya presentan un interés especial. Como investigador nato, Landa no podía dejar de valorar el hecho de la existencia de la escritura jeroglífica. A través de sus informadores y de amigos indígenas el monje estaba perfectamente informado sobre la existencia de libros manuscritos. Landa mismo cuenta este hecho en su "Relación de las cosas de Yucatán", relatando que el gobernador de Zotuta Na Chi Cocom (Don Juan Cocom) le había mostrado un antiguo libro con dibujos e inscripciones que le provocaron un gran interés. Hay que subrayar especialmente que en ninguna parte de su obra Landa habla del carácter "pernicioso" o de la procedencia "diabólica" de los libros indígenas, ni de la necesidad de exterminarlos.

Se puede suponer que precisamente fue Na Chi Cocom quien ayudó a Landa a anotar el alfabeto jeroglífico maya. Sin embargo, es necesario señalar que Cocom no dominaba muy bien la lengua española y mucho menos podía efectuar un dictado comprensible cuando se pronunciaba no el sonido de la letra sino su denominación. No es asombroso que esta incompreensión diese sus resultados al apuntar el primer ejemplo:

La palabra -le- "trampa" fue anotada según las denominaciones de las letras españolas : e-le-e - le, lo que había anotado aún 1929 el autor del Diccionario de Motul Juan Martínez Hernández en el Prólogo: "...Procedió deletrear a nuestra usanza diciendo ele,e,le".

El segundo ejemplo, en lugar de escribir la palabra -haa- "agua", el escribiente apuntó, así como le dictaban, la denominación de la letra hache (H) : a-che, y sólo después la palabra necesaria -haa, utilizando de esta manera tres signos.

Dictando el tercer ejemplo Landa se dio cuenta de la incompreensión y cuidó de que la frase fuera apuntada exactamente con los signos silábicos mayas, pero en línea "a la española": ma-in(i)-ka-ti, o sea 'ma in kati' -"yo no quiero".

Landa sabía, que el signo maya puede transmitir una sílaba abierta (consonante-vocal) cuando inicia el morfema; cuando se encuentra al final del morfema trasmite sólo la consonante. Landa, además de las frases-ejemplo dio aparte el alfabeto, lo que nos permite ahora comparar la lectura de ciertos signos. Así, el signo T-669 que aparece en el tercer ejemplo como silábico -ka, en el alfabeto se presenta como -k. Al signo T-120, que en el tercer ejemplo ocupa la posición final en el morfema, en el alfabeto le corresponde -n. En tres casos aparecen mencionadas las variantes silábicas: ca, cu, ku.

Es evidente que gracias a la ayuda de un informador tan profesional como lo era Na Chi Cocom, Landa pudo formar correctamente la noción acerca de la escritura maya como morfemo-silábica. El fue el primer europeo que conoció este tipo de escritura y supo presentarla correctamente en su excelente monografía.

Sin embargo los científicos hasta ahora no supieron utilizar plenamente los datos de Landa. En cuanto a la escritura morfemo-silábica de ella se supo sólo después del desciframiento de la escritura cuneiforme de Babilonia y de la escritura egipcia antigua, llamada "jeroglífica" (en griego hieroglyphikos - grabado sagrado). Para aclarar definitivamente este problema es necesario hacer un pequeño viaje a la historia de la escritura.

En el siglo XIX los grandes evolucionistas elaboraron el esquema de desarrollo de la escritura el cual, incluso hasta la fecha, sigue teniendo muchos partidarios. Conforme a este esquema, la escritura en su evolución tuvo que atravesar ciertas etapas:

1. escritura "de objetos"
2. escritura pictográfica
3. escritura ideográfica
4. escritura logográfica, en la cual el signo transmite una palabra entera - radical con todos sus afijos.
5. escritura silábica
6. escritura fonémica

Volviendo a los mayas se podría mencionar que, como ejemplo típico de logografía podría ser mencionada la llamada "lectura" del signo del día Ah'av (radical con prefijo), cuando la denominación fue aceptada en calidad de lectura fonética sin ninguna prueba por el propio Landa.

Sin embargo, nunca existió la escritura "de objeto", ideográfica o logográfica. Todas las tribus del mundo han tenido pictografía, pero en ninguna parte la escritura pictográfica se ha transformado en fonética. Al igual que la escritura china que, aunque tenga excesivos signos, no parece tener intención alguna de transformarse en silábica. Al contrario, ésta fue adoptada por los japoneses, quienes tampoco pretenden convertirla en fonética.

En los estados antiguos la pictografía era sustituida por la escritura morfemo-silábica evitando cualquier fase transitoria. Para el Estado la fijación exacta del discurso era demasiado importante.

Los marxistas no tenían ningún esquema del desarrollo de la escritura propio ya que habían adoptado el de los evolucionistas. En todo lo relacionado con los indígenas de América F. Engels aceptó los conceptos de Lewis Morgan, lo que colocó a éste último en la cumbre de las mayores autoridades marxistas (al igual que Platón fue declarado por los teólogos cristianos "pagano pio"). De esa manera los mayas fueron inscritos en el grado intermedio de la barbarie. Entonces no se podía hablar de ninguna civilización. Para acabar con el tema, uno de los mayores especialistas en el problema del poblamiento de América, Alex Hrdlicka colocó a la civilización maya en el neolítico. Se necesitaron grandes esfuerzos para superar este punto de vista.

Sin embargo, rápidamente se hizo evidente que los signos que utilizaban los mayas no parecían pictografías. Entonces todos los especialistas se apresuraron a elevar esta escritura al siguiente nivel del esquema evolucionista - la ideográfica. Entonces en todos estos juegos clasificatorios los materiales de Landa resultaron ser simplemente superfluos. En los últimos decenios intensivamente se empezó a discutir el problema del fonetismo de la escritura maya. Como consecuencia de ello, algunos científicos (como posibilidad) decidieron subir de grado la escritura maya en la escala evolucionista pasándola a la siguiente a la fase ideográfica -o sea, "logográfica". Lo más absurdo es que, apoyando esta tesis se declara que precisamente "Yuri Knorozov comprobó el carácter logográfico de la escritura maya". Y continúan: ya que "el sigue los datos de Landa, quiere decir que fue Landa quien describió la logografía de la escritura maya".

El reconocimiento de la escritura maya logográfica deja un campo ilimitado para todo tipo de interpretaciones el cual, se amplía más si leemos un signo determinado una vez como logograma, otra como sílaba, etc. Aunque esta posición sea exclusivamente cómoda, hay que repetir claramente una vez más que los materiales de Diego de Landa no permiten de ningún modo suponer la presencia de logografía en la escritura maya. Todos los signos presentados por Landa se leen como silábicos o como morféminos monosilábicos (equivalentes a una sílaba), por ejemplo:

aac - tortuga
 ach - falo
 be - camino
 av - campo
 em - bajarse
 ez - nido de avispas
 xib - hombre, macho
 ye - regalar

Regresando a Landa, hay que mencionar que su tarea se complicaba por el hecho de que simultáneamente tenía que operar prácticamente con tres alfabetos: latino, español y "tradicional" (el latín adaptado a los sonidos indígenas). El alfabeto español en aquel entonces no estaba ordenado, de tal manera que no se distinguían las u/v; se confundían regularmente b/v, y también i/y así como j/i. La letra -y precedía -k etc... Landa trató de seguir el alfabeto latino ya que este estaba más ordenado desde el punto de vista de su utilización científica. Naturalmente le podría parecer más cómodo ordenar las letras conforme el alfabeto "tradicional", pero este último era totalmente desconocido para el lector español, lo que corroboran en particularidad los errores del copista que comentaremos más adelante. Este alfabeto, como testimonia el catálogo alfabético de los signos mayas (en el texto "L"), Landa lo utilizaba sólo en casos de necesidad - para transmitir los sonidos (por ejemplo glotalizados) ausentes en español: -c/k (Landa: signos 6,7); -cá/k (L:11,12); -p/pp (L:19,20); -cu/ku (L:21,22).

Al signo con el número 23 (Æ670 - Ñz) colocado en el lugar de la letra -s de los alfabetos latín o español, Landa le puso primero -s, luego lo tachó y le puso -x, pensando posiblemente en la pronunciación específica de la -s en castellano. Pero la sustitución no resultó acertada, porque -x no correspondía a la lectura del signo maya. Por eso en el alfabeto tradicional la letra -s no existe y en lugar de ella aparece -z.

El informador que ayudaba al monje, desde el principio no había entendido bien su tarea y empezó a dar todos los signos que contenidos en el fonema -a (L:1 -aac; L:2 -ach), pero luego se dio cuenta de las exigencias exactas y ya siguió anotando los signos de las vocales, la denominación de las cuales coincidían con la pronunciación de las letras españolas: L:3 -a; L:8 -e; L:10 -i; L:17 -o; L:25 -u.

Luego el informador decidió escribir los signos silábicos que correspondían no exactamente a la lectura sino a la denominación de la letra española: L:4 -be; L:6 -ze(=se); L:11 -ca; L:12 -ka; L:20 -ppe; L:21 -cu; L:22 -ku; L:26 -ye.

Para trasladar las letras españolas con la denominación doblesilábica, el informador decidió escoger los signos para trasladar las dos primeras letras de esta denominación: L:15 -em (eme); L:23 -ez (ese). En caso de faltar un signo conveniente para las primeras letras, el informador ofrecía el signo que correspondía a otra parte de la denominación: L:9 -che (hache); L:13 -le (ele); L:16 -ni (ene). Para transmitir la tan complicada denominación de la letra -x (equis) él propuso la combinación de dos signos: L:24(1/2) -ec-xib.

En algunos casos la correlación del signo maya con la denominación de la letra española no era muy exacta: L:7 -ki en lugar de -ke; L:16 -ni en lugar de -ne; L:18 -ti en lugar de -te; L:19 -pek en lugar de -pe; L:24/2 -xib en lugar de -is (ó í__óÑ equis). No hay dudas de que el segundo signo para la letra -l (L:14 -lu) fue agregado por pura iniciativa del informador. Se puede suponer

que Landa, al igual que el informador, conociendo perfectamente que la escritura maya contenía centenas de signos decidieron no prestar gran atención a algunas imprecisiones.

Al mismo tiempo, incluso las confusiones en el dictado, ayudaron a Landa y a su informador a conservar materiales de gran valor para el estudio de la escritura maya.

Veamos una vez más el primer ejemplo:

Landa dictó: ele-e, le (lazo);

el informador apuntó: T-542a.612.542a.612

e - le - e - le ;

el-el puede significar "quemarse"

Segundo ejemplo:

Landa dictó: hache - a, h'a (ó«ñá);

el informador apuntó: T-743.145.181

aac-che-haa;

Para subrayar que la letra -h en este caso debe ser leída y no es muda, como tendría que ser en español, Landa la escribió con el apóstrofe de aspiración -h'; Aac che haa -puede significar "del campo fresca (de lluvia) agua"-.

Al fin el tercer ejemplo escrito ya sin dictar:

T-74.679.120.669.59

ma i-n(i) ka-ti - "yo no quiero"

A las confusiones y complicaciones aparecidas en el transcurso del trabajo de Landa y de su informador se añadieron ciertas confusiones creadas posteriormente al copiar el manuscrito. Es evidente que el copista de la obra de Landa cometió los siguientes errores:

Después de -c Landa tendría que poner respectivamente -k (L:6,7; T-588,523 -ze,ki), igual que en otros dos casos análogos: L:11,12 -ca,k; T-25,669, ca-ka; L:21,22 -cu,ku; T-528,604 -cu,ku). Después de -o (L:17, T346 -o) Landa tenía que poner la -p' glotalizada (L:19, T-801 -pek), pero el copista al principio dejó pasar este signo y sólo después, dándose cuenta del error, lo puso en los márgenes. En su lugar escribió el signo que transmite la -o (prolongada). En el manuscrito de Landa el signo que corresponde a -t (L:18, T-59 -ti) aparece mal escrito y se encuentra delante de -u (L:25, T1 -u) conforme al alfabeto latino. Por no haber reconocido la letra el copista decidió cambiar el signo de lugar.

Parece que también el copista cambió de lugar el signo para la segunda letra -x (L:24; T-596,1037 -ez,xib). Después de -u Landa puso -y (L:26 T-15 -ye), siguiendo el alfabeto latino, pero el copista decidió que ésta era la segunda -u.

En el original de Landa las letras y los signos llevaban la siguiente sucesión: L:17 -o; L:19 -p; L:20 -pp; L:21 -cu(qu); L:22 -ku; L:23 -x(s); L:18 -t; L:25 -u; L:24 -x; L:26 -y; L:27 -z. Sin embargo, el copista confundido completamente por el incomprensible sistema de sucesión de letras de Landa, intentó a su modo revisar el orden original y hacerlo más "inteligible".

Actualmente la competencia tanto de Landa como su informador Na Chi Cocom no se discuten seriamente por nadie. La prolongada discusión en torno al "alfabeto de Landa" terminó a favor del obispo.

Para mayor evidencia ofrecemos el alfabeto de Landa "sistematizado", con todos los comentarios relativos a este primer catálogo de los signos de la escritura maya.

n.	Thomp.	lectura	letra	denominación
1.	T-743	aac	a	a
2.	T-238	ach	a2	-"
3.	T-229	a	a3	-"
4.	T-301	be	b1	be
5.	T-585	av	b2(=v)	uve
6.	T-588	ze	c	ce
7.	T-523	ki	t(=k)	-
8.	T-542a	e	e	e
9.	T-145	che	h	hache
10.	T-679	i	i	i
11.	T-25	ca	ca	-
12.	T-669	ka	k	ka
13.	T-612	le	l1	ele
14.	T-586	lu	l2	-"
15.	T-667	em	m	eme
16.	T-120	ni	n	ene
17.	T-345	o	o	o
18.	T-59	ti	o(=t)	te
19.	T-801	pek	p	pe
20.	T-1050	ppe	pp	-
21.	T-528	cu	cu(=q)	cu
22.	T-604	ku	ku	-
23.	T-670	ez	x1(=s)	ese
24/1.	T-596	ec	x2	equis
24/2.	T-1037	xib	-"	-"
25.	T-1/1,2	u	u1	u
26.	T-15	ye	u2(=y)	ye
27.	T-283	zuu	z	zeta
28.	T-181	haa	ejemplo 2	ha
29.	T-74	ma	ejemplo 3	ma

Sin embargo, aún hace falta aclarar algunos problemas. Por ejemplo, ¿por qué una vez anotado el alfabeto, Landa nunca más volvió a tocarlo, ni intentó corregirlo o completarlo (por lo menos en los marcos del manuscrito que conocemos)? Las razones evidentemente tenían carácter práctico. Los misioneros yucatecos al familiarizarse con los jeroglíficos mayas, inmediatamente se negaron a utilizarlos con el fin preciso de romper la tradición cultural y facilitar el proceso de cristianización. Además, la escritura jeroglífica parecía ser demasiado complicada para utilizarla o sea, para escribir textos de oraciones, doctrina etc... También había que tomar en consideración el simple hecho de que evidentemente los indígenas alfabetizados no eran tan numerosos. Los misioneros tuvieron que elaborar (seguramente con ayuda de Landa) a base del latín un alfabeto especial ("tradicional") para el idioma maya. De esa manera, la escritura jeroglífica perdió su significado práctico tanto para los misioneros como para los indígenas alfabetizados.

Ahora nos referiremos a un importantísimo problema relacionado con lo "paradójico" de la personalidad del obispo. ¿Cuándo y por qué surgió la leyenda acerca de "la crueldad y oscurantismo" de Diego de Landa? En el intento de revelar este misterio es conveniente dirigirnos a los acontecimientos del verano de 1562 o incluso más temprano.

En agosto de 1561 en Mani se tuvo conocimiento de que los indígenas habían crucificado a un niño. Ahora está claro que ese tan lejano acontecimiento no era sino una de las primeras manifestaciones del sincretismo de las prácticas religiosas, bastante típicas para las sociedades recién cristianizadas.

Los representantes de la administración colonial que no profundizaban en tales sutilezas empezaron a exigir para los indígenas los más severos castigos teniendo, además de razones religiosas, sus propios intereses bastante terrestres. Por ejemplo, desde que se inició la conquista los gobernadores de Mani declararon su lealtad al nuevo poder y para evitar una intervención directa en los asuntos de la provincia, que era una de las más fértiles y pobladas de la península, pagaban regularmente todos los tributos. Esta claro que Montejo, desde que se estableció el sistema de encomiendas, se apresuró a apoderarse de esta provincia y sólo buscaba el pretexto para enviar tropas a los poblados, utilizando con estos fines incluso las provocaciones más sucias. De esa manera, el castigo severo de los "idólatras" era una excelente oportunidad para una intervención directa y "justificada". No obstante, los franciscanos, ignorando las exigencias de la administración, lograron, no sin ayuda del custodio Landa, que la historia de la crucifixión del niño quedase sin consecuencias.

Pasados algunos meses, los alumnos de la escuela llevaron al monasterio de Mani varios "ídolos y huesos" de una caverna situada en los alrededores, lo cual testimoniaba que hacía poco habían tenido lugar cultos paganos. El asunto se hizo público lo que obligó al superior del monasterio fray Ciudad-Rodrigo a iniciar una investigación oficial. Cuando las cárceles estuvieron repletas de numerosos "idólatras", el prior informó a Landa acerca de lo acontecido. Los documentos de la época nos permiten perfectamente seguir el curso de los acontecimientos así como darnos cuenta de la tensión con la que los españoles vigilaban la actuación de los franciscanos.

El asunto empezó a adquirir un nuevo aspecto y en tales condiciones Landa se vio obligado a reaccionar. Desde el principio requirió la ayuda oficial del alcalde mayor don Diego Quijada y encabezó la inquisición en Mani. Uno de los primeros pasos dados por Landa fue la decisión de limitar la aplicación de torturas. Fue prohibido que durante los interrogatorios fuesen derramadas gotas de cera en el cuerpo y los golpes a los acusados. Si recordamos las torturas que aplicaba la Santa Inquisición en esa época en España (igual que en el resto de Europa), entonces nos damos cuenta que las acusaciones que se hacen a Landa de crueldad son totalmente absurdas.

Total, el Auto-de-fe ejecutado al final de la Inquisición en junio del 1562 resultó no ser un grandioso espectáculo, en el cual los culpables sin pelo, ataviados con sanbenitos y capirotos, eran condenados a pagar una multa insignificante y a recibir unos azotes, lo que era un castigo común, aplicado a los niños en la mayoría de escuelas del Viejo Mundo en aquel tiempo. Algunos fueron

obligados a estar presentes en la misa dominical una vez cada dos semanas en el monasterio. Les fue prohibido ocupar cargos de dirección. Si hablamos de las quemas en la hoguera, hay que reconocer que la exajerada ola de rumores distorsionó en gran medida la realidad. Según testimonian los protocolos originales, fueron quemados únicamente los huesos de aquellos difuntos, que antes de su fallecimiento habían caído en apostasía. En tanto, es bien sabido que en España preferían quemar vivos a los herejes. Es suficiente recordar el cuadro "Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán", del pintor Pedro Burreguete que se conserva en el Museo del Prado y en el cual con mucho realismo se representan a las infelices víctimas, condenadas a las llamas de la hoguera.

En todo Yucatán, en el transcurso de varias décadas del siglo XVI, y no sólo durante el ya mencionado Auto-de-Fe, fueron quemados algunos manuscritos (se menciona la cantidad de 27). Junto a lo anterior hay que recordar que en todos los poblados, que eran centenares, tenía que haber libros en cantidades mucho más grandes. Tampoco era gran secreto para los franciscanos, que los indígenas lanzaban a la hoguera sólo los ídolos "nuevos", tallados de urgencia en los poblados espacielmente para el Auto-de-Fe. La destrucción de unos cuantos altares y adornos-colgantes no causaría ningún daño al poblado. De esa manera los documentos originales (que incluyen no sólo las crónicas de los autores tan conocidos como Cogolludo, Mendieta y numerosas "Relaciones..." de Yucatán, sino también las cartas y documentos originales recolectadas en la publicación de Scholles) testimonian claramente que Landa no había cometido en Yucatán ninguna "crueldad" especial. Sin embargo los españoles se obstinaron en comprometer a toda costa al insobornable jefe de la misión. Es muy probable que si éste no hubiese organizado el espectáculo del Auto-de-Fe, entonces hubiese sido acusado con igual fervor de ser indulgente con los herejes.

En este período Landa recibió un apoyo significativo por parte del alcalde mayor de Yucatán Diego Quijada el cual no quiso cerrar los ojos ante las maquinaciones del comerciante Leguizamó, del tesorero real y de los oficiales relacionados con ellos. Sus preocupaciones Quijada las exponía con frecuencia en las cartas al rey. Leguizamó, temeroso de la alianza del poder laico con el religioso decidió pasar a la ofensiva. Es precisamente en ese momento cuando por vez primera se lanzan las insinuadas acusaciones de "crueldad", aparecen "testigos" comprados y atemorizados, delatores voluntarios, cuyas declaraciones son fácilmente refutadas. Pero en Yucatán en aquel entonces nadie quiere escuchar tales refutaciones.

Entonces Landa, sumamente acosado, logra en la primavera de 1563 con gran esfuerzo abandonar Yucatán para buscar justicia en España. Durante el viaje casi cae en manos de los piratas, luego un año entero queda enfermo en Santo-Domingo. Pero al fin, ya en España, la dirección de la Orden, los principales teólogos y el Consejo de Indias lo declaran del todo inocente. El rey personalmente se interesa por el destino del franciscano y le brinda apoyo.

Acerca de los diez años pasados por Landa en España se cuenta con poca documentación. Todo el tiempo Landa trabaja sobre la "Relación de las cosas de Yucatán". Además de eso dedica muchas reflexiones a los problemas de las creencias indígenas y la teología cristiana. De esa manera, por ejemplo, en 1565 regresa al problema del niño crucificado en Maní, basándose en el informe hecho por fray Ciudad-Rodrigo, quien había exhumado el cuerpo y había identificado la procedencia natural de los estigmas. Es evidente que Landa no podía dejar sin atención el fenómeno de los sacrificios humanos "cristianizados" y sentía necesidad de definirlo desde el punto de vista de la teología cristiana. Era necesario encontrar una manera comprensible para explicar a los indígenas la diferencia entre la estigmatización divina (en primer lugar el ejemplo de San Francisco) relacionada con Cristo crucificado y los nuevos cultos paganos de "sacrificios humanos", los cuales, aunque pareciera extraño, fueron resultado de la penetración de las ideas cristianas en la conciencia religiosa de los indígenas. Landa se imaginaba que precisamente esa "síntesis teológica" y no el Auto-de-Fe, podría presentar el mayor peligro entre todas las acusaciones que se le iban a hacer.

Quijada, a quien Landa primero había aconsejado no salir de Mérida y de lo cual más tarde se arrepintió mucho, fue encarcelado poco tiempo después. Todas las acusaciones que no logra-

ron incriminar a Landa le fueron hechas a Quijada. Superando obstáculos, aquel consiguió escapar primero hacia México y luego hacia España en donde el ex-alcalde fue en gran medida absuelto. El resto de los franciscanos correligionarios de Landa fueron con suma rapidez confinados de la península a diferentes obispados -unos a Guatemala, otros a México-. El ladrón de Leguizamo gozaba su triunfo. Para los Montejo la provincia de Maní ya no se presentaba tan inaccesible.

Al volver por fin en 1573 a Yucatán Landa, ya siendo obispo, descubre con gran dolor que durante su ausencia muchos de los logros de los franciscanos habían sido perdidos. Ninguno de los misioneros conocía la lengua maya, lo que más enardeció al obispo. Entonces, dio orden de que fuesen prontamente organizadas las clases de lengua y de cultura para los misioneros. Tradujo al maya y editó la Catequesis. Otra vez comenzó la lucha intransigente por los derechos elementales de los indígenas. Y no es de asombrarse que falleció Landa, según todos los testimonios, con "la aureola de santidad". Eso sucedió el 29 de abril de 1579.

Gracias a la política de los misioneros, dirigida a conservar la comunidad indígena, los mayas yucatecos lograron conservar en gran medida su integridad cultural y tradicional. El franciscano Diego de Landa no sólo nos dejó una descripción inapreciable de la antigua cultura y la clave para la lectura de los textos jeroglíficos. Además, él logró, a costa de increíbles esfuerzos, hacer todo lo posible para salvar a los portadores de esta cultura de la degradación y exterminio físico.

Como voto de gracias para el humilde franciscano Diego de Landa quedaron únicamente unas acusaciones calumniosas muy ingenuamente lanzadas y con gran placer repetidas durante cuatro siglos.

LOS INVENTARIOS DE OBJETOS INCAS PERTENECIENTES A CARLOS V: ESTUDIO DE LA COLECCIÓN, TRADUCCIÓN Y TRASCRIPTIÓN DE LOS DOCUMENTOS

Paz Cabello*

LOS DOCUMENTOS DE BRUSELAS Y SIMANCAS

En este artículo publico los inventarios de una colección de objetos incas que pertenecieron a Carlos V precedido por el presente estudio introductorio. Se trata de una partida reseñada como *Joyas provenientes de las Indias, de la isla del Perú* en los Archivos Generales del Reino, en Bruselas, y como *Joyas de las Yndias* en el Archivo General de Simancas, en España. Los documentos custodiados en Bruselas están en francés y en castellano los de Simancas. Presento la traducción del inventario de Bruselas, inédito hasta que lo publicó Laurent (1992: 63-70), y la transcripción paleográfica de los inventarios de Simancas, que son inéditos. Justifica la publicación de los dos documentos su complementariedad, ya que ambos textos demuestran haber sido redactados de manera paralela, sin que ninguno sea traducción del otro.

Las *Joyas provenientes de las Indias, de la isla del Perú*¹ aparecen en un inventario de 1545 cuyo epígrafe general es: *Otras partidas de anillos y joyas pertenecientes a Su Magestad y dejadas en España, entregadas por el difunto Pedro de Corteville, guardajoyas de Su dicha Magestad, de las manos de Nicolás Consart y Andrés Cuveiller, tal como consta según resguardo de ellos cuya copia auténtica está puesta con los recibos y descargos del dicho Corteville anotado en la Cámara de Cuentas de Lille*² La misma lista de joyas peruanas aparece también en otro inventario belga de 1556 bajo el epígrafe: *Otras partidas de joyas y otras vajillas y otros muebles pertenecientes a Su magestad, que están en Simancas, en España*³. Al final de este segundo inventario, y con fecha de 2 de octubre de 1556, aparece la firma de Felipe II⁴.

En el Archivo General de Simancas vuelve a aparecer la misma lista, también en dos documentos diferentes, aunque con un título más sintético: *Joyas de las Yndias*. Está en un cuaderno de 1559 formando parte de *el inventario que se hizo de los bienes que habia en la fortaleza de Simancas el 11 de mayo de 1559*⁵ tras el fallecimiento del emperador; y en: *la entrega que de los bienes de Simancas hizo Maria Escolastres a Juanin y Fransois el 19 de febrero de 1561*⁶. Los dos inventarios de Simancas son idénticos, salvo en algunas ortografías y algunas indicaciones que se

* Museo de América

1. Bruselas, Archives générales du Royaume, *Papiers d'État et de l'Audience*, reg. N^o. 1193, ff. CXXII-CXXXIIIv^o. Publicado por Laurent, 1992: 48-49 y 65-70.

2. F^o CX del documento citado en la nota anterior. Laurent, 1992: 65.

3. Bruselas, Archives générales du Royaume, *Chambre des Comptes*, No. 97, f. XXVI; la lista con las joyas de las indias, de la isla del Perú están en ff. XXXII-XXXVI v^o. Laurent, 1992: 49, 65.

4. Bruselas, Archives générales du Royaume, *Chambre des Comptes*, N^o. 97, f. XL. Laurent, 1992: 49.

5. Valladolid, Archivo General de Simancas. *Casas y Sitios Reales*. Legajo 72, ff. 14- 19; el epígrafe en f. 1.

añaden en el segundo relativas al estado de los bienes o que éstos se entregaron debidamente, y que no afectan al contenido de la lista⁷. La relación *joyas de las yndias* de Simancas sigue el mismo orden que las *joyas provenientes de las Indias, de la isla del Perú* de Bruselas en líneas generales; varía el orden en que están asentados algunos grupos de piezas de adorno, como collares, colgantes u otros pequeños adornos, que, en ocasiones, estaban guardadas en un mismo envoltorio. Por lo que cabe pensar que el inventario de Simancas se basó en otro anterior, probablemente una versión en castellano redactada al mismo tiempo que la versión francesa que se conserva en Bruselas. Debido a las variaciones de las descripciones y de que algunas explicaciones sólo se dan en uno de los dos, los inventarios de Bruselas y Simancas son complementarios.

Las *joyas provenientes de las Indias, de la isla del Perú* aparecen por primera vez en 1545 en el inventario de Bruselas. La razón habría que buscarla en la biografía del emperador, ya que por aquella época éste residía en los Países Bajos, aunque haciendo frecuentes desplazamientos a Alemania, como el realizado a Worms para asistir a la Dieta. Había salido de España en mayo de 1543, tras hacer jurar como heredero a su hijo Felipe que dejó como regente de España, no regresando hasta su retiro en Yuste en otoño de 1556. Por lo que es de suponer que la colección de las joyas de las indias estaban en Simancas, por lo menos desde principios de 1543, siendo la probable razón de que el inventario se confeccionase en 1545, no el aumento de las colecciones en las fechas de la partida, sino el clarificar los bienes de Carlos V ante una larga estancia en Alemania y Países Bajos. Muy pocos años antes se había iniciado la conquista del Perú (en verano de 1532 se obtuvo la primera victoria y en los últimos días de 1533 y en 1534 llegó el primer oro), estando todavía en esta fecha la conquista en proceso de consolidación; concordando, por tanto, las fechas con la procedencia de los bienes. Debo resaltar aquí el origen peruano de la colección, puesto que hasta la fecha no se conocía ninguna relación de objetos peruanos de la época de la conquista, ni había noticia alguna que hubiese habido alguna colección de materiales incas. Tampoco se ha conservado ningún objeto peruano recogido por Pizarro o su gente, mientras que sí se sabía de los materiales mexicanos remitidos por Cortés, habiéndose conservado en diferentes museos europeos algunas pocas de estas piezas aztecas.

El 2 de octubre de 1556 Felipe II firmó una copia del mencionado inventario belga de las *joyas provenientes de las indias de la isla del Perú*, en la que se indica el lugar de España en que están los bienes, Simancas. La razón parece obvia. Los funcionarios flamencos necesitaban cerrar las cuentas del soberano saliente y obtener la conformidad del nuevo: Carlos V había abdicado en su hijo Felipe del título de la Orden de Toisón de Oro y de la soberanía de los Países Bajos en octubre de 1555, y de sus demás posesiones, que incluían España y los Países Bajos, en enero de 1556. En septiembre del mismo 1556 renunció a su dignidad imperial, que incluía Austria, a favor de su hermano Fernando. Una vez completadas todas las abdicaciones, Felipe II refrendó los inventarios de los bienes españoles de su padre.

A la muerte del emperador se volvieron a confeccionar otra vez inventarios de sus pertenencias, que son los que se conservan en el Archivo General de Simancas. Aunque, como ya he sugerido antes⁸, si exceptuamos los bienes que Carlos V tenía en su retiro de Yuste, se debieron copiar los inventarios ya hechos con anterioridad al mismo tiempo que se verificaba su justeza. La lectura y

6. Valladolid, Archivo General de Simancas. *Contaduría Mayor de Cuentas*. 1ª época 1º3, ff. 11v.-15v.; el epígrafe en f. 1.

7. En la transcripción, señalo entre paréntesis las palabras o frases que sólo aparecen el primer inventario, de 1559; y de 1561. Cuando en ambos documentos hay alguna variación ortográfica, escojo la que más se acerca a la ortografía actual; por lo general se trata de la "v" y "b", algunas "c" escritas como "q" y algunas "rr" a comienzo de palabra.

8. El que hubiese un versión en castellano de la misma época que la redactada en francés.

ordenación de los documentos de los dos legajos de Simancas⁹ nos muestran el siguiente proceso: El 9 de mayo de 1559, en la villa de Simancas, se ordenó dar comienzo al inventario de las pertenencias del emperador siguiendo una disposición dada el 1 del mismo mes en Burgos por la princesa (hija de Carlos V). Y el 11 del mismo mes Maria Escolastres, viuda de Petijuan, armero de Su Magestad a cuyo cargo habían estado los bienes del emperador que se guardaban en la fortaleza de Simancas, hizo entrega de todo lo inventariado a Juanin Esterch y Fransois Mengale. Una vez recibidos por éstos, los bienes quedaron temporalmente depositados en la mencionada fortaleza a cuidado de Maria Escolastres¹⁰. El 22 de noviembre de 1560, un documento real hecho en Toledo ordenaba a Juanin Esterch y Fransois Mengale recoger los bienes depositados en Simancas; y otro de 26 mandaba a Maria Escolastres entregarlos. El 17 de febrero de 1561 se hizo en Valladolid un requerimiento de la entrega; y el 19 del mismo mes se realizó en Simancas la entrega según inventario, apareciendo entonces una nueva copia de éste. Los bienes quedaron en la el castillo hasta el día siguiente en que se firmó el acta de recepción¹¹, saliendo todos los bienes del emperador de la fortaleza. Recordemos que en el castillo de la villa de Simancas, muy próxima a la ciudad de Valladolid dónde en muchas ocasiones se asentaba la Corte antes de que Felipe II estableciera la capitalidad en Madrid, se guardaron pertenencias y documentos reales; con el tiempo, la fortaleza acabó convirtiéndose en el actual Archivo General de Simancas.

El 10 de agosto de 1565, Juanin Esterch hizo entrega en Madrid a Gil Sanchez de Bazán, guardajoyas del rey, de aquellos objetos del inventario que tenían en el margen izquierdo la indicación de entregados o la firma del escribano¹². Las *joyas de las indias*¹³ no tienen señal alguna, por lo que no fueron entonces entregadas al guardajoyas de Felipe II; a excepción de una imagen de los tres reyes magos y de dos barriles con porcelana, que figuran al final del inventario. En un documento del legajo 1145¹⁴ Martín de Villasante y Juanin Esterch rindieron las cuentas "de lo bendido en el Monesterio de Sant Francisco de Madrid donde estuvo la almoneda hasta que se mandó pasar al Ospital de La Latina". Hay varios asientos en los que a veces se indica lo vendido (mantas, antojos, tapicerías y joyeles de oro¹⁵) o el día, figurando las fechas en que se realizaron las ventas, el 24 de septiembre, el 4 y el 7 de noviembre de 1561 y el 23 de febrero de 1562.

Es el testamento de Carlos V el que explica el contenido de estos documentos. El emperador había pedido en sus últimas voluntades que se vendiesen todos sus bienes para pagar sus deudas y

9. Leg. 1145 de la Contaduría Mayor de Cuentas 1ª época y leg. 72 de Casas y Sitios Reales. Aprovecho para agradecer a la directora del Archivo de Simancas, María Teresa Triguero, la valiosa ayuda prestada en la búsqueda y en la facilitación de los documentos; y a Ignacio Ruiz, director del Archivo de la Presidencia, por la consulta de dudas paleográficas.

10. Las grafías cambian en ocasiones, pudiendo aparecer Joanin, Juanyin, Juamnes, Sterch, Estich, Francois y Megale. Los hechos mencionados aparecen en los ff. 1-3 vº. del legajo 72 de *Casas y Sitios Reales* del Archivo General de Simancas.

11. Ff. 1-24, legajo 1145 1º.3, *Contaduría Mayor de Cuentas, 1era. época*, Archivo General de Simancas.

12. f. 33 vº. legajo 72 de *Casas y Sitios Reales* del Archivo General de Simancas.

13. A. G. S., *Casas y Sitios Reales*, leg. 72, ff. 14 - 19. Las anotaciones en el margen que indican que fueron entregadas al guardajoyas de Felipe II sólo aparecen en el inventario conservado en la sección *Casas y Sitios Reales*, el cual sólo recoge los bienes guardados en Simancas; tales anotaciones no aparecen en los inventarios de la sección *Contadurías Generales*, en los que se recogen los bienes de Simancas y los que el emperador se llevó a su retiro de Yuste.

14. A.G.S., *Contaduría Mayor de Cuentas* 1ª época, legajo 1145 1ª época, f. 24 v.

15. No hay más detalles ni especificaciones sobre los artículos subastados.

las disposiciones de los testamentos de su padre y abuelos, que no se habían cumplimentado; pudiéndose apartar para su hijo Felipe II, previo pago moderado, algunas joyas y tapices de valor vinculados desde antaño a la Casa Real (Carlos V, 1982: 7-9):

“Otrosí, mandamos que ante todas cosas, sean pagadas todas las deudas y cargos ... Y para cumplimiento y execución desto, obligamos y sometemos todos y qualesquier bienes nuestros, muebles, presentes y venideros, y mandamos y es nuestra voluntad que todos los tales bienes que dexaremos a la ora de nuestra muerte por nuestros herederos o tutores, sean luego puestos, y con efeto e hecho, librados en las manos y poder de nuestros executores y testamentarios o de la mayor parte dellos, para que se cunpla sin dilación y paguen las sobredichas deudas y todo lo que somos obligado. Pero queremos y ordenamos, que las piedras preçiosas, joyas de valor y tapiçería rica y otras cosas que se hallaren en nuestros bienes muebles, en espeçial algunas joyas y cosas ançianas, que ayan sido de nuestros abuelos y visabuelos, queriéndolas el príncipe don Felipe, nuestro hijo o nuestro heredero, le sean dadas y las pueda tomar a un preçio moderado a arbitrio de mis testamentarios, con que sea obligado que dentro de dos años, dará en manos dellos el valor en que así fueren apreçiadas dichas cosas.”

En el codicilo de su testamento, al hablar de un cuadro de Tiziano, Carlos V dice que está en manos de “Jannin Sterck, que sirve en el oficio de mi guardajoyas ...”. Se trata de Juanin Esterch que recopiló todos los bienes del emperador y se encargó de su venta en almoneda.

En resumen, *las joyas de las indias* no fueron entregadas al guardajoyas del rey ya que carecen de la firma del escribano al margen, por lo que cabría suponer que fueron vendidas en almoneda. Exceptuando un cuadro de plumas con la adoración de los tres reyes magos, ya que los dos barriles que contenían porcelana, como alguna que otra pieza que figura en la relación, no parecen ser de procedencia americana.

Sin embargo, sabemos que, al menos, algunas subastas se celebraron en 1561 y 1562 en Madrid, mientras que fue en el mismo lugar pero el 10 de agosto de 1565 cuando Juanin Esterch no hizo entrega al guardajoyas del rey Felipe II, Gil Sanchez de Bazán, de la mayoría de los objetos del inventario (los que no tenían en el margen izquierdo la indicación de entregados o la firma del escribano). ¿Que sucedió entonces?. Los bienes de Simancas habían viajado hacia Madrid en 1561. ¿Porqué ese vacío documental hasta 1565 en que parece que los objetos incas volvieron a quedarse en manos de Juanin Esterch que, como guardajoyas de Carlos V, era el que se encargaba de la liquidación testamentaria de sus bienes?. ¿Habría que deducir que, al no ser recibidos por Gil Sanchez de Bazán y quedarse en manos de Esterch fueron vendidas?. ¿O, tan sólo que continuaron temporalmente en manos del guardajoyas del difunto emperador?.

¿Que pasó con las *Joyas de las Indias*?. El documento sólo dice que el guardajoyas del rey no las recibió en 1565, mientras que sí aceptó las obras de arte que también figuran en el mismo inventario. ¿Fueron finalmente vendidas para pagar las deudas de Carlos V o fueron posteriormente rescatadas por Felipe II?. Hay que recordar que este monarca fue un conocedor de diferentes artes y uno de los mayores coleccionistas de obras de arte, armas y otras curiosidades de su época, al igual que el resto de los reyes de la casa de Austria, reuniendo entre todos ellos las mejores colecciones de todo género de Europa. Colecciones que en su gran mayoría pereciè-

16. Sin embargo, éstas forman hoy el núcleo del Museo del Prado o de la Real Armería.

ron en los incendios de los Reales Alcázares, sobre todo en la primera mitad del siglo XVIII, conservándose hoy en día un número muy reducido de ellas ¹⁶. Bernal (1979:121) proporciona un escueto dato que nos puede arrojar alguna luz sobre lo sucedido con la colección peruana de Simancas; éste cuenta como, en 1667, un agregado de la embajada francesa en Madrid escribía que en Palacio había:

“... un tesoro de todo lo que las Indias producen de más precioso. Quiero mencionar los tapices de corteza de arboles, trajes de Moctezuma y de los Ingas del Perú, cajas extrañas formas, espejos de piedra, cortinas de lecho hechas de plumas ... haría falta pasar-se todo un día si se pretendiera contemplarlos con detalle”.

Los trajes de los “Ingas del Perú” o las “cajas de extrañas formas” que había en Palacio, o incluso los espejos, parecen estar tan de acuerdo con los objetos descritos por los inventarios de Simancas y Bruselas, que podría pensarse que, al final, la colección quedó en poder del Rey; aunque posteriormente pereciese en los incendios de Palacio, ya que ninguna de los objetos descritos en los inventarios ha llegado hasta nuestros días.

SOBRE LOS ORIGENES DE LA COLECCION: SU NO RELACION CON EL RESCATE DE ATAHUALPA Y DESTINO DEL RESCATE.

Queda, ahora, por analizar el tipo de piezas consignadas en los inventarios y la razón por la que fueron remitidas al emperador y conservadas en España ¹⁷ para mas tarde ver cuando pudieron llegar y quien las pudo enviar.

Los numerosos cronistas que narran la conquista del Perú describieron con muchos pormenores tanto las riquezas que tenían los incas como algunas piezas de oro y plata que fueron enviadas a España formando parte del botín correspondiente al rey y que, por su tamaño o forma, no fueron fundidas para que pudiesen ser contempladas. Los diversos autores, todos de este siglo, que han tratado sobre estos objetos han supuesto que, por ser tesoros, fueron conservados por la Corona, atribuyéndoles, sobre el económico, un valor adicional (que nunca tuvieron en la época) de obras de arte, suntuarias o de interés cultural ¹⁸. Las descripciones de los cronistas al narrar la conquista del Perú son tan reales y vívidas, y reflejan de tal forma los sucesos, el esfuerzo y el deslumbramiento de los conquistadores, que es difícil, incluso para el estudioso, abstraerse a la emoción por los hechos, al encandilamiento por los tesoros (posiblemente realzados por los conquistadores que eran soldados de fortuna) y a la curiosidad por el destino final de aquellos objetos que los cronistas descubrieron camino de España o llegando al puerto de Sevilla destino a la Corte. Es imposible, aún para el investigador, pensar que el rey no acogiese también maravillado aquellas grandes vasijas de oro (cuya factura y a juzgar por los objetos similares que hoy conocemos, debía ser tosca para el gusto de entonces) y las guardase en sus palacios. Por lo tanto muchos han supuesto, de

17. No todas las colecciones americanas se quedaron en la península: Carlos V se llevó consigo a los Países Bajos el primer envío que hizo Hernán Cortés con los objetos que le había regalado Moctezuma antes de iniciar la conquista de México, ya que cuando el rey recibió la remesa estaba de camino y los objetos despertaron tal curiosidad que los fue enseñando en las principales ciudades donde se detuvo. En Bruselas fueron públicamente expuestos y, en 1523, regaló al menos una parte a su tía Margarita de Austria, regente de los Países Bajos, conservándose el inventario de esta donación en la Biblioteca Nacional de París (Laurent, 1992: 39-40 y 61-62).

18. La consideración de lo que era una obra de arte era entonces más restringida que la de hoy en día, no soliendo valorarse como artísticos los objetos suntuarios, los cuales, al tener un valor de uso u ornamental y responder al gusto y moda del momento, solían tener un carácter más efímero. El concepto de interés cultural es un valor de nuestro siglo.

manera más o menos explícita o subliminal ¹⁹, que se conservaron, suponiendo que que todavía puedan aparecer.

Sin embargo, adelanto que esto no fue así: Los objetos descritos por conquistadores y cronistas no coinciden con los descritos en los inventarios de Bruselas y Simancas, que son los únicos documentos del siglo XVI en los aparecen materiales peruanos. Más adelante veremos, que pasó con las piezas que tanto impresionaron a los conquistadores y cronistas y a sus lectores. Por consiguiente, antes de estudiar los objetos peruanos de estos inventarios, habría que examinar cuáles fueron los objetos que, según los cronistas, se recogieron durante la conquista y cuales de ellos fueron enviados a España, con el objeto de comprobar si pudieran ser los mismos.

Tras la captura de Atahualpa en Cajamarca, en noviembre de 1532, tomaron de su campamento hombres, mujeres, "ovejas" (llamas), oro, plata, ropas y catorce esmeraldas; además "el oro y la plata en piezas monstruosas y platos grandes y pequeños, y cántaros y ollas y braseros y copones grandes y pequeños, y otras piezas diversas. Atabalipa dijo que todo esto era vajilla de su servicio, y que sus indios que habían huido habían llevado otra mucha cantidad." (Xerez, 1985:115). Cieza (1986:159) confirma en el capítulo XLV los hechos, añadiendo que se trataba de caciques y señoras del linaje real y especificando en el capítulo XLVI que la ropa se desperdició.

En Murúa (1987:204) encontramos el origen de las riquezas que atesoraba Atahualpa en su real: Se trataba de "toda la vajilla que había en el Cuzco y todos los cántaros de oro, ollas, aquellas que son tazas en que los indios beben, y las más ricas piezas que se hallaron de plata y oro, y todo cuanto pudieron haber de las manos de cosas ricas que habían sido de Tupa Ynga Yupanqui ²⁰ y de Huascar Ynga, que fue de grandísima riqueza y valor, la cual se halló después en Caxa Marca, cuando los españoles prendieron a Atao Hualpa, sin la que los señores curacas de las provincias le enviaron presentadas, que también fue de mucha estima y precio." Cieza (1986:166) añade que además de matar a muchos partidarios de Huascar y hacerle a éste prisionero, "robó grandes tesoros, tanto que sacó más de cuatrocientas cargas de metal de oro y plata".

Tras prometer Atahualpa a Pizarro un gran rescate en oro y plata, mandó mensajeros a Cuzco, a quienes acompañaron tres soldados españoles, pidiendo que les diesen oro "sin que se tomase nada del servicio de los incas sus padres, ni de sus sepulturas, sino sólo del templo (el Coricancha) y de lo que tuviese por suyo Guascar (su hermano y rival)..." (Cieza, 1986:169). Murúa (1987:211-212) cuenta los mismos hechos añadiendo el envío de otro pequeño destacamento de españoles e indígenas al santuario de Pachacámac para que "tomasen las riquezas que allí había y se las trajesen a Cajamarca".

En julio de 1533, se fundió y repartió el conocido como rescate de Atahualpa ²¹, que constaba del rescate propiamente dicho junto con las riquezas de los santuarios de Cuzco y Pachacá-

19. Desde Pereyra en su volumen sobre los tesoros de Atahualpa (s.a.) hasta el mismo Laurent (1992:49), cuyas indagaciones buscando el paradero del rescate de Atahualpa (ya que él pensaba que los objetos del inédito inventario en Bruselas formaban parte del rescate) le llevaron a contactar conmigo, despertando en mí un interés que me ha llevado hasta el presente trabajo.

20. Inca abuelo de Atahualpa cuya momia hizo previamente quemar ya que, al ser abuelo por parte de padre y madre de su medio hermano y rival Huáscar, le daba a éste una mayor legitimidad, ya que el propio Atahualpa sólo era nieto del Inca Túpac Yupanqui por parte de padre.

21. Según se deduce de la narración de Pedro Sancho (1962: 13-14), los tesoros se debieron repartir en dos ocasiones y enviar también en dos veces los quintos reales; ya que los bienes procedentes de Cuzco, entre los que figuraba el escaño de oro de Viracocha, llegaron pocos días después de que Hernando Pizarro hubiese partido para España con los regalos al emperador. Los demás cronistas hablan de la remisión de los quintos y piezas, pero sin entrar en detalles, aunque casi todos incluyen en ella este escaño. Es probable que la segunda parte del tesoro alcanzase a Pizarro en la costa o en alguna escala de la travesía, ya que hubo varios barcos de regreso que llegaron en diferentes días, como luego veremos.

mac (los más importantes del Perú incaico) y de la vajilla preciosa que Atahualpa tenía en su campamento, que procedía de los tesoros arrebatados a su abuelo Túpac Inca Yupanqui y a su hermano Huáscar²². No se debieron fundir tantas piezas como es fama. Según estima Fernández de Oviedo (t. IV, 1855:201) "... yo tengo por cierto que lo menos del oro se fundió en Caxamalca; é tengo la opinión que lo que se quiso decir fue que se quilató é no se fundió". Éste cronista, que se documentó por los protagonistas, cuenta cómo un joven conquistador que volvió a España con Hernando Pizarro en 1533 tras el reparto de Cajamarca y antes de la entrada en Cuzco, llevaba dos cántaros de oro con sus tapas, cada uno de de ellos de cuatro palmos de alto y de más de diez de diámetro con una cabida de seis arrobas de agua y más de tres mil quinientos pesos de peso, muchos copones de oro más o menos fino, una gran olla de plata con una cabida de una arroba de agua, muchas otras cosas de oro y plata y camisas y mantas peruanas de labor fina²³. La misma nao "yba llena de tales e muy mayores tinaxas de oro y otras piezas de mucha admiración" y "todo ello se vido en España y es público en el mundo, é no se aver visto ni escripto otra cosa semejante" (Fernández Oviedo, 1855: 214).

En efecto, además de las piezas que llevaron consigo los conquistadores que decidieron retirarse tras esta primera etapa de la conquista, y del quinto real del botín con "la joya del escaño" (Cieza, 1986: 184), iba a España un "servicio rico" como regalo al emperador (Cieza, 1986: 176). Habíase acordado "embiar a Hernado Pizarro (hermano del conquistador de Perú, Francisco) a dar noticia a Su Majestad del próspero sucesso que en su buena ventura havia havido ..., se escogió las piezas más abultadas y vistosas, para que fuesen tenidas en más en España. Y assi traxo muchas tinajas y braseros y atambores y carneros, figuras de hombres y mujeres, con que hinchó el peso y valor arriba dicho, y con ello se fue a embarcar..." (Garcilaso -citando a Zárate-, 1944: 92). El escaño donde estaba la momia de un difunto Inca fue la pieza que más debió sorprender a los conquistadores, ya que muchos lo mencionan; los españoles que vinieron de Cuzco "del pueblo de Urcos de la guaca de Viracocha trujeron muchas vasijas de oro y trujeron un escaño de oro en que estaba sentado el bulto del Viracocha y como fuese junto todo el oro y plata que pudieron juntar tomó el Marqués (Francisco Pizarro) el escaño de oro por joya de capitán general y sacó de allí los quintos que a su majestad le pertenecían" (Betanzos, 1987: 290). Según Xerez (1985: 152), lo que confirma Fernández de Oviedo (1855: 202), además del asiento, que pesó ocho arrobas de oro, se trajeron de Cuzco, aparentemente del templo, "algunas pajas (mazorcas de maiz desconocidas en Europa) hechas de oro macizo con su espeguita hecha al cabo, propia como nasce en el campo" y "otras fuentes grandes con sus caños corriendo agua, en un lago hecho en la misma fuente, donde hay aves hechas de diversas maneras, y hombres sacando agua de la fuente, todo hecho de oro"²⁴; aunque no especifica si estas piezas se fundieron o remitieron enteras. Ruiz de Arce (1964: 96) describe otras piezas: "Y, recogido el oro de ella (del Cuzco para el rescate de Atahualpa cuando todavía Pizarro estaba en Cajamarca) de allí enviamos cien mil cas-

22. Cada soberano Inca acumulaba su propio tesoro y demás bienes, conservandolos tras su muerte. De su mantenimiento y del de sus bienes raíces se ocupaban, fundamentalmente, los descendientes directos del Inca muerto (por lo que los tesoros de Túpac Yupanqui no sólo fueron arrebatados a su momia, sino también a su clan familiar); se exceptuaba el nuevo Inca, el cual debía conseguir sus propios bienes. De manera que cada nuevo Inca heredaba casi exclusivamente el Estado; es decir, la legitimidad del acceso al poder y a nuevas riquezas. De ahí el significado político y simbólico, ilegítimo y heterodoxo a los ojos de los propios incas, del tesoro reunido por Atahualpa (y que tan poco le duró; lo que, según la mentalidad providencialista de los españoles y de la nobleza Inca fue un lógico castigo por haber alterado el orden establecido). Y de ahí también el escaso significado político del tesoro de Atahualpa incluso a los ojos de los propios españoles y del propio Carlos V; y, en contraste, el significado de legitimidad (como luego veremos) de la colección de Simancas, razón por la cual debió conservarse.

23. Es la única noticia escrita que indica que se llevasen tejidos peruanos a España, ya que las demás referencias o no dicen nada o hablan de como se destruyeron o deshecharon.

24. Se trata de una *pajcha* o vasija ritual para libaciones.

tellanos al Emperador, en piezas y en cántaros y ollas y vasos, y dos costales de oro ... Y le enviamos dos atabales de oro”.

El 5 de diciembre de 1533 llegaron al puerto de Sevilla cuatro naos con parte del tesoro. El 9 de enero de 1534 arribó otra, la Santa María del Campo, en la que iba Hernando Pizarro. Xerez, secretario de Francisco Pizarro, cuenta que, además de importantes cantidades de oro y plata (no hay más indicaciones que el peso, sin especificar si estaban en piezas o fundidos) de particulares y de los quintos reales y presentes al emperador, “trujo esta nao (Santa María del Campo) para su majestad treinta y ocho vasijas de oro y cuarenta y ocho de plata entre las cuales había un águila de plata que cabrán en su cuerpo dos cántaros de agua, y dos ollas grandes, unas de oro y otra de plata, que en cada una cabrá una vaca despedazada. Y dos costales de oro, que cabrá cada uno dos hanegas de trigo, y un ídolo de oro del tamaño de un niño de cuatro años, y dos atambores pequeños. Las otras vasijas eran cántaros de oro y plata, que en cada uno cabrán dos arrobas y más. Item en esta nao trujeron, de pasajeros, veinticuatro cántaros de plata y cuatro de oro. Este tesoro fue descargado en el muelle y llevado a la casa de la Contratación, las vasijas a cargas, y lo restante en ventisiete cajas, que un par de bueyes llevaban dos cajas en una carreta.” (Xerez, 1985: 158-159).

En resumen, los soldados licenciados se llevaron a España numerosa vajilla de oro y plata. Y se remitió al emperador un escaño, dos tambores y un ídolo, todos de oro, cuantiosa vajilla de oro y plata y objetos no especificados entre los que pudieran estar la representación en oro de mazorcas y fuentes con figuras.

Hernando Pizarro “entró en Sevilla con todo el tesoro. Desasosegó a toda España esta nueva porque sonaba por toda ella que la Contratación estaba llena de tinajas y de cántaros de oro y de otras piezas admirables y de gran peso. ... Hízose luego correo al emperador, de estas cosas. Supo la nueva en Calatayud, cerca de Zaragoza, en el reino de Aragón porque había ido a tener Cortes en Monzón. Antes de esto, había venido a su majestad nueva de lo del Perú por vía de Nicaragua, más ahora se supo más bastantemente y mandó que Hernando Pizarro viniese a Toledo donde su majestad vio muchas de aquellas piezas tan grandes y ricas que le traían de los quintos. Informóse de las cosas de aquella tierra ... Mandó al aposentador que lo aposentase en la ciudad ...” (Cieza, 1986:267). El emperador hizo a Hernando caballero de Santiago. “Habíase pasado la corte a Valladolid, de donde Hernando Pizarro se partió para su tierra ...” (Cieza, 1986: 269). Los cronistas de Indias no proporcionan más datos, por lo que es fácil que cualquier americanista, cuyas fuentes habituales son los dichos cronistas, suponga que los tesoros fueron conservados. Incluso el dato de que la corte acababa de aposentarse en Valladolid, podría hacer pensar que la colección guardada en el castillo de Simancas pudiera ser una parte de los objetos de aquellas jornadas. Pero, no es sino estudiando la historia de España como se encuentra el final de lo sucedido a los tesoros remitidos desde Perú antes descritos.

Alonso de Santa Cruz (Fernández Alvarez, 1982: 530) en su *Crónica del emperador Carlos V* explica que “en este año vinieron de la provincia del Perú, en las Indias Occidentales, muchas naos, y vino en ellas mucho oro y plata, así de Su Majestad como de particulares conquistadores que se habían hallado en la conquista de aquella tierra ..., y el emperador mandó tornar a volver a Hernando Pizarro al Perú ..., y la ida de Hernando Pizarro fue para recoger del gobernador (Francisco Pizarro) y de Diego de Almagro ..., y de personas particulares españoles y de indios, como por vía de empréstito, todo el más oro y plata que pudiese, y Su Majestad mandó labrar en Sevilla mucha moneda de reales y ducados con las armas acostumbradas que se solían poner en tiempo del rey don Fernando”. Este oro, decía el emperador, “pues el Señor lo da, y yo no lo quiero sino para su servicio en esta guerra de Africa” (Fernández Alvarez, 1982: 531). Se trataba de la guerra

contra Túnez y los piratas berberiscos, empresa que contó con gran respaldo popular, en la que Carlos V empleó la mayoría del oro y plata que, llegados en esas fechas provenientes de las Indias, pertenecían a la Corona.

Para sufragar la muy costosa campaña de Túnez debió, además, recurrir a un fuerte préstamo (el empréstito a españoles e indios que menciona Santa Cruz) del clero, órdenes militares, Mesta y particulares, entre los que se contaron conquistadores del Perú que acababan de regresar a España, como fue el caso del soldado y autor de una crónica que cito, Juan Ruiz de Arce, el cual entregó lo que había traído, proveniente del reparto de Cajamarca, a cambio de una pensión. El secretario de Francisco Pizarro, Pedro Sancho (1962: 14) fue el único cronista de Judios esbozó el destino del tesoro reunido en Cajamarca: "... los cien mil pesos restantes y los cinco mil marcos de plata los llevó Hernando Pizarro para ayuda de los gastos que Su Magestad Cesárea hacía ...". El resto de los ingresos americanos de estas fechas los empleó Carlos V en sufragar los gastos de defensa de los Países Bajos contra un posible ataque francés, en la reparación de fortificaciones españolas del norte y en gastos de la corte. En Barcelona se concentraron las fuerzas y, desde allí, el embajador español Salinas escribió en una carta de mayo de 1533: "Ha ordenado (el emperador) de venir en esta cibdad (Barcelona) los monederos de todos sus reinos y hecho traer el oro y la plata de las Indias, para que aquí se labre por escudos, y desta moneda será proveía y servido. Aquí se han traído las tinajas del oro y plata para ser labrada en moneda. Al vulgo dicen gran número, pero al mi creer no pasará la valor presente de quinientos mil escudos. Creo será proveído en lo que viniere adelante, lo cual se espera en gran cantidad ..." (Fernández Alvarez, 1982: 531-532).

ANÁLISIS DE LA COLECCIÓN DE SIMANCAS

En realidad no parece que hayamos llegado muy lejos: Si bien hemos comprobado que, contra lo comúnmente estimado, la parte más notable de los tesoros peruanos fueron salvados por los conquistadores de la fundición y llevados enteros a España, éstos acabaron de todas formas en el horno de fundido²⁵. Pero se nos plantean entonces las preguntas de cuándo y por qué motivo se formó y envió la colección de Simancas, y por qué fue ésta conservada. Para poderlas contestar, y dado que no consta la fecha de remisión, debemos revisar su contenido. Y después estudiar los hechos acaecidos entre finales de 1533 (después de que Pizarro saliese de Cajamarca tras haber enviado el famoso y ya mencionado botín) y principios de 1543, fecha en que el emperador salió de España según indica el propio encabezamiento del documento de 1545.

El inventario de Bruselas indica que son joyas de las Indias, procedentes de la isla del Perú. Mientras que el de Simancas, el título no especifica el lugar de las Indias, aunque en el tercer asiento de la lista se habla de unos zapatos del Perú. Ateniéndose sólo a la descripción, algunos de los objetos confirman el origen peruano, como es el caso de los que aparecen en los primeros asientos y los que ya analizaremos; mientras que otros presentan características comunes tanto a México como a Perú; ya que las mantas y rodela de plumas con adornos de oro o los collares o algunos adornos de oro con motivos animales o los objetos de piedra verde son comunes en ambas zonas.

25. Lo mismo debió suceder con los objetos procedentes del botín de Cuzco, tomado en octubre de 1533 cuando, tras dejar Cajamarca, Pizarro se entró en la capital inca. Los cronistas también nos describen objetos, la mayoría del Coricancha, o principal templo del Sol inca, consistentes en esculturas en oro de llamas y pastores que adornaban el jardín, de divinidades y otros objetos como vajilla y otro escaño de oro (Cieza, 1986:236; Ruiz de Arce, 1964:107; Sancho, 1962: 76). Lo más probable es que estas piezas tuvieran el mismo destino que las de Cajamarca e, incluso, que se confundiesen a la hora de referirse a ellas, ya que eran en todo similares y se obtuvieron con escasas fechas de diferencia; debiendo llegar también a España en la misma época. Recordemos, también, como Hernando Pizarro regresó rápidamente a Perú con el encargo de obtener empréstitos (a modo de la actual deuda pública) para las campañas del emperador tanto de indígenas como de españoles.

Pero, como no podemos hoy apreciar su factura, sino atenernos a lo que los documentos dicen sobre su procedencia, debemos dar, en principio, por buena su adscripción peruana con las dudas y excepciones e intrusiones de que los propios textos se derivan y que al final analizaremos. En líneas generales, y salvando las excepciones ya anotadas, la colección consta de vestidos con oro y plumas y algunos de plumas; de collares y otros adornos personales de oro y piedras; de figuras diversas de lo mismo algunas de las cuales podrían ser adornos o parte de éstos; de espadas y rodela; de cajas y de piezas diversas. Los vestidos, adornos, figuras y rodela parece ser de manufactura exclusivamente indígena, mientras que algún que otro objeto parecen ser de manufactura europea o una copia de ella. Se perfila, por lo tanto, un núcleo mayoritario que parece ser indígena, bastantes de cuyas piezas parecen confirmar su procedencia peruana, como los vestidos o muchos de los adornos de oro y piedras. Voy, en primer lugar a referirme a ellas.

Este núcleo indígena, cuyos límites, a primera vista, son algo imprecisos, parece tener una unidad: son ricas piezas de vestuario y adorno y otras aparentemente relacionadas con el uso personal, que debieron haber sido hechas para un personaje masculino de la élite. Las once camisas²⁶ que se describen son de gran riqueza, conferida por el uso de las plumas de colores y el oro; como también lo son el manto y dos vestidos de plumas amarillas con adornos de oro el manto de plumas pardas ya deteriorado, los abanicos y plumajes (sin especificar su forma o uso) que aparecen al final del inventario. Hay que destacar de manera especial el vestido con mangas tejido con hilo de oro con el cuello de plumas, que los inventarios denominan jubón o cota de malla de oro. De las once camisas de tela con adornos de plumas y oro que forman una clara unidad con su lienzo de envoltorio, ocho tienen como motivos decorativos cruces (hay que leer a la vez ambos inventarios cuyas descripciones que son complementarias) que parecen estar inscritas en cuadrados, o bien flanqueadas por éstos. La combinación de colores y figuras geométricas es un motivo decorativo llamado *tocapu*, que se da sólo en época inca llamado, que suele aparecer en grupos. Los *tocapus*, todavía mal conocidos, parecen tener un contenido simbólico a modo de pictografías relacionados con los linajes incaicos o, dicho de otra manera, parecen tener un cierto contenido heráldico. Se sabe que en las ceremonias de iniciación de los jóvenes de la nobleza de sangre Inca, el color y los adornos de los vestidos estaban relacionados con los acontecimientos de los *ayllu* o linajes reales a los que éstos pertenecían; estando los vestidos adornados con oro, plata y plumas especialmente asociados a los militares y la guerra, además del culto a las divinidades y los antepasados (Murra, 1978: 125-128). En el antiguo Perú, los tejidos de calidad servían, además, como tributos y se ofrecían como símbolo de vasallaje; el soberano, a su vez, los daba como recompensa, y su intercambio formaba parte de las negociaciones diplomáticas y militares.

El primer asiento de los inventarios es una caja de oro y plata con una figura masculina y otra femenina "semejantes al señor soberano y su dama de la provincia del Perú y una halabarda según la moda del país". Se trata de las típicas figuras votivas incaicas, la masculina con los lóbulos de las orejas horadados y colgantes hasta los hombros, deformación usada por el Inca y la alta nobleza de sangre; mientras que la "halabarda" o hacha de filo curvo es una insignia del Inca o de una alta jerarquía familiar directo del Inca. El oro y la plata de la caja simbolizan, respectivamente, el sol y la luna, hombre o principio masculino y mujer o principio femenino, que refuerzan el contenido de la caja: las figurillas del Inca y de su mujer la Coya que gobiernan el mundo y lo mantienen. Estas piezas parecen calificar a las demás e indicarnos que estamos ante las prendas que pudiera vestir un Inca. Parece también tener el mismo significado la bandera o pabellón de tafetán verde con franjas amarillas, azules y blancas con una macana dorada en lo alto, ya que otros de

26. Se trata de túnicas masculinas con forma de poncho con o sin mangas con un largo similar al de las camisas, denominadas *uncu*, que se usaban junto con un taparrabos y una manta utilizada a modo de manto.

los símbolos propios del Inca (Cobo, 1964: 139) eran una bandera rígida y el rompecabezas, generalmente en forma de estrella ²⁷.

La pieza central del mencionado núcleo y de toda la colección es "una corona verde con una manera de plumaje" según el inventario de Simancas. El de Bruselas es más explícito: "una corona de lana verde tejida con un plumero de lana como de franjas rojas; la dicha corona estaba en el casco que tenía el señor soberano de la provincia". Se trata del *llauto*, o diadema con que el soberano ceñía su cabeza, con la *mascapaicha* o borla de lana roja que, sujeta al *llauto*, colgaba sobre la frente del Inca. La *mascapaicha* era el símbolo de la soberanía inca y sólo el Inca podía llevarla tras haber sido reconocido como soberano por la nobleza en Cuzco, ya "que entre ellos es corona, que trae el que es señor del señorío del Cuzco" (Xerez, 1985: 157). "La borla se decía *maxcapaicha*; era colorada de lana finísima, ancha de cuatro dedos y gruesa uno; traíala cosida en el *llauto* y colgada en medio de la frente, y llegábale hasta las cejas; estaba esta borla de la mitad para arriba medida muy sutilmente por unos cañutillos de oro, y la lana que entraba en ellos era hilada y torcida; y de los cañutillos abajo, que era lo que caía en la frente, destorcida y por hilar." (Cobo, 1964: 139). Los españoles se enteraron inmediatamente de su importancia; tanto es así que todos los cronistas, historiadores o soldados que dejaron sus memorias, cuentan como Atahualpa la llevaba, aunque en realidad éste no tenía derecho a usarla ya que no había sido reconocido como Inca por la nobleza cuzqueña y en ese momento todavía vivía su rival y legítimo Inca, Huáscar. Atahualpa, "en la frente llevaba puesta su borla de lana colorada finísima, que era la insignia real ..." (Murúa, 1987: 208). "... Tenía en la frente una borla de lana que parecía seda, de color de carmesí, de anchor de dos manos, asida a la cabeza con sus cordones, que le bajaba hasta los ojos; la cual le hacía mucho más grave de lo que él es." (Xerez, 1985:106). Tan conocido era su significado que el soldado Miguel Estete tuvo la presencia de ánimo de recoger y guardar la cinta y la borla que se le cayó a Atahualpa en el forcejeo que ambos mantuvieron en el momento en el que el Inca fue capturado en la batalla de Cajamarca.

El destino final de la *mascapaicha* de Atahualpa ilustra un aspecto que nunca se trata y que importa para entender la presencia de la borla roja en Simancas. Estete guardó la borla de Atahualpa hasta el 1557, en que se la dió al Inca Sairi Túpac, cuando éste, deponiendo las armas, salió de su refugio de Vilcabamba y fue reconocido como Inca vasallo del rey español, pensando que así restituía la corona a su legítimo sucesor. Sin embargo, cuenta Garcilaso de la Vega el Inca cuya madre pertenecía a la familia real incaica, como a Sairi Túpac le contrarió la restitución de una borla que había pertenecido al usurpador Atahualpa, asesino de tantos miembros de la familia real (Garcilaso, 1944: 76). Esta casi anécdota indica que la *mascapaicha* de la colección de Carlos V no pudo haber pertenecido a Atahualpa; y que, si bien la borla roja era la máxima insignia del Inca, no existía una única *mascapaicha* como sucedía con la corona de los reyes europeos, pudiendo disponer el Inca de numerosas borlas.

Completan el núcleo indígena una serie de objetos varios entre los que destacan los adornos personales de oro y piedras verdes, consideradas como preciosas, que se solían usar en gran número, consistentes en collares, pectorales, orejeras, brazaletes y, probablemente también los discos y figuras de diversas formas que debían complementar los vestidos; al igual que las dos pelucas o los zapatos, especie de sandalias llamadas *ojotas*. Los llamados espejos (que podrían correspon-

27. Debe entenderse tafetán, no en su hoy más conocida acepción de un tejido de seda, desconocida en el Perú incaico, sino en sus significados de bandera o de tela recubierta por una sustancia aglutinante que le da una especial rigidez. La *mancana*, "mancana" en los documentos, es un rompecabezas generalmente en forma de estrella. La iconografía inca del tiempo de la conquista y posterior suele dibujar al Inca con el palo estandarte rematado por un rompecabezas de este tipo.

derse con unos círculos de metal con dibujos grabados y adornos que se encuentran a nivel arqueológico) debían ser un artículo de lujo, ya que aparecen entre los objetos suntuarios que llevaba un navío indígena que los españoles encontraron cerca de Tumbes cuando se estaban acercando a la costa del Perú, antes de iniciar su conquista; "espejos goarnecidos de la dicha plata" cuenta Sámano (1985: 179-180). Los abanicos, las seis rodela y las tres espadas de las indias completarían el núcleo; aunque algunos de los adornos, las espadas y puede que las rodela, si nos atenemos sólo a las descripciones, pudieran tener tanto un origen peruano como mexicano ²⁸.

PERTENECIA DE LA COLECCION A UN INCA Y RAZONES DE SU ENVIO A CARLOS V

Parece evidente que el núcleo indígena está formado por los vestidos, adornos y símbolos de un Inca, independientemente de que alguna de las piezas pudiera o no ser una intrusión de otra procedencia. Son, además, piezas obtenidas por un español que debía tener la suficiente categoría no sólo para haberlas conseguido, sino para haberlas podido enviar al rey y, lo que es más, que éste las hubiese aceptado. Debían, también, tener una especial significación como para que el anónimo conquistador español las remitiese al rey seleccionandolas de entre una inimaginable abundancia de ricos vestidos, mantas, plumería, armas y otros muchos bienes que, según todos los cronistas, llenaban los numerosos almacenes incaicos y que fueron entonces desechados. Esta especial significación también debieron conferírsela tanto el emperador como su guardajoyas, ya que la colección fue guardada entre los bienes a cargo de este último. Significado que debió perderse, según se desprende del inventario de Bruselas, con la muerte de Pierre de Corteville, el guardajoyas que recibió la colección aunque sin inventariarla, y con el fallecimiento del propio emperador. Ya hemos visto cómo no es una parte de los tesoros de Atahualpa y cómo la fecha de recogida y envío debe ir entre septiembre de 1533, fecha en que Pizarro salió con sus tropas de Cajamarca camino de Cuzco, y 1543 o incluso 1545, fechas de la salida de España del emperador y del inventario de Bruselas respectivamente. Veamos, pues, los hechos acaecidos en esos años que tuviesen una relevancia especial para la Corona y que estuviesen relacionados con algún Inca.

Hernando Pizarro había salido para España con los quintos y presentes del botín; desde su prisión Atahualpa había mandado matar a su rival y legítimo Inca, Huáscar. El 26 de julio de 1533 Francisco Pizarro había ordenado la ejecución de Atahualpa, nombrando luego como sucesor de éste a su hermano Topa Inca que juró vasallaje a Carlos V. A primeros de septiembre salió Pizarro para Cuzco; en el camino murió Topa que había pertenecido al partido de Atahualpa. Tras preguntar Pizarro a las autoridades indígenas que a quien querían como soberano y encontrarse con la divergencia entre los partidarios de Atahualpa y de Huáscar, se inclinó por estos últimos, cuyo pretendiente, Manco Cápac o Manco Inca, era el legítimo heredero de la dinastía Inca y, cuyo reconocimiento por los señores indígenas, facilitaba el sometimiento de todos ellos al reconocer el Inca a Carlos V como emperador. Pidió Pizarro que hiciesen venir de Cuzco a Manco, hijo del Inca Huaina Cápac y hermano de Huáscar Inca, que había estado siempre huído ²⁹, perseguido por los partidarios de Atahualpa. Cuando Pizarro estaba a las puertas de Cuzco, capital del imperio incaico,

28. Entre los aztecas las espadas de madera con filos de obsidiana eran un arma común, mientras no se usaban en el antiguo Perú; aunque, debido a la excelencia de los metalúrgicos peruanos y a la eficacia mostrada por las espadas de los conquistadores, éstas pudieron haber sido inmediatamente copiadas por los fundidores incaicos; y más si observamos por las crónicas cómo desde muy pronto los guerreros peruanos, siguiendo su costumbre, se hicieron con todas las ropas, armas y demás impedimenta de algunos destacamentos españoles tras haber mantenido algunas escaramuzas. Según se deduce de la iconografía, las rodela incaicas más comunes eran cuadradas, mientras que las de otros reinos sometidos a los incas eran circulares como las descritas en los inventarios. Las piedras verdes, sobre todo en el caso del jade, eran más frecuentes en el antiguo México aunque se usaban también en los Andes, mientras que las esmeraldas y turquesas lo eran en el Perú. Las figuras de flores y plantas y las piezas que tienen plata y oro, pudieran más fácilmente ser peruanas.

29. Y cuyo destino, a pesar de su sumisión inicial, iba a ser seguirlo estando, ya que pronto se alzó, refugiándose en Vilcabamba.

Manco salió a recibirle pidiéndole que le reconociese como Inca; por lo que, en vez de tocarse con la borla colorada, que implicaba la posesión del imperio, decidió llevar la amarilla para que "entendiessen que era el príncipe heredero". (Garcilaso, 1944: 137). Y es en este momento, en que se celebró una ceremonia de ofrenda y sumisión, cuando debió originarse la colección guardada en Simancas.

Manco Inca salió de Cuzco "con otros dos o tres orejones (nobles de sangre Inca). Y traía una manta y camiseta de algodón, amarilla." (Trujillo, 1964:139). Murúa (1987:225) describe la misma escena añadiendo que "le dieron obediencia en nombre del Emperador don Carlos y, en señal de paz y amistad, Manco Ynga le dio al Marqués (Francisco Pizarro) una camiseta preciosísima de oro, que los Yngas vestían cuando los coronaban por reyes y les daban la borla, la cual vestidura se llama *Capac Uncu*, que quiere decir camiseta rica y poderosa"³⁰. Debido quizás a la importancia histórica y el valor simbólico del momento, hay más cronistas que narran esta escena: "Al fin aquel día llegaron a Saquixaguana (fortaleza de Cuzco) en donde al día siguiente al padre Fray Vicente con el capitán Francisco Pizarro les dize a Mago Ynga Yupanqui que lo quería ver bestidos de Guayna Capac Ynga su padre, el qual se haze mostrar y visto por el capitán Piçarro y fray Vicente les dize que bestiera aquel bestido más rico: al fin se bestió el mismo Piçarro y todos parten para el Cuzco. Al fin el dicho Piçarro y todos parten para el Cuzco ..." (Santa Cruz, 1992:268). En esta versión, además de citar el *Cápac Unac* o "Bestido méstico", se introducen algunos detalles como el que Pizarro tuviese que vestirse, en lo que parece una solemne ceremonia, con las mencionadas prendas que se dicen fueron del difunto Inca Huayna Cápac, padre del pretendiente, pudiendo tratarse quizás de un simulacro de traspaso del poder en el que Pizarro asumiese la personalidad de Huayna Cápac a través de sus atavíos. Aunque la explicación puede ser más simple, ya que era costumbre regalar ricos vestidos para indicar sumisión y reconocimiento ante un poder superior, por lo que los atavíos entregados por Manco a Pizarro podían simbolizar el acatamiento del futuro Inca Manco a Carlos V, actuando Pizarro en la ceremonia como representante del emperador. Manco sólo dejó de ser príncipe heredero una vez que, entrados en Cuzco, le fue impuesta la borla roja en el templo del Sol en presencia de Pizarro, de las momias de los anteriores Incas, la nobleza de sangre y de todos los caciques sometidos a los Incas (Garcilaso, 1944:140; Murúa, 1987:229).

Los cronistas mencionados nos hablan de diferentes vestidos, Trujillo dice que Manco vestía un manto y una camiseta o uncu de algodón amarillo; Murúa cuenta que Manco regaló a Pizarro el Cápac uncu de oro, que también menciona Santa Cruz, aunque éste parece además hablar de varios vestidos al usar el plural. Respecto al número de prendas de vestir, (exceptuamos lo adornos), hay un par de zapatos, dos tocados, once camisas ricamente adornadas y un vestido de oro que debe ser el Cápac uncu, descrito como "jubón de malla de oro bordado con plumas" o como "una cota de malla de oro de canutillo con sus mangas y el collar de pluma amarilla y colorada". Al final del inventario aparecen además dos vestidos, dos manteos y un sombrero, todos de plumas³¹. En cualquier caso se observa que hay veinte prendas (dieciséis túnicas y mantos, tres tocados y un calzado³²), lo que no es raro ya que era costumbre regalar varios vestidos: Cuando Húascar fue coro-

30. *Cápac* significa soberano o soberanía, poder, riqueza.

31. La inclusión al final de estos últimos podría deberse tanto a que perteneciesen a otro regalo o colección como a una simple cuestión de ordenación que hizo asentar al final del inventario las prendas hechas completamente de plumas; lo que podría ser muy factible, ya que el vestido indígena comprendía un manto sobre la camisa o *uncu*.

32. Al final de los inventarios se observa la presencia de quince camisas moriscas y "una toca contada como camisa porque lo parece". Es probable que fuese una toca morisaca: pero también hubiera podido ser un taparrabo incaico, ya que éstos eran una ancha y larga tela con anchas cintas laterales en un extremo; todo lo cual, y sobre todo para aquel que no ha visto un taparrabo desplegado, le da un aspecto extraño que hace pensar primero en camisa (como tal la toma el inventario de Brusela) y luego en una toca.

nado Inca en Cuzco, Atahualpa le envió desde Quito veinte vestidos muy ricos y tejidos con oro en señal de acatamiento (Betanzos, 1987:209) ³³.

Recapitulando, Manco se presentó ante Pizarro como pretendiente al trono de Inca y prestó acatamiento a la Corona española ofreciendo los atavíos reales, siendo, pues, el momento en que Francisco Pizarro tomó posesión del reino en nombre de Carlos V. Por lo que los vestidos regalados por Manco a Pizarro parecen ser la ofrenda símbolo de vasallaje de los incas, entregada justo en el momento en que el aspirante a Inca estaba reconociendo el papel arbitral del emperador para poder ser coronado como soberano del Perú. Por lo que parece lógico pensar que Pizarro, consciente del valor alegórico de estos atavíos, los remitiese al emperador como símbolos de la sumisión del imperio Inca. Sólo así se explica el contraste entre la enorme cantidad de ricos vestidos y adornos que los conquistadores encontraron y desdeñaron y el reducido número de atavíos y adornos personales conservados por el rey en la fortaleza de Simancas junto con otras joyas y objetos relacionadas con el casa real, como las pertenencias de sus antepasados o las piezas del rey de Túnez, vencido por Carlos V pocos años después con el oro peruano.

Debido a que Manco Inca vestía la borla amarilla, exclusivamente usada por el príncipe heredero, cabe preguntarse si la borla roja que aparece en el inventario de Simancas la llevaba Manco consigo junto con el resto de los atavíos e insignias de la realeza que Pizarro luego le iba a conceder; o si bien se trataba de la borla que había usado Topa Inca tres meses antes en su coronación. Pero, debido a la costumbre de enterrar a los Incas con todas sus pertenencias y a la escasa legitimidad que Topa tenía, y a que su coronación no se había celebrado con los requisitos debidos, es poco probable que Pizarro conservase más símbolo de autoridad y sumisión que los de Manco Inca. Cabría también preguntarse si los adornos de piedras y metales preciosos y los demás objetos suntuarios, las espadas y rodela pudieron formar parte de la que ya identifiqué como ofrenda de Manco Inca a Carlos V a través de Pizarro. Es probable que formasen parte del atavío, sobre todo aquellas piezas cuya descripción permite identificarlas como incaicas o las que son claros símbolos de realeza o poder en el antiguo Perú. Quedaría la duda de si los restantes objetos formaban parte de la misma ofrenda o habían sido reunidos con otros motivos en diferentes momentos; esto último parece probable ya que algunas piezas parecen tener la suficiente influencia europea como para haber necesitado algún poco más de tiempo para su fabricación. En cualquier caso, lo que sí parece es que el grueso de la colección peruana guardada en Simancas debió estar constituida por la ofrenda de Manco Inca, razón por la cual se conservó e inventarió repetidas veces.

Si aceptamos la tesis de que al menos el núcleo principal de la colección de Simancas estaba en relación con un Inca y que éste debía ser Manco, alguna pieza que no comentada, como la mazorca de oro, podría adquirir algún significado. Es bien sabido que en el Coricancha, el templo del sol de Cuzco, había un jardín con frutos, animales y pastores hechos en oro, así como otro notable escaño de oro y figuras humanas del mismo metal, no habiendo noticia de que se conservase o enviase al rey ninguna de estas piezas; también se sabe como se reproducían, generalmente en piedra o madera, algunos animales o plantas para propiciar su fecundidad. Pero, habría que buscar a la mazorca de maiz del inventario otro origen que justificase su inclusión entre el atavío e insignias reales. Aunque bien hubiera podido tener una procedencia o un simbolismo que los cronistas no recogen, si sabemos como Huáscar, el último Inca legítimo al que pretendía suceder su hermano Manco y que había sido muerto por Atahualpa, mandó reproducir esta planta. Murúa (1987:154-155) narra que con motivo de la boda de aquel con su hermana Chuqui Huipa,

33. Sin embargo, cuando Huáscar los vió interpretó, por alguna señal o razón que el cronista no explica suficientemente, que Atahualpa quería rebelarse y hacerse Inca.

"Huascar Ynga, por mas ostentación y celebrar su desposorio de suerte que para siempre quedase dél memoria, mandó hacer todos los géneros de maiz que hay de oro y plata, y todas las diversidades de hierbas que ellos comían y todas las raleas de pájaros ... y cuantas suertes de pescado ... leña ... animales ..., se hicieron de oro y plata y plumería y *mullu* (concha roja muy apreciada). Los criados de Huascar lo daban por las mesas a comer como si fuera cosa para ese efecto, a los que se hallaron en las fiestas."

Es difícil saber cómo y cuando llegó la colección. Debido a que Manco Inca acabó rebelándose contra la Corona española y que en 1536 había sitiado Cuzco, es probable que fuese remitida entre finales de 1533 y 1536³⁴. En 1536 sólo aparecen esmeraldas en un inventario de Bruselas, lo que parece indicar que la colección de Simancas todavía no había llegado o, lo más probable, todavía no había sido oficialmente inventariada.

ULTIMAS CONSIDERACIONES SOBRE LA COLECCION Y EXPLICACION DE ALGUNOS TÉRMINOS

Han quedado sin tratar más pormenorizadamente algunos objetos de la colección de Simancas. Parece evidente que las pelucas ricamente adornadas son tocados ceremoniales incaicos, cuyo uso en el antiguo Perú está arqueológicamente documentado desde el primer milenio de nuestra era, o incluso antes, conservandose ejemplares parecidos a los descritos en distintos museos. No existen testimonios de cronistas que atestigüen que el Inca las usase, que sólo describen el *llauto* o cinta, de uso común al menos entre su grupo étnico, del que pendía la borla roja símbolo de su realeza. Sin embargo hay que recordar que, en contra de la iconografía popular, el Inca era el único que llevaba el cabello rapado a uno o dos centímetros del cráneo; por lo que, cabría dentro de lo posible que el Inca las pudiese utilizar en ceremonias no directamente relacionadas con el poder real pero sí en sus otras funciones, como en su papel como sacerdote.

Entre los múltiples adornos, que se describen casi todos juntos tras las prendas de vestir y espadas, se observan numerosos collares y algunas sartas múltiples o pectorales, algunos con sus cuentas o con pijantes en formas de diversos animales. Su uso profuso está arqueológicamente atestiguado en los cadáveres de algunos gobernantes de épocas más antiguas (recordemos el conservadurismo de la milenaria civilización peruana), como es el caso de la tumba del Señor de Sipán en la costa norperuana. En toda la América antigua, los diferentes animales tenían tanto un valor simbólico como decorativo, sin que casi ninguno de ellos hubiera sido exclusivamente utilizado en el antiguo Perú o entre los incas; tigres, serpientes, caracolas, tortugas o insectos varios, tuvieron un significado, a veces similar, en muchos lugares. Sólo la mosca parece una iconografía típicamente peruana, aparentemente relacionada con el mundo de ultratumba y el culto a los antepasados, una de las bases de su sistema religioso. Entre los adornos aparecen unas orejeras dentro de una custodia de tigre (según la lista de Bruselas), indispensables en el atuendo de un noble inca que llevaba los lóbulos de la orejas horadados y deformados para ponerselas. En este punto los inventarios de Bruselas y Simancas divergen un poco, ya que la lista de Simancas, que describe de manera algo diferente las piezas y sólo dice que están en una caja de madera pequeñita junto con otros adornos, no explica su uso.

Habría que destacar dos arbolitos de oro, y las flores (llamadas rosas excepto dos descritas como campanillas y otra como flor de lirio), algunas con pétalos de oro y plata, otras de oro, de

34. Recordemos que, en el caso que se hubiese añadido alguna pieza más a la colección atribuida a Manco, éstas tendrían que haber llegado antes de 1543 o 1545.

pedras o de oro y pedras, que suman un total de diecisiete. Son estos unos motivos típicamente incaicos, estando asociadas determinadas flores a la realeza inca o a los clanes familiares descendientes de algún Inca; es decir, a la alta nobleza. Su iconografía en el arte inca aparece en época ya tardía y de forma estilizada. Aunque su uso pudiera ser de adorno con énfasis de la dignidad real, también pudieran ser objetos de uso ceremonial, ya que, al ser tarea del Inca la conservación del mundo, debía ocuparse de propiciar la agricultura, que era la base de la economía, mediante diversos rituales.

La corneta guarnecida de oro, que la relación de Bruselas describe como cuerno de caza, parece ser la trompeta curva y en rosca, típicamente peruana, asociada a la guerra. Como ya mencioné antes, las seis rodelas son algo más problemáticas, ya que la iconografía incaica del tiempo de la conquista y posterior, dibuja rectangulares los escudos de los Incas. Sin embargo, el escudo circular era tan conocido y usado en el antiguo Perú que las iconografías arqueológicas nos suelen mostrar los guerreros y panoplias con rodelas en vez de escudos rectangulares. Los cronistas, sin embargo, no describen el escudo de un Inca. Las cajas, cofres y custodias de los inventarios podrían responder a la tradición peruana de cajas, generalmente de madera, de las que se conservan muestras arqueológicas.

Una pieza interesante es un asiento que en el inventario de Bruselas aparece bajo el epígrafe de "plumas" y tras los vestidos y mantos de plumería como "una imagen de los Tres Reyes hecha en tapicería a la manera de las Indias"; y que en el de Simancas se describe como "una ymagen del ofrescimiento de los tres reyes en tela de yndias. Esta vieja". Podría pensarse en una intrusión de otro lugar de las Indias; o en una pieza hecha algo después que el núcleo esencial de la colección que parece estar relacionado con un Inca, lo que parece más lógico. Francisco Pizarro fundó Lima el día de reyes (aunque en el acta figura en día 18) de 1535, por lo que la ciudad se puso bajo su advocación, bautizándola no como Lima, nombre que adquirió algo más tarde, sino como Ciudad de los Reyes o simplemente, Los Reyes; figurando en su escudo las tres coronas de los tres reyes magos (Fernández, 1963:74). No queda claro si la representación está en un tejido tipo tapicería o está hecho con plumas, ya que en el Perú indígena se conocía y usaba con profusión la tapicería propiamente dicha y la plumería para la representación de toda clase de motivos ornamentales. Es evidente que esta pieza no podía estar en relación con la parte de la colección formada por los objetos de un Inca que, según mi hipótesis, fue recogida en 1533. Por lo que esta adoración de los magos debió elaborarse entre enero de 1535 y algo antes de 1545, fecha en que está redactado el inventario de Bruselas, pudiendo ser un objeto alusivo a la fundación de Lima. Aunque la obra estuviera vieja, el guardajoyas de Felipe II la recibió del de Carlos V en 1565, lo que parece indicar que respondía a unos cánones estéticos conocidos (es decir, europeos) y tenía una cierta calidad, ya que en aquel momento el guardajoyas real recibió todos los objetos de arte (cuadros, libros, mapas, esculturas y retablos ...) y dejó las piezas hoy clasificadas como artes decorativas y suntuarias y objetos domésticos.

Queda volver a señalar la intrusión en los inventarios de algunas piezas no americanas que, por lo general, aparecen juntos al final de éstos. En el de Bruselas, la lista acaba con tres asientos que en la de Simancas aparecen bajo el epígrafe siguiente, "Ropa blanca", lo que indica que los manteles y servilletas de damasco no tienen relación alguna con las Indias; razón por la cual no las incluyo en la transcripción del inventario de Simancas. Parecen también una clara intrusión los dos barriles con porcelanas, del último asiento del inventario de Simancas y del ante-ante-penúltimo del de Bruselas, ya que no hubo porcelana en la América indígena y es difícil que se hubiese fabricado allí en la primera mitad del siglo XVI. En el inventario de Simancas aparecen, además, dos intrusiones fácilmente detectables: quince camisas y dos tocas moriscas; por lo que los "quince atavíos tanto abrigos como camisas" y los "dos atavíos de cabeza para mujeres a la mane-

ra de las Indias" que figuran al final del inventario de Bruselas, son en realidad moriscas. Parece más de fiar la clasificación de morisca dada por el inventario de Simancas, ya que se hizo en presencia de numerosos españoles que debían conocer por experiencia cómo eran estas vestimentas, llegando incluso a detallar que una de las quince camisas es en realidad "una toca contada por camisa porque lo parece". La medalla con la efigie del Gran Turco es otra de las evidentes intrusiones; aunque en el inventario de Bruselas aparece en la misma caja que unas "medallas" ("como medallas" en el de Simancas) y una serie de "piececillas de moneda de las Indias". La espada proveniente de Mayorca parece ser otra de las evidentes intrusiones de piezas no americanas.

He traducido en el inventario de Bruselas *paternoster* como cuenta, aún cuando en el inventario de Simancas aparece éste mismo término que, por supuesto he respetado. He traducido *gipsière*, que aparece dos veces, (y sería) como filigrana, entendiéndolo que está referido a un trabajo de arabesco propio de las yeserías; pero al tratarse de una pieza de oro, he preferido el más apropiado de filigrana. He tenido dudas con *mambraux*, que aparece referido a un cofre de marfil con una cinta carmesí, y he optado por usar "bisagrillas", que es el término que parece describir lo mismo en el inventario de Simancas; aunque en éste, que el cofre tenga "bisagrillas" aparece normal, pero cambia algo la idea que de este cofre nos podemos hacer al enterarnos por el inventario de Bruselas que tenía más de ventidós. He considerado a *auvette* como avoceta debido al color de su plumaje, ya que el inventario de Bruselas describe un manto de plumas de "avoceta" grises, que el de Simancas define como de plumas pardas viejas; abandonando los términos *alondra* por razones lingüísticas y blanquecino debido a que el manto era pardo. Los abentales de plumas de la lista de Simancas son, naturalmente, abanicos. El término "plasma" del inventario de Simancas se refiere a una variedad semipreciosa opaca de calcedonia de tonos verdes ³⁵.

35. Agradezco al profesor Enrique Bernárdez su ayuda en las consultas sobre lingüística.

INVENTARIOS DE BRUSELAS

fechados en 1545 y 1556, de las joyas peruanas conservadas en Simancas ³⁶

JOYAS PROVENIENTES DE LAS INDIAS, DE LA ISLA DEL PERU

Una canastilla o cofre, una mitad de oro y otra de plata, teniendo dentro dos figuras con apariencia de hombre y de mujer de los que se dice son semejantes al señor soberano y su dama de la provincia del Perú y una halabarda según la moda del país, pesando el conjunto diecisiete marcos, seis onzas peso de España y dieciseis marcos, cuatro onzas, dos esterlinas y media.

Además una cosa de oro hecha en el dicho país a la manera de como crece el trigo en el dicho país, pesa al peso de España, diez marcos, seis onzas y cuatro ochavas y al peso de Troye, diez marcos, quince esterlinas.

Un par de zapatos que vienen de las dichas Indias.

Una camisa negra guarnecida de pequeñas lunas de oro en número de ciento cincuenta, guarnecida por arriba con muchas lentejuelas sembradas de oro, por la espalda plumas amarillas y rojas bordadas alrededor del cuello de plumas y de un poco de oro; la parte baja de la dicha camisa mezcla blanco y verde, el fondo del dicho bajo es rojo.

Otra camisa azul guarnecida de lentejuelas de oro, muchas de las cuales se han perdido, el cuello guarnecido en su alrededor de lentejuelas de oro, plumas amarillas, azules, negras y rojas por abajo; el fondo rojo, con barras de oro y plumas azules

Otra camisa negra guarnecida por la espalda de de plumas azules, el cuello, es decir la entrada para meter la cabeza, con lentejue-

INVENTARIOS DE SIMANCAS

fechados en 1559 y 1561, de las mismas joyas ³⁷

JOYAS DE LAS INDIAS

Una caja de plata y de oro en que están un yndio y una yndia una alabarda que todo pesa como se esta diez y siete marcos y quatro onças y siete ochavas.

Una caña de oro de la muestra del trigo de las yndias que esta en dos pedaços y es del oro de catorze quilates que peso diez marcos y seis onças y una ochaba

Un par de çapatos de las yndias del peru.

Una camisa negra y de blanco y encarnado con ciento y cinquenta lunetes de oro puestas en ella y otras cuentas de oro en el collar (bolanderas de oro) cosidas y el collar de pluma colorada de las yndias.

Otra camisa azul con mucha argenteria de oro y el collar de pluma amarilla y colorada.

Otra camisa negra con una cruz escamada de oro en lo baxo de la delantera y en lo de atras della y el collar con un pecho y espal-

36. Al no llevar exactamente el mismo orden, los asientos de los inventarios no se corresponden; sin embargo he intentado, cuando ello me ha sido posible, colocar los textos que se refieren a una pieza o conjunto de ellas lo más cercanos posibles. A ello se deben los espacios en blanco que puedan observarse, ya que los originales de los inventarios van todo seguido.

37 Para las referencias archivísticas del documento y explicaciones sobre grafías y corchetes, véase el tercer párrafo del presente artículo y sus notas, de la 5 a la 7.

las de oro, bordada alrededor con plumas azules y un poco de oro, del cual algo se ha perdido. En la parte baja de la dicha camisa hay un campo cuadrado con una cruz en el centro con cuatro pequeños campos cuadrados cubiertos de lentejuelas de oro, cuyo fondo es de plumas violetas.

Otra camisa negra de parecida hechura salvo que en la parte baja los cuatro campos que están alrededor de la cruz sobre fondo violeta, son de plumas rojas.

Otra camisa parecida, salvo que es de color violeta.

Otra camisa amarilla sin cuello, guarnecida por la parte baja de un campo de plumas rojas, negras y azules con hilos de oro.

Otra camisa roja sin cuello, guarnecida por la parte baja de un campo de plumas verdes y cuatro campos dorados y de plumas verdes en sus respectivos campos.

Otra camisa tostada, la espalda guarnecida con plumas alrededor del cuello sembrado de lentejuelas de oro, por la parte baja plumas blancas y negras.

Otra camisa tostada, guarnecida por el cuello con plumas azules, sembrado de algunos pocos granos de oro, en la espalda plumas rojas, en la parte baja el campo de plumas blancas y negras.

Otra camisa tostada, guarnecida en la espalda con plumas amarillas, el cuello con piel de tigre, el campo de la parte baja con plumas rojas y verdes con algunas lentejuelas de oro.

Otra camisa negra, guarnecida por el cuello con plumas amarillas y rojas y de lentejuelas de oro, por la parte baja con plumas blancas y negras.

Una pieza de sayal blanco, de aproximadamente dos varas de largo, en las que las antedichas camisas están envueltas.

Una corona de lana verde tejida con un plumero de lana como de franjas rojas; la

da de oro escamado y en lo alto plumas azules por collar y es buena.

Otra camisa negra de la misma facion salvo que las cruces de los faldamentos son de plumas y el collar de argentería de oro y plumas negras y coloradas y blancas.

Otra camisa de color morada con otra cruz en el faldamento baxo escamada de oro y en lo alto no tiene nada.

Otra camisa amarilla con dos cruces en el faldamento baxo, negra y colorada.

Otra camisa colorada con una cruz verde y sus quadros de oro.

Otra camisa leonada y en el faldamento baxo dos cruces blanco y negro de pluma y el collar de pluma azul y colorado y amarillo y negro y blanco y en el pecho y espalda unos como botones de oro.

Otra camisa leonada y una cruz blanca en el faldamento atras y por delante con quadros azules y colorados y negros y el collar con argentería de oro.

Otra camisa leonada con quadros colorados y argentería en campo verde con u collar de cuero de tigre en lo alto.

Otra camisa negra con cruz blanca y negra el campo y lo alto argentería sobre negro y el collar de pluma de colores.

Un pedaço de tela de sarga blanca en que estan enbueeltas las dichas camisas.

Una corona de algodón verde con una manera de plumaje colorado.

dicha corona estaba en el casco que tenía el señor soberano de la provincia.

Una bandera de las Indias de tafetán verde con sus franjas amarillas azul y blanco, que está en un envoltorio de paño blanco, cerrado por botones rojos.

Un espejo guarnecido de un águila de oro con dos cabezas, que pesa junto con un cordón, seis marcos, siete onzas.

Otro espejo guarnecido de oro en semicírculo, que pesa junto con el cordón seis marcos, seis onzas, diecisiete esterlinas y media, pesó en presencia siete marcos, siete onzas.

Otro espejo engastado en oro, guarnecido por detrás por piedras turquesas, que pesa junto con el cordón cuatro marcos, dos esterlinas.

Una gorguera de oro que pesa siete marcos, dos onzas y doce esterlinas.

Un jubón de malla de oro bordado con plumas, que pesa nueve marcos, cuatro onzas, diez esterlinas.

Otro espejo engastado en una piedra negra que pesa sin el cordón, dos marcos, cuatro onzas.

Dos pelucas de mujeres guarnecidas con medallas verdes engastadas en oro y de muchas sargas de oro y piedras verdes y rojas, guarnecidas por arriba con oro y por debajo con cabellos blancos, pesando junto con los cueros, catorce marcos, una onza.

Tres espadas provenientes de las Indias una de las cuales la cruz del mango y el pomo son de oro y la vaina cubierta toda de oro; la otra es parecida en la cruz del mango y pomo de oro y la vaina es de plumas guarnecida con bandas de oro en cruz de San Andrés y el extremo de oro; y la tercera espada es parecida

Un pabellon de las yndias de tafetan verde y encima una mancana alta dorada.

Un espejo con un aguila de oro con un cordon de hilo que pesa onze marcos y quatro onzas y seis ochavas.

Medio espejo redondo la guarnicion de oro con una correa de quero que pesa todo junto siete marcos dos onças tres ochavas.

Otro espejo guarnicion de oro con unas turquesas que parecen esmeraldas y esta rompido que pesa con su cordon y con estas dos turquesillas que pesa todo junto quatro marcos y dos onças y tres ochavas.

Un collar de oro de las yndias con sus cordones que es para sobre cota de armas que peso como esta siete marcos y seis onças y una ochava.

Una cota de malla de oro de canutillo con sus mangas y el collar de pluma amarilla y colorada que peso con sus cordones diez marcos y una onça y quatro ochavas.

Un espejo engastado en una piedra negra que pesa dos marcos y cinco onças y quatro ochavas.

Dos maneras de cabelleras de las yndias de una medallas de plumas de esmeralda engastadas en oro y otras muchas contezuelas de diversas colores y el cabo de arriba dellos de unas contezuelas de oro que todo peso catorze marcos y siete onças.

Espadas de las yndias

Tres espadas de las yndias cruces y empuñaduras y pomos de oro y conteras la una de las vaynas cubierta de oro la otra de carmesi con tres trechos de oro, la otra de pluma guarnescidas de oro en cruz de borgoña.

en la cruz y pomo de oro y la vaina de terciopelo carmesí, guarnecida de oro por encima y en el medio y en la parte baja.

Otra espada proveniente de Mayorca que tiene la empuñadura toda de oro, guarnecida con muchos rubís pequeños y la vaina de piel de serpiente y el extremo de ésta de oro.

Una filigrana de oro que tiene abajo colgantes de oro y arriba un árbol sobre el cuál hay un pajarillo todo de oro, con un peso de cuatro onzas, diecisiete esterlinas y media.

Un collar de oro de cuarenta y ocho piezas en forma de tortugas y de otras clases con los colgantes, con un peso incluyendo el cordón de un marco, una onza, diez esterlinas.

Otro collar de oro en forma de quince escalas de tortugas todas con sus colgantes y por todas una correa de cuero.

Otro collar en forma de quince caracoles todos con sus colgantes, pesado todo con su correa de cuero.

Otro collar de oro de dieciocho piezas también en forma de caracoles sin colgantes con la correa de cuero.

Otro collar de oro de nueve cuentas redondas y dieciocho uñas de grifo, pesado con el cordón.

Estos cuatro collares arriba descritos pesan dos marcos, cuatro onzas, trece esterlinas.

Otro collar de oro de ventisiete piezas en forma de almenas todas con sus colgantes, pesado con dos cordones guarnecidos de plumas.

Otro collar de oro de veintinueve piezas en forma de escalas de caracoles sin colgantes, pesado con la correa de cuero a la que están sujetos.

Estos dos anteriores collares pesan un marco, dos onzas, trece esterlinas, venticuatro granos.

Un collar de oro de diez botones cada botón con seis colgantes de oro teniendo en cada uno de los dos extremos un cordón guarne-

Una cimitarra con la empuñadura y contera de oro y unos rubies chiquitos.

Tres gorgerinas de oro puestas en quero colorado una de quince tallas de tortugas, otra de diez y ocho caracoles y la otra de nueve cuentas redondas y ocho uñas de grifos que pesa todo como esta dos marcos y quatro ochavas.

Otro gorgerin de oro de ventisiete grillos de oro cada uno con su pinjante a manera de cascabel prolongado y otro gorgerin de veinte y nueve chocos de oro como a manera de caracoles en una correa colorada que pesaron estos dos un marco y tres onças y una ochava.

Un collar de oro con diez piezas a manera de medias escudillejas y de cada escudilleja colgados seis pinjantes largos y falta un pinjante y esta en el collar un cordón de pluma que peso todo un marco y quatro onças y tres ochavas, parecio el pinjante y peso una ochava.

Una rosa de oro con sus hojas las tres hojas de plata y seis botones de oro en una correa colorada y otra rosa con seis hojas las tres dellas de plata y las demas de oro. Y un madroño de oro en medio. Y tres piedras verdes engastadas en oro las dos a manera de campanillas. Y la otra como cubito desencaxada. Y una piedra pequeñita verde y un coraçoncillo de plata suelto que peso todo un marco y tres onças.

Una piedra verde a manera de portapaz guarnecida de oro que pesa dos marcos y dos onças.

Una cabeça de piedra verde con seis ramillos a manera de barba guarnecida de oro baxo y otra pieza de piedra verde guarnecida de oro con unos cascabelillos larguillos y otra cabeça de piedra verde guarnecida de oro con

cido de plumas, pesando el conjunto un marco, tres onzas, quince esterlinas.

Una rosa de oro tres de cuyas hojas son de plata y seis botones de oro enfilados en un cordón rojo de cuero, pesados juntos

Y además, otra rosa tres de cuyas hojas son de plata.

Una campanilla de praseodimio o de piedra verde guarnecida de oro y el badajo guarnecido de pequeñas turquesas teniendo en el extremo un pajarillo y una mosca.

Otra campanilla de oro y piedra verde cuyo badajo tiene forma de un árbol.

Una piedrecita verde guarnecida de manera similar de oro y de una piedra larga en el centro, guarnecida de oro que está rota.

Las cinco piezas anteriores pesan un marco y dos onzas, ocho esterlinas y media.

Una piedra verde guarnecida de oro a la manera de una paz, que pesa dos marcos, diecisiete esterlinas y media.

Una cabeza de piedra verde guarnecida de oro con colgantes también de piedra verde y el extremo de oro a la manera de barba.

Una pieza de piedra verde guarnecida de oro con once colgantes.

Una cabeza de piedra verde engastada en oro, dos campanillas en las orejas, los colgantes de cuentas verdes y los extremos de las campanillas de oro.

Otra cabeza de piedra verde similar excepto que no tiene campanillas en las orejas engastada y con los colgantes como la otra.

Una cabeza de muerto de oro.

Una cabeza de piedra verde guarnecida de oro y trabajo de plumas.

Otra cabeza de piedra verde engastada en oro, de un lado la cabeza de una ser-

sus cascabeles y dos paternostres y campanillas. La una y otra cabeza de piedra verde guarnecidas de oro como la sobredicha y una cabeza de una muerte de oro y una cabeza de una piedra verde guarnecida de oro. Y otra cabeza verde engastada en oro de una parte una cabeza de hombre y de la otra parte una cabeza a manera de pescado. Y tres cabezas de oro diferentes y una patena de oro con un bulto de un hombre que son todas onze piezas que pesan todas juntas tres marcos y dos onzas y se ataron en un paño juntamente todas a donde se quedan.

Mas onze piedras berdes engastadas en oro e las dos dellas parecen castañetas y son grandes y otra con una rrosa y otras dos quadras colgados dellas unos como caballitos y dos como veneras y otra como rosa y otra como a manera destrella y no acabada de hazer y colgada del cabo unas bolanderas y otra grandezilla con dos asas a la parte del oro y la otra casi rredonda y tiene en lo angosto della a la parte del oro una asa desa pegada que pesaron todas tres marcos y tres onças dos ochavas.

Una piedra grande verde guarnecida de oro con un paternoster verde pependiente del una rrosa de oro y plata que peso seis onças y ochava y media.

Siete piedras verdes engastadas en oro la una piedra quebrada y tiene un cordon negro esta y otras dos a manera despejo pendiente cada una dellas unos como cascabeles y otras tres a modo de rrosas y la otra con un animal en lo alto pesaron todas un marco y tres onças y tres ochavas.

Diez piedras amarillas engastadas en oro de color de concha unas mayores que otras que pesan todas juntas dos marcos siete onças y cinco ochavas.

Setenta quantas gordillas de oro en un hilo y un tigre de oro enfilado todo con seis paternostres verdes que pesan todas un marco y seis onças y seis ochavas y al tigre le falta un pedaço de un lado y tiene dentro a lo que parece cera o betun amarillo y así si se peso y luego se hallo lo que faltaba al tigre y se tornò a pesar. Peso con lo que le faltaba que hera una piedra verde y vino justo un marco y siete onças.

piente y la cabeza de un hombre con una cola de pescado.

Tres cabezas de monstruos de diferentes formas de oro.

Una patena de oro en la que hay un monstruo en forma de hombre.

Estos nueve artículos arriba especificados pesan tres marcos, siete esterlinas.

Una gran piedra verde bastante redondeada, guarnecida por arriba de oro, por debajo una sarta de piedra verde con una flor de oro y plata, que pesa cinco onzas, diecisiete esterlinas y media.

Once piedras verdes llamadas medallas, engastadas en oro, unas con colgantes, pesando el conjunto tres marcos, una onza, dieciocho esterlinas y media.

Otras siete piedras verdes llamadas medallas engastadas en oro, algunas con colgantes, que pesan un marco, dos onzas, treinta esterlinas.

Otra medalla de una piedra redonda lisa tirando a roja en forma de una rosa y en el centro una piedrecita verde, redonda, engastada en oro.

Otra medalla con oro alrededor en forma de corazones, que tiene en el centro un flor de piedra verde.

Una piedra verde en forma de flor engastada en oro, en el centro de la piedra, un anillo de oro.

Una flor de oro con ocho pétalos tres de los cuales se han roto, que tiene una piedra verde en el centro.

Una piedra verde redonda en forma de tonelete guarnecido de oro, la parte baja en forma de corona

Tres flores de oro guarnecidas cada una por dentro de una piedra verde, los dos pequeños extremos son de oro y la tercera de una crucecita de oro.

Sesenta y cinco paternostres pequeños y mas seis grandes y una rosa a manera de flor todo de oro que peso seis honças y una ochava.

Dos collarejos en una correas y plumas con quarenta y cinco uñas de oro y de piedras berdes y demas dellas ay caracoles blancos y unas cuentecillas de piedra entremedias que pesa todo tres marcos y tres onças y cinco ochavas.

Un collar de quinze cordones de unas cuentas de oro y otras azules con unos cordones de pluma que peso todo como esta tres marcos dos onças y cinco ochavas y media.

Un collar de palo para lebrel que tiene verdes las tachuelas.

Una corneta guarnecida de oro y con una cadena de oro con veinte e quatro rosetas con una cinta leonada que peso todo tres marcos quatro onças y una ochava.

Una patena de oro con dos rostros y una piedra verde engastada en oro en forma de rosa con seis cascabeles larguillos colgados y faltan los cinco, y van sueltos con ella un ojo de coral engastado en oro con unos paternostres verdes y unos cascabeles de oro, y una moscarda como cigarra y en ella una piedra verde en medio y con dos alas sueltas y dos escarcelillas de oro y un rosario de oro con un medalla de una piedra verde y una culebra de oro con una cinta negra que pesa todo un marco y quatro onças y siete ochavas.

Quatro piezas de oro de dibersas maneras que los yndios traen en las barbas.

Yten una uña de anbar guarnecida de oro con otra uña de oro.

Otra uña de plata guarnecida de oro con una piedra berde en medio.

Una pieza larguilla de oro que pesa todo un marco y tres onças y tres ochavas y media lo qual esta en ocho piezas y pesose aquí juntamente.

Treze dedos de oro en una correa colorada que hazen un braçalete.

Yten mas dos plasmás grandes verdes

Una flor de oro guarnecida en el centro de una piedra verde y por arriba de otra florecita.

Una flor de oro cerrada por fuera por tres pétalos y por dentro cinco pétalos oscilantes.

Dos mariposas de oro guarnecidas de una piedra verde la una, la otra de piedra roja.

Una cabeza de piedra verde de cualquier bestia extraña, engastadas en oro con los colgantitos de oro.

Estos diez artículos de arriba descritos pesan dos marcos, tres onzas, once esterlinas, ocho granos.

Dos piedras amarillas en forma de escudón engastadas en oro, unas más grandes que otras, que pesan dos marcos, seis onzas, tres esterlinas y media.

Dos piedras blancas, en la mediana una piedra verde lisa y otra larga y al extremo guarnecida por una flor de oro y de una campanita de oro.

Otra piedra blanca engastada en oro, con un gran agujero en el centro.

Tres piedras extrañas con extrañas formas de flores de oro.

Una cuchara mitad oro, mitad plata.

Un tigre de oro.

Otro tigre de oro.

Estos seis artículos arriba descritos pesan dos marcos, dos onzas, trece esterlinas y media.

Setenta sartas de oro con seis sartas de piedra verde y colgando por debajo un tigre de oro, en el cual está engastada una piedra verde enfilada en forma de rosario, que pesa un marco, seis onzas, dos esterlinas y media.

Sesenta y cinco sartas pequeñas y seis grandes de oro con una flor para colgar por debajo que no están enfiladas, que pesan cinco onzas, dieciseis esterlinas.

Doce correas de cuero en las que se

guarnecidas de oro con sus pinjantes pendientes de turquesas y de oro que están puestas en unas como aguaderas forradas en tigres que pesan todo con las mismas aguaderas y no tiene tapador que pesan todo con los trece dedos de oro un marco y seis ochavas.

Lo qual se metio atado en sus paños en una caja de madera pequeñita.

Un braçalete de oro a manera de puntas que tiene quarenta y ocho puntas.

Otro braçalete con una piedra verde guarnecida en oro con una cinta de cuero leonado y diez y seis caxcabelicos pequeñitos en ella y otros seis braçaletes guarnecidos de muchas piezas de oro y de plata y de piedras con sus correas que pesaron todos ocho braçaletes juntos un marco y tres onças y seis ochavas.

Yten dos piedras blancas con quatro plamas verdes en ellas y dos remates de oro en ellas.

Otra piedra blanca labrada con un agujero en medio guarnecida de oro.

Mas tres piedras engastadas en oro a manera de flores.

Yten una cuchara la media de oro y la otra de media de plata y dos tigres de oro que pesaron estas nueve cosas dichas dos marcos y dos onças y dos ochavas.

Una cabeça de culebra en una rrosa de oro que pesa dos onças y dos ochavas.

Una escarçela de oro como brocal con un arbol de oro encima y unos pinjantes pendientes que pesa cinco onças y una ochava con dos pinjantes que van sueltos.

Yten una rrosa [de oro] colorada guarnecida de oro redondita.

Yten una cabeça de rana que parece de bestia guarnecida de oro con quinze pinjantes pequeñitos que cuelgan.

Y mas un flor de plasma quebrada tres hojas de piedra guarnecida de oro y una flor

enfilan cuarenta y cinco uñas de pajarillos tanto de oro como de piedras engastadas en oro y plata y también muchas conchas que pesan con las dichas correas, tres marcos, dos onzas, tres esterlinas y media.

Un brazalete de oro hecho con punteado.

Otro brazalete de cuero de cuyo centro pende una medalla de piedra verde, guarnecida de oro y dieiseis campanitas atadas al mencionado cuero.

Seis brazaletes guarnecidos de muchas piezas de oro, de plata y de piedras enfiladas en cueros y correa.

Estos tres artículos precedentes pesan un marco, tres onzas y media esterlina.

Un collar de quince cordones en los cuales están enfilados muchas cuentas de oro y de piedra verde también con algunas campanitas de oro que en conjunto pesan tres marcos, una onza, tres esterlinas.

Un brazalete de oro en forma de dedos atados a un cuero, pesados en conjunto

Dos anillos de oro con tubos para poner en las orejas guarnecidas cada una de piedra verde, ancha y cuadrada con todos sus colgantes de piedra y oro, puestos en una custodia de tigre, pesados junto con la custodia. Estos dos precedentes artículos pesan un marco, una onza.

Un collar de piedra verde puestas sobre madera, que sirven para un lebrél.

Cuatro piezas de oro de diversas formas que les sirven a los Indios para ponerselas en el mentón.

Una uña de ámbar guarnecida de oro también para poner en el mentón.

Una uña de oro también para poner en el mentón.

Otra uña de plata, guarnecida de oro en el extremo y entre los dos una piedra verde.

Una pieza larga de oro que también

de oro en medio.

Y demas de las otras tres cosas ay una flor de oro con una esmeralda en medio a manera de corona y una azuzena de oro a manera de flor.

Otra piedra berde con un rostro en medio mal hecho guarnecido de oro con siete pinjantes de oro.

Otra rrosa con un madroño y una piedra berde guarnecida de oro.

Otra piedra verde guarnecida de oro con quatro espejuelos a los cabos y siete pinjantes que cuelgan della.

Otra rrosa de oro con una piedra verde que tiene tres turquesas y una flor en la misma piedra de oro con una mariposa en la flor.

Otra flor blanca a manera de coral guarnecida de oro con una turquesa al cabo.

Otra piedra verde larga a manera de cañon.

Otra piedra berde con una granada de oro al cabo.

Yten demas de los susodichos una flor de lirio blanca y colorada con una flor de oro.

Yten una mariposa de piedra colorada guarnecida de oro y otra florecica de oro con una piedra colorada dentro hecha a manera de flor. Que pesaron todas las piezas sobredichas que van escritas en estas treze partidas dos marcos y seis onças y siete ochavas. Lo qual se ato en un paño juntamente [y se les entrego ansi].

Yten mas veinte y siete tortugas de oro con sus pinjantes que cada una tiene quatro pinjantes de oro y que otras doze piezas de oro sueltas, que parecen de collar que de cada una cuelgan tres pinjantes larguitos de oro.

Y otras diez y nueve piezas de oro de manera de las sobredichas que asimismo cuelga de cada una tres pinjantes.

Tres peçezicas de oro a manera de veneras y dos uñas de piedra negra y una de plata y ciertos pedaços de oro y pinjantes sueltos

sirve para poner en el mentón.

Pesan estos cinco artículos precedentes un marco, dos onzas, quince esterlinas.

Un cuerno de caza guarnecido de oro con una cadena de oro guarnecida por cuatro florones de oro, que juntos pesan tres marcos, dos onzas, diez esterlinas.

Una cabeza de lagarto sobre una rosa de oro que pesa dos onzas, tres esterlinas y un florín.

Una patena de oro con dos monstruos realzados con dos campanitas colgantes.

Una piedra verde engastada en oro en forma de rosa todo con doce colgantes de oro.

Un ojo de coral engastado en oro todo con colgantes de piedra verde y campanitas.

Una mariposa, de oro con un escudo de oro que cuelga de su cuello y en él una piedra verde.

Dos pequeñas filigranas de oro.

Una sarta de oro con una piedra verde engastada en oro.

Una culebra de oro toda con sus campanillas de oro, pesada con cordón de seda.

Estos siete artículos precedentes pesan un marco, cuatro onzas, tres esterlinas, veinticuatro granos.

Un pan y algunas piezas de pan provenientes de las Indias.

Una custodia de madera blanca cuadrada en cuyo interior hay una iglesia con tres altas torrecillas habilmente talladas en relieve, a mano, la cual custodia está rota y la iglesia en algunos lugares.

Otra custodia de madera que tiene en su interior el modelo de algún puente.

Un cofrecillo de marfil con una cerradura de oro y ventidós bisagrillas de oro colgantes colgando del dicho cofrecillo y un tejido

y una correa negra que con ella y un poquillo de hilo en que estaba, peso todo lo sobredicho dos marcos y dos ochavas y media. Lo qual quedo en un paño atado (y ansi se entrego a los Juanin y Fransois).

Mas cosas de las yndias

[Ansimismo se entrego al dicho Juanin y Fransois] unos pedaços de pan de las yndias. [no se cargo esto por ser cosa ynutil -escrito al margen-]

Una custodia de madera [bien hecha] blanca en que esta dentro una yglesia de madera blanca de cuchillo [y esta algo quebrada].

Una caxa blanca en que estan dentro unos patrones de la puente que Julio Cesar hizo sobre un rrio.

Un cofrecillo de marfil blanco con una cerradura y bisagrillas de oro y una cinta de carmesi con su cabo y hebilla y tachones de

de seda roja y otros cinco bisagrillas por donde pasa el mencionado tejido; el dicho tejido está guarnecido por una hebilla y un botón y tres ojalitos de oro forrado de terciopelo verde.

Un cofrecillo de plata forrado de satén carmesí.

Una gran medalla de cobre en una caja de madera en donde está la figura del Gran Turco y otras venticuatro medallas de cobre tanto grandes como pequeñas y un gran número de piecillas de moneda de las Indias.

Plumas

Nueve plumajes de diversas formas algunas de las cuales están guarnecidas de lentejuelas de oro y plata.

Un sombrero de plumas grises.

Dos pares de plumas, algunas guarnecidas en forma de pájaro y otras de otra suerte con un poco de oro.

Cuatro abanicos de pluma de diversos tipos con lentejuelas de oro.

Un abanico de plumas verdes con un círculo de oro y lentejuelas a cada lado y en el centro la figura de un hombre; el mencionado abanico ha sido alcanzado por el rayo en Simancas por lo que hay muchas lentejuelas caídas.

Tres rodela una de las cuales tiene en un costado dos grandes medias lunas de piedra azul, sobre fondo de oro y el otro costado todo lleno de medias lunas entre cruz de San Andrés de oro sobre fondo verde. El otro tiene una extraña figura hecha de oro y de plumas encarnadas sobre fondo azul, bordeada la mencionada rodela de plumas amarillas y la tercera tiene en uno de los costados medio círculo y media luna de oro y en el otro lado una extraña figura de oro y de plumas sobre piel de tigre. La piel de tigre se ha caído y de la extraña figura se ha caído una de las cinco lentejuelas y en el centro tiene todavía quince lentejuelas redondas; las otras se han caído.

oro que todo peso como esta dos marcos y dos onças y cinco ochavas y media.

Un cofrecillo de carmesí raso guarnecido de plata que peso como esta un marco y seis ochavas.

Una medalla de bronce de la figura del turco en una caja de madera.

Treinta y nueve plumas de las yndias bien maltratadas y diferentes unas de otras y tienen algun oro en las plumas.

Un sombrero de plumas pardas [maltratado].

Quatro abentales de pluma de las yndias y otro mas que son cinco y este tiene alguna argenteria de oro.

Seis rodela de las yndias diferentes unas de otras. La una tiene mucha piedra turquesa y tiene un cerco de oro alrededor, el qual se quito y pesò cinco marcos y se guardo en un paño y no se torno a poner en la rodela y se entrego con las demas cosas a los dichos Juanin y Fransois - esta frase añadida sustituye a a la precedente "y no se torno a poner en la rodela" y otra rodela que tiene dos lunas de turquesas guarnecidas de oro, debaxo esta el oro y la otra al un lado una media luna de oro con un cerco de oro alrededor y la otra parte una figura y las otras tres son diferentes destas y la una tiene algun oro en ella, y asi se guardaron en un cofre y las dos mejores quedaron enbueeltas en sus fundas de lienço, las dos rodela son como adargas y tienen plumas alrededor [faltales a las

Un gran plumero en forma de abrigo guarnecido de un poco de oro y diversas plumas llevando en la orla plumas amarillas.

Una gran rodela de piedra azul hecha con diversos personajes y labores que tiene el circulo de alrededor de oro en el cual hay una pieza rota detrás de un pequeño cuartel alargado en el mencionado borde.

Dos trajes de plumas amarillas para peones, guarnecidas de lentejuelas de oro.

Un abrigo de plumas de avoceta grises.

Una imagen de los Tres Reyes hecha en tapicería a la manera de las Indias.

Quince atavíos tanto abrigos como camisas.

Dos escudos de plumas de diversas clases y otro plumero para poner en la cabeza para hombres, tejido en su interior con plumas y de otro modo a la manera de las Indias.

Diecisiete plumeros de de diversos tipos.

Dos atavíos de de cabeza para mujeres a la manera de las Indias.

Dos tarros de tierra cocida llamada porcelana, plomizos o vidriados color azul con floreados guarnecidos con plata, puestos en dos estuches de terciopelo azul.

Un rico mantel damasquinado con grandes flores que contienen doce varas y un cuarto de largo y cuatro varas de ancho.

Un rico mantel igual al precedente, que tiene doce varas de largo y cuatro de ancho.

Ventisiete servilletas damasquinadas, iguales a los mencionados manteles.

dichas rodela las puntas de oro de enmedio algunas dellas y ansi se entrego a los sobredichos].

[Las quales dichas cosas de oro y plata que van dichas y declaradas que se entregaron a los dichos Juanin y Fransois las peso Gaspar Gutierrez y en presencia de los dichos Juanin y Fransois como lo lo yba entregando la dicha Maria Escolastres a todo lo qual se hallaron presentes los dichos bachiller Carrasco al lo ordinario dicho manuel y lo firmo de su nombre el dicho platero el qual dixo que so cargo de su juramento lo a pesado todo bien y fielmente y declarado la verdad dize la firma Gaspar Gutierrez.]

Un manteo de pluma amarilla de las yndias guarnecido de oro y dello quitado y ansi se entrego a los dichos Juanin y Fransois y con las demas cosas siguientes.

Dos vestidos de pluma amarilla con unas estampillas de oro en ellas.

Quinze camisas de colores moriscas ba en ellas una toca contada por camisa porque lo parece.

Un manteo de plumas pardas viejo.

Una ymagen del ofrescimiento de los tres reyes en tela de yndias. Esta vieja.

Dos tocas moriscas de colores muy viejas.

Dos barriles de barro de procelanas guarnecidos de plata con sus cadenas y cobertores de plata en sus fundas de terciopelo azul y sus texillos y borlas de seda azul.

Al final de esta parte del primer inventario y antes de empezar la siguiente, y al margen, aparece por dos veces:

Yden entregada esta partida al dicho gil sanchez de baçan como arriba se dize.

- BETANZOS, Juan de (1987): *Suma y narración de los Incas*. Edición de María del Carmen MARTIN RUBIO. Ed. Atlas. Madrid.
- BERNAL Ignacio (1979): *Historia de la arqueología en México*. Ed. Porrúa, S.A. México.
- CARLOS V *Testamento de ...* Edición facsímil. Paleografía de José Luis DE LA PEÑA; introducción de Manuel FERNANDEZ ALVAREZ. Editora Nacional, Madrid, 1982.
- CIEZA DE LEON, Pedro (1986): *Descubrimiento y conquista del Perú*. Ed. de Carmelo SANTAMARIA. Ed. Historia 16. Madrid.
- COBO, Bernabé (1653): *Historia de Nuevo Mundo*. Edición y estudio preliminar del P. Francisco MATEOS. Biblioteca de Autores Españoles. Ediciones Atlas. Madrid, 1964.
- FERNANDEZ, Diego (el palentino) (1963): *Historia del Perú*. En: *Crónicas del Perú, vol. II*. Biblioteca de Autores Españoles. Ed. Atlas. Madrid.
- FERNANDEZ ALVAREZ, Manuel (1982): *La España del emperador Carlos V (1500-1558, 1517-1556)*. Historia de España dirigida por Ramón MENENDEZ PIDAL. Espasa Calpe Ed. Madrid.
- FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1855): *Historia general y natural de las Indias islas y Tierra Firme del mar océano*. Tomo IV. Ed. de la Real Academia de la Historia. Tomo IV. Madrid.
- GARCILASO DE LA VEGA (1617): *Historia general del Perú*. Ed. de José de la RIVA AGUERO y Angel ROSENBLAT. III tomos. Emecé Editores S.A. Buenos Aires, 1944.
- LAURENT, René (1992): *1492-1992. Évocation de la conquête de l'Amérique espagnole au XVIe. Siècle*. Archives Générales du Royaume. Bruxelles.
- MURRA, John V. (1978): *La organización económica del estado inca*. Ed. Siglo Veintiuno. México.
- MURUA, Martín de (1987): *Historia general del Perú*. Edición de Manuel BALLESTEROS. Ed. Historia 16. Madrid.
- PEREYRA, Carlos Francisco de Pizarro y el tesoro de Atahualpa. Editorial América. Madrid, s.a.
- RUIZ DE ARCE, Juan (1964): "Advertencias d que hizo el fundador del vínculo y mayorazgo a los sucesores en él". En: *Tres testigos de la conquista del Perú*. Edición del Conde de CANILLEROS. Espasa Calpe. Madrid.
- SAMANO (1985): "Relación". En: XEREZ, Francisco de *Verdadera relación de la conquista del Perú*. Edición de Concepción BRAVO. Ed. Historia 16. Madrid, 1985.
- SANCHO, Pedro (1550): *Relación de la conquista del Perú*. Escrita por ..., secretario de Pizarro. Versión castellana con anotaciones por Joaquín GARCIA IZCAZBALCETA. Ediciones José Porrúa Turanzas. Madrid, 1962.
- SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI, Juan de (1992): "Relación de antigüedades deste reino del Perú". En: VARIOS *Antigüedades del Perú*. Edición de Henrique URBANO y Ana SANCHEZ. Ed. Historia 16. Madrid.
- TRUJILLO, Diego de (1964): "Relación del descubrimiento del Reino del Perú que hizo Diego de Trujillo en compañía del Gobernador Don Francisco Pizarro y otros capitanes, desde que llegaron a Panamá en el año 1530, en que refiere todas las derrotas y sucesos, hasta 15 de abril de 1571". En: *Tres testigos de la conquista del Perú*. Edición del Conde de CANILLEROS. Espasa Calpe. Madrid.
- XEREZ, Francisco de (1534): *Verdadera relación de la conquista del Perú*. Edición de Concepción BRAVO. Ed. Historia 16. Madrid, 1985.

TRANSFORMACIÓN DEL PAPEL DE TALLERES ARTESANALES QUITENOS EN EL SIGLO XVIII El caso de Bernardo Legarda*

Alexandra Kennedy Troya

Esta monografía pretende recoger una serie de trabajos dispersos -buena parte de los mismos inéditos- de lo que se ha escrito sobre el afamado Bernardo Legarda, conocido sobre todo como el escultor barroco más importante de la Escuela Quiteña. En base a esta documentación se ha pretendido hacer una reconstrucción más global de lo que pudo haber sido su taller, como un punto de referencia a los cambios que sufrirían los talleres y las clases artesanales, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque abundante, la información que sobre Legarda hemos obtenido hasta el momento, servirá para proporcionar un contexto más real sobre el fenómeno artesanal quiteño, que permita a los investigadores futuros, no caer en generalizaciones o repeticiones que no hacen más que evitar el serio análisis sobre la cuestión.

Quito, una ciudad con alrededor de 60.000 habitantes, entre los años 30 y 70 del siglo XVIII, contaría entre sus más distinguidos habitantes con Bernardo Legarda, el gran representante de una de las industrias más fructíferas de la Audiencia, la artesanía. Junto con la producción de tejidos de lana y algodón, la artesanía (i.e. la pintura, la escultura y las artes decorativas o industriales), configurarían en buena medida el escenario financiero y social en una región a punto de sufrir el peor de los embates económicos. Sin embargo, durante estos 40 años, Legarda habría vivido las décadas de oro del arte colonial quiteño. Uno de los protagonistas de este repunte fue precisamente él.

Antes de su muerte, acaecida en 1773, Legarda habitaría en una gran residencia de dos pisos situada en el extremo sur occidental de la plaza de San Francisco. Además de los cuartos de vivienda, existía un pequeño oratorio, un espacio destinado al Nacimiento y una armería. El patio central empedrado, daría paso al segundo piso mediante una grada "enlozada de piedra". Unos pocos naranjos, otros árboles y unas cuantas tórtolas en el jardín, brindarían el solaz que un hombre de grandes empresas necesitaba. Como era usual, las "tres tiendas que [caían] a la plazuela", habían sido arrendadas al maestro carpintero Manuel Benavides y al afamado pintor Bernardo Rodríguez, a este último desde 1768¹. Es muy probable, que estos personajes mantenían una doble relación con Legarda, como inquilinos y talleristas, devengando el arriendo con su propio trabajo.

* Este trabajo fue preparado para el I Seminario de Arte Colonial organizado por la Fundación Hispanoamericana Santiago de Cali y la Universidad del Cauca en Popayán, en ambas ciudades colombianas, en junio de 1993.

1. Estos datos, y los que siguen, que nos brindan una riquísima información sobre Legarda, corresponden a su testamento (Archivo Nacional de Historia, Quito [ANH/Q], Juicios, Not. 1^o, 1773). Este documento fue utilizado por vez primera por la historiadora Ximena Escudero de Terán para su tesis sobre Legarda y luego en artículos posteriores que resumen dicha tesis (véase: *Bernardo Legarda. Encarnación del Barroco Quiteño*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Historia y Geografía, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito: 1976-1977; "El escultor Bernardo Legarda siglo XVIII", *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 131-132 (Quito, diciembre 1978): 285-324; "El escultor Bernardo de Legarda, máximo exponente del barroco quiteño en el siglo XVIII", *Cultura* 22, (Quito, mayo-agosto, 1985): 319-349. A ella se debe el haber suscitado el interés por adentrarnos más en otros aspectos de la vida y obra de Legarda, sobre quien por ejemplo Navarro hace escueta mención en su obra sobre la escultura en el Ecuador (véase: José Gabriel Navarro, *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929). El Padre José María Vargas a quien la investigadora Ximena Escudero considera su

DIARIO DE VIDA

Legarda había nacido en la céntrica parroquia del Sagrario, en una vivienda muy cerca de la cotizada plaza de San Francisco. Sus padres habían sido don Lucas Legarda y Doña María Josefa del Arco. Don Lucas murió en 1717 y se enterró en la portería de la recoleta franciscana de San Diego en Quito junto a la imagen del Rosario de Chiquinquirá a quien "rendidamente obsequiosa la adora[ba] la devoción cristiana"². De las dos hermanas de Legarda, María Gertrudis y Juana de Jesús, no conocemos más que sus nombres, sin embargo, de su hermano Juan Manuel, quien moriría el mismo año que Bernardo, sabemos, a través de algunas referencias sueltas y de su testamento, que se dedicaría también a las tareas artesanales y que si bien tal vez no ocuparía el mismo taller, complementarías muchas de las actividades de su hermano, especializándose en aquellas artes como la marquetería, espejería y tallados de cristales, impresión de estampas, elaboración y arreglo de instrumentos musicales, entre otros.

Bernardo Legarda se casó con doña Alejandra Velázquez. No tuvo hijos y parece ser que el matrimonio duró poco ya que no se le menciona en ninguno de los documentos que citaremos³. Es importante señalar que entre los oficiales conocidos, ninguno perteneció a su familia y que seguramente tampoco las 5 hijas de su hermano Juan Manuel habrían participado en las tareas de ejecución. Desconocemos si desempeñaron algún papel en la comercialización, ocupación frecuente a la que las mujeres se dedicaron durante la época colonial. Podemos, sin embargo, colegir que la presencia de un hijo de Juan Manuel, Mariano de Jesús, religioso franciscano, ayudaría en las relaciones con el convento de San Francisco y la gran cantidad de obras que éste contrató con los talleres de los Legarda.

Al final de una vida social y económicamente muy activa, Legarda había sido uno de aquellos hombres elegantes y cotizados, a pesar de su vínculo con la producción artesanal, a la cual hasta entonces, aparentemente, sólo se dedicaban los mestizos y los indios "de poca monta".

Su testamento nos permite reconstruir, aunque con una buena dosis de fantasía, aquellas prendas que llevaría en sus frecuentes visitas a su variada y distinguida clientela. Abanico en mano y un quitasol de angaripola, Legarda se pasearía orondo con su camisa de bretona, "calzones" o pantalones de terciopelo carmesí, un "ceñidor" o correa de ante, de camino, con sus hebillas, un par de medias "de seda, punzón con cuchillas de sobrepuesto bordado de oro...", su "casaqueta" o chaqueta de terciopelo carmesí y "una capa de paño de primera, azul, bordada de hilo de plata...". Por si fuera poco, y atento al saludo, con una cordial venia y un pequeño y sugerente movimiento, dejaría a su cabeza al descubierto, al retiro de su "sombbrero negro de castor, de primera". Su ropero era un despliegue de vanidad, consecuente con una situación económica que valoraba más una prenda de vestir que cualquier escultura de excelsa factura.

1977, sobre todo al haber localizado el sitio exacto de su casa que hoy correspondería a la actual residencia Gangotena. Una copia original del testamento fue adquirido por el Museo del Banco Central en 1983 (inv. *1-25-83) y transcrito posteriormente por la historiadora Gloria Garzón. Este documento con su respectivo análisis fue incorporado al trabajo aún inédito: Gloria Garzón, Martha Larrea, Cecilia Campaña y Magdalena Gallegos de Donoso, *Artesanos y Gremios. Quito. s. XVIII. Bernardo de Legarda y su obra*, Quito: Museo del Banco Central del Ecuador, 1992. En base a este trabajo, Gloria Garzón presentaría un ponencia intitulada "Situación de los talleres, gremios y artesanos en el siglo XVIII" en el I Simposio de Historia del Arte Ecuatoriano, "Encuentros y desencuentros entre las artes académicas y populares en el Ecuador", organizado por la Fundación Paul Rivet en el marco del congreso de historia a cargo de la Universidad Andina Simón Bolívar y otras instituciones, en Quito entre el 16 y el 19 de noviembre de 1993. Las ponencias y los comentarios del Simposio serán publicados en este año por la misma Fundación Paul Rivet.

2. Archivo general de la orden franciscana del Ecuador, Quito [AGOFE/Q], Doc. 6-1, fol. [192v], citado en Alexandra Kennedy y Alfonso Ortiz, *Convento de San Diego de Quito. Historia y Restauración*, Quito: Museo del Banco Central del Ecuador, 1982, p. 113.
3. Véase "La escultura del siglo XVIII", en: *Arte Ecuatoriano T. III*, Quito: Salvat Editores 1977, p.64

Desde joven, Bernardo Legarda estuvo muy dispuesto a las obligaciones religiosas y trabajó en muchas ocasiones en la organización de fiestas y/o al interior de las cofradías. Especialmente vinculado a San Francisco, por tradición familiar y como vecino, una de las primeras noticias que tenemos de él -en 1731- hace referencia a su calidad de prioste en la fiesta de San Lucas, patrono de artistas y que se veneraba, al igual que hoy, en la pequeña capillita de Cantuña en San Francisco. Como prioste, intervino en una primera restauración o "compostura" de la imagen, posteriormente y ya como síndico de la Cofradía, en 1762, volvería a intervenir sobre esta imagen que llevaba el mismo nombre de su padre⁴.

A pesar de esta predilección por San Lucas, antes de ser su síndico, lo fue de la Cofradía de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza en 1747 en el mismo convento⁵. Años más tarde sería síndico sustituto del convento, nombrado por el Marqués de Maenza en 1762⁶. Cinco años más tarde, en 1767, Legarda fue nombrado sotasíndico del convento franciscano⁷.

A partir de estas fechas y debido quizás a su gran trayectoria, en 1769 fue uno de los 24 que formaban parte de la famosa Cofradía de la Virgen del Rosario instituida en el convento dominico de Quito⁸. Dos años antes se había comprometido a realizar la mampara de su iglesia, que como veremos, parece no haberla concluido ni entregado incompleta. Constataremos, además, que participó en la restauración y realización de obras de envergadura tal como la del retablo principal de la Capilla de Rosario.

Su fama no empieza y concluye bajo el tutelaje religioso, Legarda fue requerido en muchas ocasiones como perito para los inventarios y tasaciones de bienes de importantes fortunas, como es el caso de aquello que dejarían los jesuitas expulsados en 1767. En 1771 el "maestro platero titulado" Bernardo Legarda, fue contratado por la Junta de Temporalidades como tasador del oro y la plata que existían en iglesias, conventos y colegios jesuíticos⁹.

NUEVAS ÉLITES QUITEÑAS

De los párrafos anteriores colegimos que el artista en estudio había obtenido en el escalafón social un verdadero reconocimiento, probablemente ligándolo con las élites poderosas de Quito. Quizás éste no sea un caso aislado y que el panorama de la movilidad social y el reconocimiento de figuras individuales de artesanos se haya configurado en el Barroco Quiteño de manera muy distinta a épocas anteriores, en especial durante la segunda mitad del siglo XVIII. Según la investigadora norteamericana Gabrielle Palmer, Legarda y su obra deberán verse como el primer "positive assertion of an individual Quitoian artist" [una real afirmación de un artista individual quiteño]¹⁰.

4. Garzón, op. cit., p. 60; "La escultura del siglo XVIII", en: op. cit., p. 64. Otros priostes importantes de esta fiesta fueron Luis Barco, Victorio Vega, José Cortés y Joseph Riofrío.
5. AGOFE/Q, *Ingresos y gastos de la cofradía de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza...*, 1671/24.X. 1849, doc. 2-12, fol. 72, pág. [307/307v].
6. AGOFE/Q, Doc. 12-1, 19.VIII. 1762.
7. Archivo Histórico del Banco Central, Quito (A.H.B.C./Q), Fondo Rumazo, 1767, tomo 2, signatura 245 en: Garzón et als., op. cit., p. 60.
8. José María Vargas, *Historia de la Cultura ecuatoriana*, T. III, p. 35, citado en Garzón et als. op. cit., p. 60.
9. (Documento sobre la tasación de piezas de plata labrada realizada por Bernardo Legarda, maestro platero), ANH/Q, Temporalidades, Caja 6, Doc. 5.V.1771; citado por: Garzón et als, op. cit., p. 14. En 1754 actuó de perito en el inventario y tasación de bienes de Francisca Pérez Guerrero y Peñalosa, viuda de don Joaquín Gómez Lasso de la Vega (véase: *La escultura del siglo XVIII*, op. cit., p. 64).
10. Gabrielle Palmer, *Sculpture in the Kingdom of Quito*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987, p. 75. Esta obra fue traducida al castellano por Alfonso Ortiz Crespo y su versión lanzada hace poco tiempo. Véase: Gabrielle Palmer, *La escultura en la Audiencia de Quito*, Quito: Dirección de Educación y Cultura, Municipio de Quito, 1993.

"A principios del siglo XVIII, -nos dice Rosemarie Terán- el proyecto social de la élites tuvo que enfrentar el embate de la crisis económica provocada por el declive de los obrajes. Ante la amenaza de la disrupción social, la ciudad reforzó su esquema de estratificación. Un visible proceso de plebeización urbana generó como correlato el de la aristocratización, expresado en la ostentación de marquesados y en el enaltecimiento extremo de los signos exteriores [...]. En ese contexto, elementos como el arte suntuario religioso, o la ropa, reforzaron su calidad de recursos de prestigio..."¹¹.

Quizás, esta desestabilización permitió que aquellos factores y/o sectores o personas dedicados a favorecer la "teatralización de la vida" de una "sociedad de miseria y opulencia a la vez", pudiesen ingresar al gran estrado de una aristocracia basada en la "exacerbación de imágenes y formas rituales", según palabras de la misma autora. Quizás la defensa, lejos de convertirse en un muro de contención, se convirtió más bien en una esponja de gran porosidad por donde penetraban aquellos que conocían el juego. Sólo así se entiende cómo el arte del barroco hispanoamericano define la paradoja entre opulencia y pobreza. Carlos Fuentes, en una de sus obras más sugerentes, *El Espejo Enterrado* nos dice:

"El barroco es un arte de desplazamientos, semejante a un espejo en el que constantemente podemos ver nuestra identidad mutante. Un arte dominado por el hecho singular e impotente de que la nueva cultura americana se encontraba capturada entre el mundo indígena destruido y un nuevo universo, tanto europeo como americano"¹².

De hecho, la gran producción artística quiteña recibió durante esta época elogiosos comentarios. El jesuita Juan de Velasco en su *Historia* nos decía que:

"Los mismos indios y los mestizos que son casi los únicos que ejercitan las artes mecánicas, son celebradísimos en ellas por casi todos los escritores. A la verdad tienen un particularísimo talento, acompañado de natural inclinación y ayudado de grande constancia y paciencia para aplicarse a las cosas más arduas que necesitan de ingenio, atención y estudio"¹³.

A tal punto llegó la demanda de artesanos y artesanías quiteñas, no sólo al interior de la Audiencia, como veremos más adelante, sino fuera de ella, que en un expediente que se envió al Rey en 1793 con el fin de "socorrer y fomentar este Reino y sus vasallos", en el marco de las políticas borbónicas, se decía que:

"Por lo tocante a las artes y manufacturas se experimenta un talento particular, en estas gentes, en que no ceden a los más hábiles de Europa, como lo acreditan los artistas de pinturas, escultura y tejidos de algodón y lana. Y añade: Faltos enteramente de educación y regla ejecutan por genio y pura imitación, pinturas y esculturas de tanto primor que admiran a los inteligentes y a los de buen gusto [...] Son estimadas y procuradas en Lima, en la Nueva España y en todas partes de América"¹⁴.

11. Rosemarie Terán Najas, "La ciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el s. XVII", en: Eduardo Kingman G. comp., *Ciudades de los Andes*, Quito: CIUDAD, 1992, pp. 170-171.

12. Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, México: Fondo de Cultura Económico, 1992, p. 206.

13. Juan de Velasco s.j., *Historia del Reino de Quito*, 2ª parte, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Quito J.M. Cajica, 1960, pp. 487-488.

14. "Expediente en que consta la real cédula dirigida a Esta R. Audiencia para que informe lo que se la ofreciere y pareciere sobre los medios de socorrer y fomentar este Reino y sus vasallos", Quito, 1793 ANH/Q, Gobierno, Caja 26, doc. 22.VIII. 1789; citado por Garzón et als., op. cit., p. 4.

Quizás esta demanda favorecería, o más bien forzaría la incursión de otros sectores ajenos a la elaboración de artesanías en tiempos pasados, como el de los negros, mulatos y otros que como Bernardo Legarda, representaría los intereses de la élite... o habría formado parte de la misma a consecuencia del éxito obtenido a través de su vínculo con las artes. Es indispensable que estudios posteriores definan con mayor claridad el perfil de esta nueva clase artesanal en la segunda mitad del siglo.

TALLERES INDEPENDIENTES Y GREMIOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL XVIII

Esta eventual liberalización de quienes ingresaban en la legión de artistas y artesanos coloniales, formas de ejecución y venta, nos debería llevar a reflexionar sobre el control por parte de la institución gremial y sus supuestos medios rígidos en la capacitación, titulación, control de calidad y comercialización.

De hecho, parece ser que en general el gremio como tal en Quito, funcionó con bastante laxitud durante el XVIII y que más bien existió algo de rigidez en el caso del gremio de plateros y batihojas, cuya actuación se regía bajo las ordenanzas de Cazalla (1730, reformadas en Guatemala en 1776)¹⁵ y al cual pertenció Bernardo de Legarda, aunque sus contratos no demuestren que haya ejercido la profesión más que para efectuar tasaciones de bienes o pequeñas obrillas complementarias a sus propios trabajos en otros materiales¹⁶.

Los gremios de pintores-encarnadores y escultores-carpinteros, parecen haber funcionado aún más erráticamente. Oficialmente, según informaciones de Gloria Garzón y Gabrielle Palmer, sólo existió el de pintores-encarnadores mencionado en las Actas de Cabildo, desde 1741¹⁷. Por otro lado, el denominado de escultores-carpinteros es nombrado durante la primera mitad del siglo, excepto en 1746 en el que se refieren a él como el gremio de escultores y doradores¹⁸.

Aunque la propuesta de Gloria Garzón sobre la desestructuración del sistema gremial en Quito necesite elementos que lo sustenten mejor, ella hace la siguiente reflexión:

"En Quito -asegura Garzón- la falta de identificación estable de oficios para estos dos gremios, demuestra no solo que se vive en una crisis en la estructura interna del gremio, sino que además existe un desconocimiento total de las Ordenanzas que deben regir cada gremio"

Y añade:

"Nos permitimos categorizar al siglo XVIII, como un período de transición y crisis en la estructura gremial interna"¹⁹.

15. Garzón et als, op. cit., p. 9.

16. Documento citado en nota 9. En su testamento se encuentra listados poquísimos objetos de plata, más bien cristales "guarnecidos" de plata. La materia en bruto seguramente serviría para aditamentar piezas complementarias a sus esculturas: alas, cadenas, halos, entre otros.

17. Gloria Garzón revisó las actas entre 1700 y 1745 y no menciona este gremio sino a partir de 1741. Archivo Municipal, Quito (AM/Q). Actas de Cabildo #00 127, 1748-1754, en: Garzón et als., op. cit., p. 31.

18. AM/Q, Actas de Cabildo #00 126, años 1742-47, en: *Ibid.*

19. Garzón et als., op. cit., p.34. Con el fin de afirmar mejor estas aseveraciones, me permití comentar la ponencia presentada por la autora en el I Simposio de Historia del Arte (véase n. 1).

Bernardo Legarda, a pesar del sinnúmero de contratos de pintura y escultura y de su gran fama, jamás fue elegido maestro mayor de ninguno de los dos gremios y no se conoce que haya pertenecido a alguno de ellos.

Una observación más, parece ser, que por ejemplo: encarnadores, ensambladores, lapidarios o talladores no se hallaban oficialmente agremiados y que eran contratados para ejercer indistintamente diversos oficios según se requiriese de acuerdo al tipo de obra a realizarse. Entonces, el maestro mayor perteneciente a un gremio, subcontractaba de acuerdo a sus necesidades, o lo hacía directamente la institución, sin mayores miramientos de si estaba o no agremiado. Y, coincidiendo plenamente con Garzón, los artesanos de los distintos oficios participaban indistintamente en cada contrato de obra; esta combinación de oficios pasa a ser, entonces, la característica de los artesanos quiteños en este período. Basta ver la multiplicidad de obras y oficios que ejecutó el mismo Legarda, su hermano Juan Manuel o el famoso pintor coetáneo Manuel de Samaniego.

Lo cierto es que sin las limitadas protecciones que ofrecería el gremio en sus mejores momentos, el artista de la segunda mitad del siglo quedó solitario en la forja de su propio destino... y la búsqueda de un mercado, vía contrataciones directas o las ventas al menudeo desde su propio obrador. No sabemos qué sucedería primero si el declinar de los gremios o la libertad de mercados favorecidos por la nueva política borbónica.

De todas formas, en 1793 el sistema gremial fue disuelto y la suerte de los artesanos menos favorecidos y en desventaja económica y social, estuvo con seguridad a merced de destacados artistas "empresarios".

Así por ejemplo, el taller de Legarda aseguraba el trabajo de sus oficiales bajo un sistema muy similar al del concertaje en las haciendas. Éstos recibían socorros en dinero, socorros que debían devengar con su trabajo. En el taller de carpintería y talladuría, Legarda mantenía en 1772, un libro de rayas en el cual 16 de sus artesanos estaban endeudados en la cantidad de 91.4 pesos. De acuerdo a sus apellidos, parece ser que la mayoría fueron de estrato indígena, lo que confirmaría la participación de este sector pero bajo la vigilancia, dirección y mando de un Legarda que representaba otro estrato²⁰.

Quizás estos datos sueltos vayan confirmando lo que propusiera en un artículo reciente sobre la ausencia o carencia de un lenguaje indígena en el arte colonial quiteño y más bien un surgimiento -al menos en lo que a las artes urbanas y "oficiales" se refiere- de un arte barroco mestizo, lo suficientemente caracterizado, sobre todo en escultura, que nos permite hablar de una Escuela Quiteña consolidada en el período de 1730 a 1830. Bernardo Legarda sería uno de los casos de estudio más significativo²¹.

De hecho, el taller no estaba compuesto solamente de oficiales y aprendices que trabajaban para el "maestro mayor". La demanda de obra parece haber sido tan elevada durante estos años, que los talleres se vieron obligados a subcontractar el trabajo de artesanos de talleres más modestos o de especialidades complementarias. Por ejemplo, el maestro cerrajero Marcos Ruiz, que dirigía 3 talleres -de pailería, cerrajería y herrería-, ubicados en distintos sectores de la ciudad, mantuvo estrecha relación con Legarda, pues éste frecuentemente subcontractaba obra con Ruiz²².

20. "Instrumentos que presenta don Antonio Romero de Tejada como albacea testamentario y tenedor de bienes de los que quedan por muerte de Don Bernardo de Legarda...", ANH/Q, Civiles, 1775, en: Garzón et als., op. cit., p.39. En este documento se menciona el nombre de los siguientes artesanos oficiales: Joaquín Amanta, Juan Fuentes, Nicolás Guamán, Bentura Golois, Javier Parra, Josef Parra, Joaquín Quispe, Juan Fernández, Mariano Flores, Isidro Quispe, Manuel Romero, Javier Salguero, Faustino Sati, Faustino Quispe, Felipe Tabacundo y Josef Santos Tipán.

21. Véase Alexandra Kennedy, "La esquiua presencia indígena en el arte colonial quiteño", en: *500 Años, Historia, actualidad y perspectiva. Seminario Agustín Cueva Dávila*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1993, 293-308; reproducido en *Procesos 4* (Quito, 1993): 87-101.

22. Véase nota 20, en: Garzón et als., op. cit., p.29.

DEMANDA DE ARTESANÍAS Y NUEVA CLIENTELA

Durante esta segunda mitad del siglo XVIII, la demanda interna y externa de obras de arte quiteñas, como dijimos, fue aparentemente considerable. Cabe traer a cuento un dato suelto que corrobora parcialmente lo antedicho. De acuerdo a Leopoldo Castedo, entre 1779 y 1787, se embarcó en Guayaquil 264 cajas de escultura y pintura quiteñas con destino a Sevilla²³. Muchos comentaristas de la época citados en este documento o aquellos tan nombrados como el ilustrado quiteño Eugenio Espejo o los viajeros españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa, amén del sinnúmero de obra quiteña que podemos encontrar en museos y colecciones en toda América Latina, dan fe de este fructífero mercado externo.

Además, la modesta demanda al interior de la Audiencia de Quito, de obras muebles "nuevas", se evidencia como una consecuencia de la terminación casi total de la obra arquitectónica en Quito, cosa fácilmente comprobable para el caso de Legarda. Dos puntos adicionales, pero no menos importantes: La restauración o compostura, reciclaje o rehechura de obras no sólo debe ser aplicado únicamente a la platería, sino a todas las artesanías del momento; desde el inofensivo retocado de un manto, la colocación de deditos, hasta la transformación de una iconografía anterior en una nueva, "de moda"²⁴. Tres razones podrían estar ligadas a esta demanda de restauración, la crisis económica por la que atraviesan sobre todo las órdenes religiosas, la necesidad de mantener -o en su defecto de transformar- el culto de una imagen en particular, tradicionalmente venerada por los fieles, el frecuente deterioro de las obras debido principalmente al sinnúmero de movimientos sísmicos de magnitud durante todo el siglo, agudizándose en la segunda mitad, entre otros.

Por otro lado, la demanda de obra a nivel de la Audiencia, deberá tomar en cuenta la necesidad de la "nueva aristocracia" de imbuirse de formas -como la adquisición de obras o ropa- que fortalezcan estas nacientes manifestaciones de una élite que se mueve entre el deber y el haber.

La clientela de Legarda dice mucho sobre ello ya que si bien constatamos la contratación de obra por parte de prácticamente todas las órdenes religiosas de Quito, también entran en el juego, autoridades civiles y comerciantes, esta última clase con un poder adquisitivo de importancia.

Claro está que la escasez de circulante obliga a que el artesano se acomode a formas alternas de remuneración y que esto se considere pan de todos los días. En ocasiones Legarda recibirá adelanto en dinero o materia prima, cobrará a la entrega de la obra concluida o establecerá un trueque en especies o trabajo²⁵. Tengo la impresión, sin embargo, que este sistema se utilizará durante toda la época colonial, ya que así lo atestiguan los libros de cuentas conventuales.

EL TALLER DE BERNARDO LEGARDA

Sin ánimo de ahondar en puntos que no vienen al caso, creo que muchas investigaciones sobre el arte colonial quiteño apuntan a definir al artesano como "Jack of all trades and master of none" [Aprendiz de muchos oficios y maestro en ninguno], como diría un conocido adagio inglés.

23. Citado por Barbara Von Barghahn, "Colonial Centers for Devotional Sculpture: Artists and Technics", in: *Temples of Gold, Crowns of Silver. Reflections of Majesty in the Viceregal Americas*, Washington, p. 142.

24. Véase Alexandra Kennedy et als., *Historia artística y arquitectónica del convento de Santo Domingo de Quito*, Vol I. Informe parcial. Inédito. Quito: Proyecto ECUABEL, 1991; Kennedy, "Baroque Art in the Audiencia de Quito", en: *Barroco de la Nueva Granada. Colonial Art from Colombia and Ecuador*, New York: Americas Society, 1992; Kennedy, "El siglo XVIII: arte barroco y rococó en la Audiencia de Quito. Nuevas fuentes para la reflexión", *Caspicara 2* (Quito, 1993): 25-36; Kennedy, "Escultura y pintura barrocas en la Audiencia de Quito" en: Ramón Gutiérrez, ed., *Barroco Latinoamericano*, Colombia, Venezuela, Ecuador, Milán: Jaca Book (en prensa).

25. Garzón et als., op. cit., pp. 57-58.

En párrafos anteriores hemos mencionado brevemente este punto, punto que se confirma con el mismo Bernardo Legarda que dedica su taller a un sinnúmero de tareas: ejecución de retablos, esculturas o tallas en todo el proceso, pintura sobre lienzo, vidrio y cobre, hechura de marcos de madera y espejos, confección de espejos sueltos para incorporar a su obra o vender al menudeo, arreglo de armas, diseño y elaboración parcial o total de retablos y mamparas, elaboración de detalles de plata, oro o vestidos para sus esculturas, entre otros. Lo que no puede, lo subcontrata, como vimos en líneas anteriores.

Lamentablemente se desconoce de contratos referentes a pinturas y por ende no se podría establecer su participación en ninguna obra en particular, aunque su testamento liste 138 pinturas que suponemos parcialmente constituirán patrimonio familiar -una colección en el sentido moderno de la palabra- y parcialmente, obras que debían ser comercializadas. Sabemos que por ejemplo, a cambio de la cesión que le hacen los franciscanos de una paja de agua del remanente que salía de la plaza de San Francisco, él se comprometió a restaurar las pinturas del claustro²⁶.

Nuestro análisis se centrará entonces, en aquellas obras que conocemos con exactitud fueron realizadas por Bernardo Legarda y su taller, sobre todo en cuanto a retablos y a esculturas en bulto redondo se refiere. De todos modos, la información es limitada, ya que desconocemos totalmente qué tareas ejercía Legarda y cuáles dejaba, bajo su vigilancia, a los operarios. Lo que sí estamos ciertos es que se ayudaba constantemente del modelo provisto por estampas sueltas y libros importados que guiaban el trazado de sus obras²⁷. Tampoco sabemos cómo se trabajaba con respecto a los contratos fuera de Quito y aunque es evidente su contacto con el sur de Colombia como parte de una reorientación del mercado quiteño norteño dirigido hacia el norte durante estas fechas, habremos de esperar que los investigadores sobre Pasto, Popayán, Cali o Santa Fe de Antioquia nos provean de valiosos datos para establecer la conexión.

RETABLOS Y MAMPARAS

Aunque mucha de su fama haya sido destacada por otros escritores en referencia a su intervención en la obra de muchos retablos quiteños, es menester conocer que muy pocas piezas pueden adjudicarse a él, al menos documentalmente hablando. Sin embargo, es interesante subrayar que él parece iniciar su gran momento con la contratación del *dorado* de los retablos laterales de El Sagrario, iglesia al costado y dependiente de la Catedral Metropolitana de Quito, entre 1731 y 1737²⁸. Por las mismas fechas y debido a las catástrofes telúricas, la iglesia de la Merced es reconstruida por tercera vez, se concluye en la década de los 30. Surge, entonces, una nueva decoración interior. A Legarda se le contrata para el tallado y ensamblado del retablo principal y el del Santo Cristo de la portería, según Gloria Garzón²⁹. Según Ximena Escudero lo hace para los retablos presbiteriales, obra que queda inconclusa y la termina Gregorio Silvestre en 1789, en base del diseño de Legarda³⁰.

En este punto, es importante hacer ciertas precisiones. Con mucha ligereza por parte de los investigadores se atribuye un retablo a Legarda, cuando él y su taller se ocupan tan sólo del dorado; o se asume que el artista debe haber diseñado un retablo que su obrador talla y ensambla. Creo que investigaciones de mayor aliento que ésta deberán clarificar con exactitud el tipo de intervención con el fin de poder iniciar un verdadero trabajo de análisis estilístico y por lo tanto las posibles atribuciones de otros altares de la época.

26. "La escultura del siglo XVIII", en op. cit., p.66.

27. Véase el testamento citado entre fols. 113 y 120.

28. José María Vargas, Patrimonio artístico, op, cit., p. 326.

29. Garzón et als, op. cit.

30. Ximena Escudero de Terán, *América y España en la escultura colonial quiteña*, Quito: Banco de los Andes, 1992, p.56.



1 Vista general del retablo mayor de la iglesia de San Francisco (c. 1580)



2 Retablo mayor de la capilla del Rosario, adjunta a la iglesia de Santo Domingo (c. 1720)



3 Mampara de la iglesia del Sagrario (c. 1750)



4 Retablo mayor del templo del monasterio del Carmen Bajo (c. 1750)

Legarda siguió ligado al trabajo en El Sagrario, ya no para realizar o concluir el trabajo de retablos, sino para la compostura y colocación de nuevas vidrieras de la Capilla de Nuestro Amo y Señor Sacramentado, entre 1742 y 1746. A la vez, el conocido Francisco Albán haría la pintura mural de la cúpula junto con otros oficiales³¹.

Quizás la obra retablística más importante y que al momento sabemos a ciencia cierta fue realizada en su totalidad por Legarda y su taller fue la del retablo principal de la Capilla del Rosario en 1745³². Legarda se mantuvo estrechamente vinculado a la orden dominica y en especial a la Cofradía del Rosario, ya que incluso llegó a ser uno de los "Veinticuatro" de dicha cofradía en 1769.

Según Palmer, Legarda en sus altares recibió la influencia de José de Churriguera (1665-1725) pero su estilo es menos exuberante, comenta³³. Sea como fuere, es importante insistir en revisar las atribuciones de otros retablos a su mano. Ximena Terán propone la intervención de Legarda en la pequeña capilla de Cantuña, en la del retablo principal en el Carmen Moderno, del Hospital San Juan de Dios, todos en Quito³⁴. Las diferencias estilísticas especialmente notorias entre el primero y segundo retablo con respecto al último, el desconocimiento de hasta qué punto intervino Legarda y cuánta libertad se acreditaba el escultor del momento en la ejecución de un retablo que comprometía no solo la "buena hechura" sino una concepción teológica que debía ser clara, son elementos que impiden ir más allá de las hipótesis.

En este mismo año el taller Legarda se comprometió a concluir y dorar el retablo del altar mayor de la Compañía de Jesús. La institución lo contrató para:

"emprender la obra del dorado en el tabernáculo del altar mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús, con los calados y forros, desde la última columna hasta el arco coral, entrando las dos tribunas de los mismos dos lados [...]. La ha de entregar para el día de la festividad del glorioso santo San Ignacio[...] y por la cantidad de seis mil pesos de a ocho reales"³⁵.

Una escultura relativamente grande, de vara y media valía por la época, del mismo Legarda, alrededor de 40 pesos. Sobran comentarios acerca de la magnitud de la obra anterior.

Entre 1745 y 1749 volvió a participar en el dorado del retablo de San Agustín en el convento del mismo nombre³⁶. Los mismos agustinos 10 años más tarde le cancelaron 150 pesos por unos frontales de espejos.

31. Archivo de la Parroquia de El Sagrario, Quito (APES/Q), "Quenta de lo que se gasta en poner las vidrieras en todas las ventanas de la capilla de Nuestro Señor Sacramentado... y pintar la media naranja de la dicha capilla con su dorado... 1742, fols. 1-5 en: Garzón et als., op. cit., pp. 40 y 48. Cristóbal Gualoto, maestro dorador y pintor hizo el dorado y pintura de flores de la media naranja junto con los oficiales Manuel Pacheco, Francisco Padilla, Simón Campos, Manuel Espinosa; el maestro pintor Francisco Albán participó en la pintura del nuevo y viejo testamento en la media naranja.

32. Véase: Maritza Arauz, *Transformaciones, reciclajes y adquisiciones de la Cofradía del Rosario en los siglos XVIII y XIX*, Quito: ECUABEL, 1991 (inédito). Agradezco a Rosemarie Terán el haberme facilitado la información. Los documentos citados por Arauz son: Archivo General de la Orden Dominicana en Ecuador, Quito (AGODE/Q), "Libro de la Cofradía del Rosario", Leg. 158, fols. 18v, 29 y 109; "Inventario de las alhajas de Nuestra Señora del Rosario, Leg. 240, fol. 42v.).

33. Palmer, op. cit., p.76.

34. Terán de Escudero, op. cit. p.56.

35. "La escultura del s. XVIII". en: op. cit., p.61.

36. Archivo de la orden de San Agustín, Quito (AOSA/Q). *Libro de gasto y recibo de bienes de los años de 1720 y 1761*, fol. 32 y fol. 50v, en: Garzón et als., op. cit., p.42.

Además de la obra del retablo de la capilla del Rosario, y sólo 2 años más tarde, realizó la obra más aclamada, la mampara o "biombo" del Sagrario por 3.244 pesos³⁷. A los pocos años, entre 1748 y 1751, labró sin dorar, el retablo mayor de la Merced. Le dieron un adelanto de 1980 pesos y 200 tablones de "apero para los forros del altar mayor"³⁸. Entonces, creemos recomendable en el futuro arrancar con un análisis de estas 3 obras.

El bellissimo trabajo en la mampara del El Sagrario, llevaría a los dominicos a desear, si no uno igual, algo parecido. Legarda se comprometió a realizar una en 1770. "Para hacer una puerta interior o biombo a la puerta principal de la iglesia -reza el documento-, dimos a Bernardo Legarda 200 pesos"³⁹. ¿Es que fue un adelanto muy bajo? lo cierto es que nunca más se volvió a mencionar dicho trabajo en el prolijo cuenteo del convento. Tres años más tarde Legarda moriría.

ESCULTURAS Y OTRAS OBRAS

¿Cabría suponer que Legarda y su taller ejecutaban y restauraban obras de bulto paralelamente a la ejecución de estas grandes obras citadas con anterioridad?. Quizás podríamos aventurarnos en proponer que al menos durante sus últimos 10 años de vida, las décadas 60 y 70, él habría estado más dispuesto a manejar obra de menor envergadura y probablemente debido a ello quedaría mal con el mismo convento de Santo Domingo al no cumplir con la mampara.

Si para el caso de su obra mayor, casi no se tienen datos, la situación es desastrosa en el caso de la escultura de bulto. Apenas unos pocos datos confirman la labor de Legarda "el de monstruosos talentos", como lo llamaría tan elocuentemente el historiador jesuita Juan de Velasco. El inconsciente colectivo suele sin embargo vincular su figura a la imagen de la Virgen Inmaculada Apocalíptica, vulgarmente conocida con el nombre de Virgen de Quito. Una burda apropiación de ésta, realizada hace pocos años por un pobre artista español, mira a Quito desde el Panecillo. Hasta ahora, maestros talladores tradicionales, siguen reproduciéndola. Quedan aún pocos...pero sobre todo queda como un símbolo de una forma de vivir y de soñar barroca dieciochesca, de sujeciones y paradojas aún no resueltas.

Todo parte del descubrimiento realizado por Ximena Escudero. En la pequeña escultura de la Virgen Apocalítica de Quito se encontró la firma de Legarda al interior de las muñecas, manos removibles de la pequeña esculturilla: "Bernardo Legarda se acabó en 7 de diciembre de 734"⁴⁰. Este dato venía a ser uno de los primeros que documentaba la labor de un artista colonial.

La iconografía de la Virgen apocalíptica alada, con un pie sobre el dragón, fue propagada en Quito desde el taller de Legarda. Sin embargo, durante el siglo anterior, jesuitas y franciscanos en Europa, habían difundido un nuevo tipo de Inmaculada, la Virgen militante que empuñaba en su diestra una lanza con la cual hería la cabeza de la serpiente. Un texto de San Juan de Patmos había influido en la representación de imágenes aladas, la mujer apocalíptica en su huída. El español

37. Vargas, *Patrimonio artístico*, op. cit., p.325.

38. Archivo del Convento Mayor de la Merced, Quito (ACMM/Q), *Libro de recibo de la provincia de Quito...*, 1662; *Gasto de la provincia del tiempo de... Fr. Thomas Baquero de los tres años 1748-1751*, Cap. 8, Libro 8-1, en: Garzón et als., op. cit., p.48.

39. AGODE/Q. "Libro de Gasto extraordinario", Leg. "106, 1790-1800, junio de 1770, fol. 47v, en: Kennedy et als., *Historia del convento de Santo Domingo...*, op. cit., p.119.

40. Escudero Terán de, *Bernardo Legarda encarnación del barroco...*, tesis citada.



5 Virgen de Quito o Inmaculada Apocalíptica del retablo mayor de la Iglesia de San Francisco.



6 Virgen de Quito o Inmaculada Apocalíptica del retablo mayor del templo del monasterio de la Concepción.



7 Santa Rosa de Lima, Museo Nacional de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.



8 Inmaculada del coro catedralicio (c. 1800)

Juan de Jáuregui ilustró en 1614 los comentarios que el santo había realizado del Apocalipsis⁴¹. Este grabado recogido por grabadores de Amberes, debió haberse introducido en América durante la primera mitad del siglo XVII. En Quito, un bellissimo lienzo atribuido a Miguel de Santiago en el Museo del Banco Central da fe de ello.

La representación en Quito no murió a medida que en Europa fue decayendo, todo lo contrario, Legarda y su taller le dieron cuerpo y volumen, una bellissima caracterización convirtiéndola en casi una bailarina, ligera, elegante y sinuosa en ocasiones y tan sumamente sensual en otras que nos remite más bien a un espíritu festivo, lleno de vivacidad propia del Rococó, tan enriquecido y adaptado en Quito, según han señalado muy certeramente Santiago Sebastián y Gabrielle Palmer⁴². En lugares como Popayán, rica zona minera, los "encargos" parecen haber sido embellecidos con una serie de aditamentos de plata como la bellissima Virgen de Quito sobre el globo de plata, alas, corona y luna combada de plata en el Museo de Arte Religioso de aquella ciudad.

Sin embargo, quizás existen otras fuentes que deban ser incorporadas a una nueva reflexión. Ya antes el Marqués de Lozoya y el historiador ecuatoriano José Gabriel Navarro habían señalado el carácter "oriental" de la talla quiteña. Margarita Estella hizo alusión al frecuente traslado y reutilización de imágenes o partes de imágenes filipinas en América y España⁴³. Prueba de ello, el mismo testamento de Legarda, en él se constata la presencia de Inmaculadas Concepción de marfil "de la China", que bien pudieron servir de modelos o referentes. Un paso a darse será el de estudiar más de cerca imágenes filipinas, llamadas genéricamente de la China y realizar un estudio más profundo. Mi propuesta en un reciente artículo, fue el de permitirnos indagar en una posible fusión de influencias indígena-orientales⁴⁴.

Otra iconografía mariana parece remitirnos estilísticamente a Legarda y su taller. De acuerdo a Gabrielle Palmer y Ximena Escudero, se trata de las 2 imágenes de la Asunción de la Virgen en Quito, una en San Francisco y otra en la colección privada Carlos Manuel Larrea, ambas en Quito, que hacen referencia a un grado de 1660 por el italiano Carlos Maratta, relación descubierta por Palmer. Yo me permito añadir la de Popayán que se encuentra en el Museo de Arte Religioso y que allí se le atribuye al taller de Caspicara. La misma investigadora Palmer atribuye al taller la ejecución de la bella Santa Rosa de Lima del Museo de Arte Colonial de Quito.

Aunque menos propensa la Escuela Quiteña a la representación de santos que del tema mariológico y cristológico, conocemos que la recoleta de san Diego, contrató con Legarda un San Diego de 40 pesos, que suponemos es el que en la actualidad está en uno de los altares.

En la tasación de bienes del testamento consta un "San Miguel con peña de cinco cuartas [de vara] de alto [50 cm. aproximadamente] y cadena de latón" por 25 pesos, la más costosa de todas las esculturas.

Las Inmaculadas aladas y el San Miguel, ambas figuras combatientes, nos remiten por su actitud de vuelo señalado siempre en sus alas de plata a la enorme cantidad de ángeles de bulto

41. Véase Alexandra Kennedy. *En torno a la Virgen de Quito*, Tesis de Licenciatura, Pamplona, Universidad de Navarra, 1976. En la misma se propone una serie de interpretaciones que van desde hechos de asimilación o sincretismo como era el caso de recuperar "un ángel más", hasta la creencia de que ésta podría significar el ciclo completo de la vida de la Virgen. Consúltese además Santiago Sebastián, "European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada", en: *Barroco de la Nueva Granada...*, op. cit., p.27.

42. Ibid, p.33; Palmer, op. cit.

43. Margarita Estella, "El comercio de imágenes de España con América y Filipinas: algunos ejemplos, en: *Cuadernos de arte colonial*, (Madrid) 5 (mayo, 1989): 67-78.

44. Kennedy, "La esquiua presencia indígena...", art. cit.

que se hicieran en la Audiencia de Quito, incluso algunas miniaturas de angelillos rococó vestidos con toga de romanos y sandalias, como aquellos del Museo de Arte Colonial.

Una de las expresiones más importantes del barroco quiteño fueron las fiestas, en éstas había un despliegue efímero espectacular. En la elaborada iconografía preparada por la población civil y eclesiástica, una de las prácticas usuales fue el que los indígenas acompañasen la procesión o desfile vestidos de ángeles y arcángeles, personajes muy atractivos, seguramente por su referente a sus ancestrales dioses⁴⁵.

A pesar de aquello, el barroco conservador de Quito tuvo como referente principal el factor religioso. El fortalecimiento o identificación con un espíritu más ilustrado y laico parece ser que en Quito fue débil si pensamos en que incluso una apropiación de lo que rodeaba al quiteño en la vida cotidiana, se hizo a través más bien de otra figura escultórica muy importante, el Nacimiento o Pesebre. Legarda haría varios y tendría en su casa al momento de morir, una habitación destinada al suyo. El despliegue de espejos y fuentes de luz -cornucopias, lucernas, candeleros, lámparas, etc.-, es realmente sorprendente. Nuevamente elementos mágicos. Alrededor de las figuras principales -Señora de Belén, el Niño encarnado reclinado en la Virgen, 35 figuras de bulto "de diferentes tamaños, hechuras y movimientos", se encontraban 7 ninfas, 9 pastores, 1 oveja con los pies en un canasto, dos niños abrazados, 8 niños rapaces, 4 viejos, 2 indios peleadores, 1 indio y 1 india... todo en medio de un risco por el cual se paseaban 3 tigres, un león y un oso, 7 gatos de madera, 2 perros de loza de la China, otras 6 figuras de la China completaban este despliegue sincrético, árboles, flores y mariposas, todo en seda, entre papel pintado, canutillo y china..., 80 arbolitos matizados... florecitas de todas especies.

Así, con un pie en este mundo americano y otro en aquellas extrañas tierras europeas, moriría Legarda el de "monstruosos talentos". Su cuerpo sería velado sobre el frío suelo de la bóveda del altar de la Virgen Inmaculada que él mismo hiciera para San Francisco. Doce "hachas" de cera encendida iluminaban el féretro de quien muy pronto y sin saberlo, cerraría una de las etapas más prolíficas y a la vez más paradójicas de nuestra historia.



9 Vista general del Belén del monasterio del Carmen Bajo

45. Véase Kennedy, "Baroque Art in the Audiencia de Quito" en: *Barroco de la Nueva Granada...*, op. cit., p.63.

UN RETRATO DE FRAY ANTONIO ALCALDE, OBISPO DE YUCATÁN Y GUADALAJARA, EN EL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA.

Manuel Arias Martínez.

LA PERSONALIDAD DEL OBISPO ALCALDE (1701 -1792) Y SU ACTUACION EN AMERICA.

En diversas ocasiones, y recientemente, hemos tenido la oportunidad de leer interesantes aportaciones al conocimiento de la personalidad de fray Antonio Alcalde, no sólo como obispo en Indias preocupado por el bienestar de las clases más desfavorecidas, sino como mecenas de las artes. Así lo atestiguan las obras por él emprendidas en su villa natal de Cigales.

Los estudios americanistas, revitalizados en estos últimos años, no han podido dejar de lado a personaje tan ilustre, cuya memoria se conserva aún muy viva en el área mejicana donde vivió¹. Profeso en el convento vallisoletano de San Pablo proseguiría su formación en el vecino Colegio de San Gregorio, por cuyas estancias pasearon dominicos de la importancia de fray Bartolomé de las Casas. Prior de los conventos de Zamora y de Jesús María de Valverde, el "cursus honorum" lo conduciría al episcopado de Mérida de Yucatán en el virreinato de Nueva España.

Todos los biógrafos de fray Antonio han destacado con especial interés el rigor de sus prácticas ascéticas, su espíritu austero y su dedicación a los necesitados presente en su larga y fecunda estancia americana. Nombrado obispo de Mérida en 1761 no tomará posesión de la diócesis de Mérida hasta 1763, donde permanece hasta su traslado a Guadalajara en 1771, iniciando una interesante labor renovadora que dejaría huella en sus actuaciones posteriores.

Precisamente un alambicado resumen de su actividad en Mérida se conserva en la carta que se guarda en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, enviada por un admirador de la obra de fray Antonio, cuando éste ya llevaba algunos años lejos de la ciudad². En ella se le informa del desarrollo de las iniciativas sociales que el obispo había emprendido con éxito. Desde el arreglo de las red de caminos al establecimiento de Pósitos para intentar paliar las hambrunas que asolaban la región, las intervenciones de este fraile austero iban a permanecer con agradecimiento en la memoria de sus antiguos diocesanos, especialmente al verse los primeros resultados cuando el obispo ya había sido trasladado de su sede inicial (Documento 1).

Si su acción social quedó esbozada en Mérida, e interrumpida por su traslado, las obras terminarían de materializarse en su nueva sede de Guadalajara. La construcción del Hospital de San Miguel de Belén es una de sus más acabadas empresas, que aún subsiste cumpliendo su labor en la ciudad³. La citada documentación del AHN, referente al obispo Alcalde, guarda una intere-

* Museo Nacional de Escultura de Valladolid

1. La obra más actual y completa, que pone al día la documentación relativa a la labor y vida del obispo dominico, ha sido publicada por D. Mariano San José Díez, **Fray Antonio Alcalde, obispo en Indias, hijo de Cigales**, Valladolid, 1991. En ella se contiene una completa bibliografía, fundamental para conocer con profundidad la trayectoria de este personaje.
2. AHN, Convento de San Pablo de Valladolid, Sección Clero, Libro 17414.
3. Mariano San José, **Op. cit.**, p. 85.

sante relación "del largo de cada enfermería y combento de San Miguel de Belén que se está construyendo en la ciudad de Guadalaxara a expensas de S.S. Yltma". Los datos pueden ayudar a comprender y estudiar el sentido de una construcción sanitaria en los últimos años del siglo ilustrado. Pormenorizadamente se señala el número de salas que se proyectan en el Hospital y sus medidas, haciendo una división inicial entre la enfermería de hombres y la de mujeres, denominando a cada sala con el nombre de una devoción. Se enumeran de este modo todas las estancias que componen el complejo, desde la botica hasta la sala para guardar la ropa de los enfermos.

Junto a la labor edilicia en la capital diocesana, reseñada con todo detalle en la obra de Mariano San José, llama la atención la existencia de documentación en el AHN referente a las donaciones de ornamentos a las iglesias de los "curatos pobres" de Guadalajara, una muestra de la acción de fray Antonio en pro del decoro de la liturgia. La miseria del territorio que comprendía la diócesis debía ser muy grande y entre los años 86 y 89 se registran una serie de recibos firmados por los curas de la parroquia certificando la entrega de las ropas de culto (Documento 2).

Como se ha señalado en anteriores ocasiones parece que la acción de este dominico de Cigales, iba a ser especialmente destacada en América, a pesar de lo avanzado de su edad en el momento de tomar posesión de su primera sede. Asimismo, y como fue habitual entre los prelados indianos, siempre estaría presente su lugar de origen, favorecido con importantes rentas y fundaciones que perpetuaran su memoria.

LA ICONOGRAFIA PICTORICA DE FRAY ANTONIO ALCALDE.

El profesor Parrado del Olmo ha estudiado con profundidad el mecenazgo del padre Alcalde en la parroquia de Cigales, especialmente en lo referido a la importancia de su ayuda económica a la hora de rematar la fachada de los pies del templo y a la ejecución de los dos retablos colaterales, donde se constata la intervención del escultor vallisoletano Antonio Bahamonde⁴.

Un retrato del benefactor guarda la iglesia de Cigales, representando al prelado de cuerpo entero y vestido con el hábito de su orden. Ha sido el mismo doctor Parrado quien ha estudiado la pintura analizando la representación y planteando la posibilidad de su envío desde México. En este sentido propone la mano de algún seguidor del pintor Diego de Cuentas, activo en Guadalajara a comienzos del XVIII, como posible autor del retrato⁵.

Curiosamente entre los interesantes fondos almacenados en el Museo Nacional de Escultura, aparece un retrato de fray Antonio de idénticas medidas al contemplado en Cigales y de concepción muy similar, con ligeros cambios de detalle pero respetando una idéntica composición, muy en la línea de esta tipología de retrato tan común en la segunda mitad del siglo. Alguna leve variación en el fondo arquitectónico o el cambio de lugar del escudo episcopal, con la cruz dominicana como único motivo, permiten hablar de una relación más que evidente entre las dos obras. La misma cartela que se sitúa a los pies ofrece idénticos datos, cambiando en lo relativo a la ubicación del retrato pero manteniéndose la misma fecha "El Illmo. y Rmo. Sor Dn. F. Antonio alcalde Obispo que fue de Iucatan y al presente de Guadalaxara en Indias, hijo de esta casa, y natural de la Villa de Zigales, Año 1772". La mínima variación del texto ha sido motivada únicamente por su ubicación, siendo Parrado el que piensa que la cartela de Cigales podría haberse añadido en España⁶.

4. Jesús María Parrado del Olmo, "El mecenazgo artístico de fray Antonio Alcalde (1701-1792) en la iglesia parroquial de Santiago en Cigales (Valladolid)", en *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* (11-13 Mayo 1989), Valladolid, 1990.

5. Jesús María Parrado del Olmo, *Catálogo de la exposición de Muestra de Arte Americano en Castilla y León*, Valladolid, 1989, pp. 89-90.

6. La única variación en la cartela del lienzo de Cigales aclara "...natural de esta villa de Zigales. Hijo del convento de San Pablo de Valladolid...".

Pero vayamos con la historia de este nuevo cuadro vallisoletano y desconocido en la iconografía del obispo dominico. En origen la obra pasa a formar parte de las colecciones del Museo procedente del convento de San Pablo, y allí se registra su localización en el momento de trasladarse a las salas de la Academia de Nobles Artes en el año 1836, quedando inscrito en el inventario realizado en 1838 con el número 182 "*Retrato del Illmo Sr. D. Fr. Antonio Alcalde, marco de color, 2 (varas), 21 de altura por 1,18 de anchura*". El lienzo se había recogido de las "oficinas adjuntas" de san Pablo junto a otro de idénticas características y medidas correspondiente al retrato del dominico Angel de Molinos, obispo de Zamora⁷.

Desde este instante la obra aparece siempre reseñada en los inventarios del Museo, con sus correspondientes cambios de número, unida al otro retrato con el que forma serie⁸.

La existencia del cuadro de Cigales, idéntico en su esquema al procedente de San Pablo, nos induce a considerar la posibilidad de que estemos ante dos obras locales, dejando a un lado la opción de su factura americana. En el lienzo que actualmente se custodia en el Museo Nacional de Escultura hemos podido leer otra cartela debajo de la reseñada, cuyo contenido puede aportar algún dato más a la hora de dar una fecha de la realización de ambas obras. El texto dice "*El Yllmo. y Reberendisimo Sor. Dn. F. Antonio Alcalde Obispo de Yucatan hijo de esta casa. Año de 1761*". La fecha que aparece en este primer texto señala el nombramiento del dominico como obispo de Mérida de Yucatán, su primera diócesis, donde va a permanecer hasta 1772.

La aparición de esta cartela inicial y la unidad de estilo del retrato con el del padre Angel de Molinos, que hemos mencionado, nos lleva a plantear una nueva hipótesis. Como venía siendo habitual en las comunidades religiosas, las galerías de personajes ilustres prestigiaban los muros de la casa que los formó con sus retratos, como auténticas presencias vivas y perennes. En ese tono podrían encontrarse estos dos lienzos por medio de los cuales se dejaría constancia de la vinculación de los dos obispos con el convento. Generalmente las representaciones ayudaban a reconocer unos méritos, a agradecer de forma pública y permanente los beneficios recibidos por la casa de manos de sus hijos benefactores.

Por otro lado el estilo de las pinturas no dificulta en absoluto el plantear su ejecución a partir de talleres locales. Es más pensamos que podrían existir argumentos suficientes para atribuir los lienzos a alguno de los pintores que, en esos momentos trabajan en Valladolid y que además realizan series similares donde se repiten los mismos motivos. Hablamos concretamente del pintor Alonso de Quintanilla, natural de Cuéllar y uno de los pintores situados al frente de un amplio taller local en la segunda mitad del siglo XVIII. Precisamente, y por la existencia de obras suyas firmadas entre los fondos del Museo, es a él a quien se atribuyen los dos lienzos en el inventario realizado en el año 1851, pensamos que, en esta ocasión, con el más acertado de los juicios⁹.

Ante el nombramiento episcopal de fray Antonio se encargaría el lienzo y posteriormente, al ser trasladado de diócesis, se cambiaría el texto de la cartela añadiendo además otra mitra que representaba sus dos obispados. Quizás en ese instante, en el año 1772, la fábrica parroquial de Cigales quiso también mostrar públicamente el agradecimiento a su benefactor encargando un cuadro de similares características al de San Pablo, para situarlo en la sacristía del templo, donde actualmente se encuentra.

7. El padre Angel de Molinos es provincial de los dominicos en 1776, cuando se encarga junto al padre Manuel Soto de formalizar la fundación de una capellanía en Cigales, siguiendo las indicaciones del obispo Alcalde. (Jesús María Parrado, "El mecenazgo artístico...", Doc. 8, AHP de Valladolid, Legajo 3503.- Fols. 544 a 552. Ante José Gómez de Castro). Tal vez la existencia de los dos retratos juntos en San Pablo, pudiera tener algo que ver con las donaciones de ambos personajes a su casa de profesión.

8. El lienzo aparece expuesto en la escalera principal del Colegio de Santa Cruz, anterior sede del Museo, en el inventario de 1843 con el número 14. Posteriormente en 1851 se le consigna con el número 203 y en 1915 con el 529. Actualmente su número de registro en las colecciones del Museo es el 1198.

9. Preparamos actualmente un trabajo sobre una serie de obras firmadas por Alonso de Quintanilla en 1763, custodiadas en el Museo. Hay pocos datos relativos a la vida y obra del artista aunque pensamos que podría resultar interesante seguir su pista como exponente de la actividad de un taller local castellano a finales del siglo XVIII.

 APENDICE DOCUMENTAL.

Documento 1. Carta enviada por Lucas de Gálvez a fray Antonio Alcalde, desde Mérida de Yucatán a Guadalajara, el 21 de Diciembre de 1791.

Yltmo señor:

Muy señor mío: Hace mucho tiempo que anhele un motivo de correspondencia con VSY, porque las noticias de sus bellísimas prendas que me dieron repetidas veces mis suegros Don Joseph de Moya y Doña Joaquina Martínez excitaron en mi el mas vivo deseo de tratarle y complacerle. Ahora, con conocimiento de las continuas y grandes pruebas que VSY dio y ha seguido dando de su amor a esta Provincia de que fue dignísimo pastor espiritual me animo a participarle sus progresos, considerando con sobrado motivo interesado en ellos, y confiando en que por esta razón contribuirá en quanto pueda, a su mayor fomento.

La rectitud y llanura de los Caminos, la erección de la Universidad, el Establecimiento de Pósitos en todos los pueblos y el de un Hospicio en esta Capital han sido cuatro objetos que además de lo principal de la agricultura e industria han empleado mi atención de que podrá informar a VSY a voz viva y con mas extensión el Sor. Dn. Luis Muzquiz, nuevamente promovido a esa Real Audiencia.

En quanto a Caminos, mediante los auxilios y buenos oficios de este Sor. obispo para con los curas, se están rectificando todos los de la provincia, y en la actualidad se hallan sumamente cómodos para viajar en Coche, el que hay de tres leguas de esta capital a Human, grande parte de los que se dirigen para los pueblos de Fixhohob y Timucuy, y el que media entre los pueblos de Chocholá y Kopomá cuyo trabajo, ya considerará VSY quanto habrá sido necesario vencer, aún para sólo emprenderlo en un pais pobrísimo que su suelo es todo peña viva.

Acerca de la Universidad se concluyeron los Estatutos y proyectos de Edificio, todo lo qual se halla en la Corte, teniendo yo actualmente las noticias más favorables acerca de su buen éxito, sobre lo que suplico a VSY interponga sus devotas oraciones.

En quanto a Pósitos, se concluyó felicísimamente su establecimiento general de suficiente cantidad de granos en cada Pueblo para precaver a esta Provincia de la horrenda miseria de un hambre, que ha experimentado varias veces con pérdida de muchos miles de personas, especialmente los miserables Yndios, dignos de la mayor lástima.

El Hospicio para ambos sexos es el mayor de mis presentes empeños. Se ha elegido para él una nueva Casa alta de esquina situada media quadra de la Tercera Orden hacia la Plaza de Santiago, a la qual se han añadido las piezas suficientes y proporcionadas al intento, y antes de un mes podrá recibir hasta 25 hombres e igual número de mugeres, que se exercitaran en las manufacturas y trabajos de industria que se acostumbran en semejantes Casas, bajo las mejores reglas de dirección y gobierno. El principal sugeto que ha contribuido a esta grande obra, ha sido el Chantre Don Pedro Faustino Brunet, proporcionando un fondo de veinte mil pesos para su subsistencia; pero ciertamente no basta esto, según un buen cálculo, ni otros arbitrios que se han tomado, para llenar las indispensables miras de exterminar la holgazanería y remediar la indigencia de muchos que la padecen por vicio y de otros que, siendo laboriosos, carecen de medios para ocuparse con beneficio de su subsistencia. Un objeto tan digno de la piedad de VSY parece que el mismo se le encomienda, trayéndole a la memoria la inexplicable pobreza que aquí tocó, y las tiernas sensaciones con que el generoso corazón de VSY se ha manifestado constantemente favorecedor de este su primer Rebaño, que lleno de gratitud hace sin cesar la mas decorosa memoria de VSY, especialmente a la sazón de ver indicado un eficaz remedio a sus grandes males en el establecimiento del Hospicio, que por la falta de fondos no puede llegar a su perfección. En esta urgencia, permítame VSY que yo me prometa los auxilios de su liberalidad fundando mi



Retrato de Fray Antonio Alcalde, Obispo de Yucatán y Guadalajara. Procedente del Convento de dominicos de S. Pablo. Museo Nacional de Escultura (Foto: Javier Muñoz)



Retrato de Fray Antgel de molinos, Obispo de Zamora. Procedente del Convento de dominicos de S. Pablo. Museo Nacional de Escultura (Foto: Javier Muñoz)

esperanza no en mi valimiento que debe ser cortísimo para con VSY, sino en el amor mismo que VSY profesa a estos súbditos suyos.

Con este motivo pido a VSY exercite mi obediencia en su obsequio, persuadido a que ruego y rogaré a dios prospere la importante vida de VSY muchos felices años. Mérida de Yucatán, 21 de Diciembre de 1791.

Lucas de Gálvez.

Documento 2.- "Recivos de ornamentos que se han repartido a las Iglesias de los curatos pobres, firmados por las personas que los han recibido" (transcribimos uno de ellos).

Yo el B. Dn. Benito Ant^o Velez Cura propio y vic^o Juez Ecle^o de Sta. María del Oro; Certifico haver recibido una capa blanca, una casulla negra, otra encarnada, ambas con todo sus necesarios, un alva y un Amito y un par de Corporales todo nuevo que la piedad de mi Ylltr. Prelado se digno aplicar al uso de la Yga Parroquial de dho Pueblo que carecia de estos Sagrados Paramentos; y para qe conste lo firmé en la Ciudad de Guadalaxara a 19 de Junio de 1786.

PINTOR Y CARTÓGRAFO EN LAS AMAZONAS: FRANCISCO REQUENA

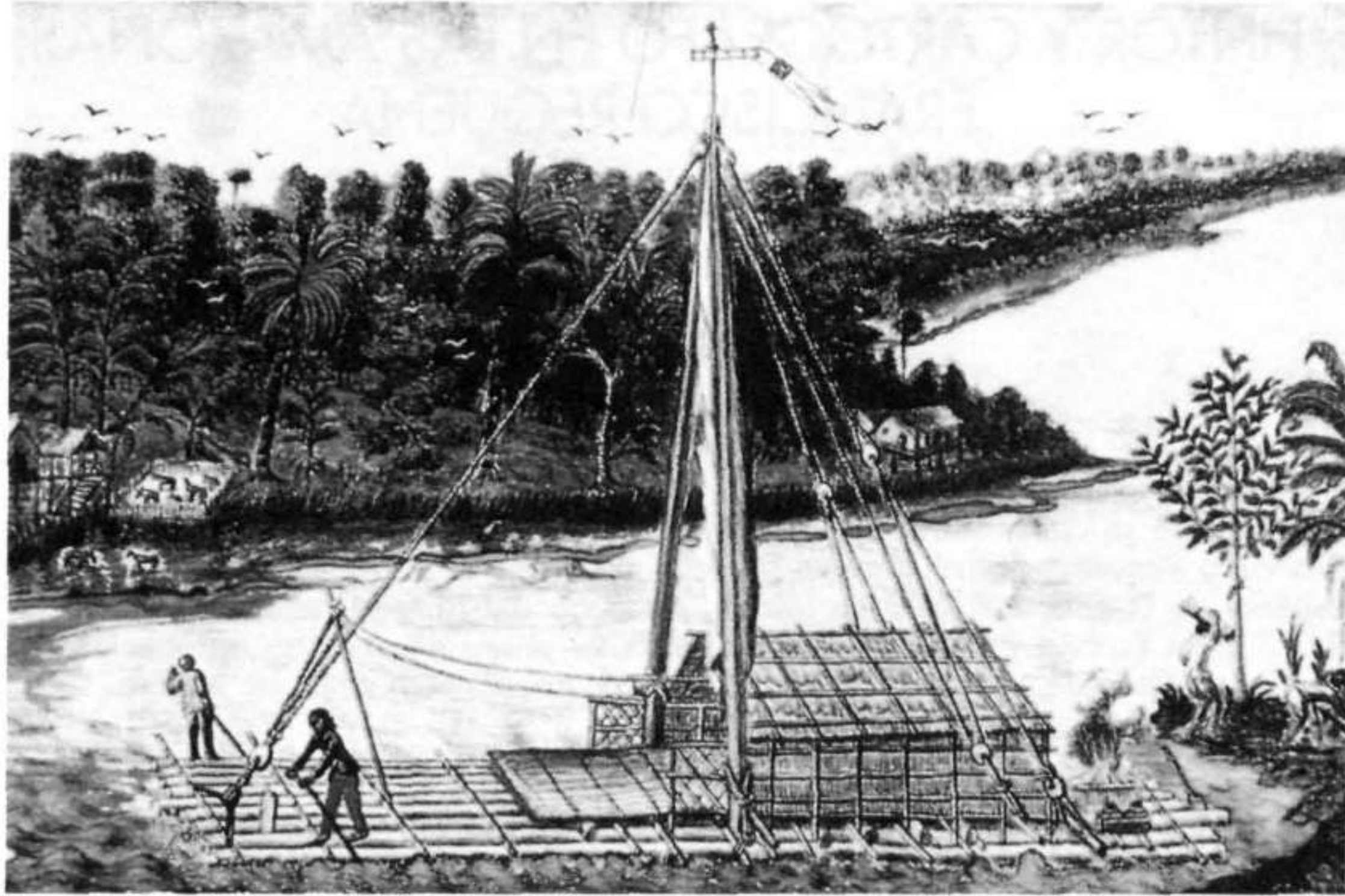
Eric Beerman

Este trabajo se concentra principalmente sobre los dieciocho mapas y acuarelas que Francisco Requena realizó durante los años que vivió en la Amazonía como comisario español de la Cuarta Partida de Límites, resultado del Tratado Preliminar de Límites de 1777 entre España y Portugal. Además el autor desea expresar su agradecimiento al Museo de América, sin cuya ayuda, este trabajo no habría sido posible.

Mil novecientos noventa y cuatro es un año histórico con la conmemoración del Quinto Centenario del Tratado de Tordesillas, cuando los monarcas de España y Portugal extendieron la línea demarcatoria de la bula del año anterior, de cien a trescientas setenta leguas al oeste de las islas atlánticas de Cabo Verde. Esta línea señaló legalmente por más de tres siglos los límites entre Brasil y las posesiones españolas de América Meridional.

Como consecuencia del Tratado de Tordesillas se firmaron otros tratados, incluyendo el Tratado Preliminar de Límites de 1777 que demarcaba las fronteras entre las posesiones españolas y portuguesas en América del Sur y fue el último antes de su independencia. Para fijar las fronteras entre las posesiones de ambas coronas en el interior del continente hubo varias Partidas de Límites, cada una gobernada por un comisario, destacando la Cuarta Partida española en el gobierno de Mainas en la Amazonía, dirigida de 1778 hasta 1795 por Francisco Requena. Durante treinta años jugó un destacado papel en América Meridional, incluyendo los diecisiete que pasó en la región amazónica. Al regresar a España en 1795, Requena fue considerado como el experto en límites no sólo de la Amazonía, sino en el continente entero, levantando al año su magistral obra demarcatoria, «Plano geográfico de la mayor parte de la América Meridional», anexo al voluminoso, «Memoria histórica sobre la demarcación de límites con el Portugal en la América Meridional», que presentó al rey Carlos IV. Debido a la gran exactitud y detalle de los documentos cartográficos realizados por Requena durante sus años en esa región, parte de ellos fueron utilizados por algunos países sudamericanos en sus negociaciones fronterizas. En 1883 el rey de España Alfonso XII actuó como mediador en las negociaciones fronterizas colombianas y venezolanas, nombrando la *Comisión de exámen de la cuestión de límites*, formada por los siguientes expertos: presidente, el mariscal de campo Carlos Ibáñez y Ibáñez (marqués de Mulhacén), fundador del Instituto Geográfico; vicepresidente, el capitán de navío Cesáreo Fernández Duro, director de la Sociedad Geográfica de Madrid; secretario, Gaspar Muro, director del archivo del Ministerio de Estado; y los vocales Justo Zaragoza, y Marcos Jiménez de la Espada, *el príncipe de los americanistas españoles* y miembro de la española al Pacífico. Esta Comisión se reunía periódicamente en el Ministerio de Estado durante los años 1883 a 1888, elogiando y haciendo frecuentemente referencia a la destacada labor demarcatoria de Requena. Como resultado de estas negociaciones fronterizas, nuestro personaje fue citado el 17 de marzo de 1891 en la *Gaceta de Madrid*.

Francisco Requena nació en 1743 en Orán, donde su padre estaba destinado como coronel. Siguió la carrera militar de su padre y a los quince años se trasladó por primera vez a la península, donde destacó por su talento cartográfico, levantando algunos planos de Málaga. Pronto fue destinado a las Américas, donde alzó los mapas de las fortificaciones de Portobelo en Panamá, Cartagena de Indias y Guayaquil, y donde se encontraba en 1776, cuando circulaba la noticia del inminente conflicto con Portugal en América Meridional, jugando la Amazonía un importante papel. Como preparación a un posible ataque se pensó en una expedición española al Marañón para



Ilust. 1

expulsar a los portugueses de sus ilegales avances, y así el presidente de la Audiencia de Quito pidió a Requena un informe sobre las mejores rutas para alcanzar el gran río, que realizó en su memoria, «Descripción de los varios caminos que dan paso desde la ciudad de Quito al río Marañón»¹.

En ese mismo año Requena fue nombrado cuartel maestro general de la proyectada expedición española al río Amazonas con el fin de detener las intrusiones portuguesas en los territorios de España a lo largo de la frontera de la Amazonía. Para esta expedición, Requena construyó en el año 1777 unas embarcaciones en Guayaquil financiadas por su propio bolsillo, que años más tarde en 1824 recordó al rey de esta deuda, construcción que Requena plasmó en una detallada acuarela, «Balsas del río Guayaquil»²; título delineado al pie del dibujo (Ilustración 1). La mitad inferior de la acuarela la ocupa casi en su totalidad una gran balsa construida con troncos de árboles atados con cordeles, como aún hoy en día se construyen, resistentes a las corrientes de los ríos. Sobre la balsa hacia la mitad un cobertizo sirve para refugio y resguardo de las frecuentes lluvias tropicales. En la parte trasera de la balsa está la lumbre donde se preparaban las comidas durante la travesía y en la parte delantera van unos remeros a pie. En esta pintura la balsa parece estar a punto de iniciar su navegación. En la orilla que sirve como amarre crece un árbol sumamente vistoso, posiblemente el árbol del cacao tan corriente por esas tierras, distinto a los otros árboles dibujados a lo largo del río. La acuarela está dividida como por una línea horizontal, el curso del río con la margen superior salpicada de

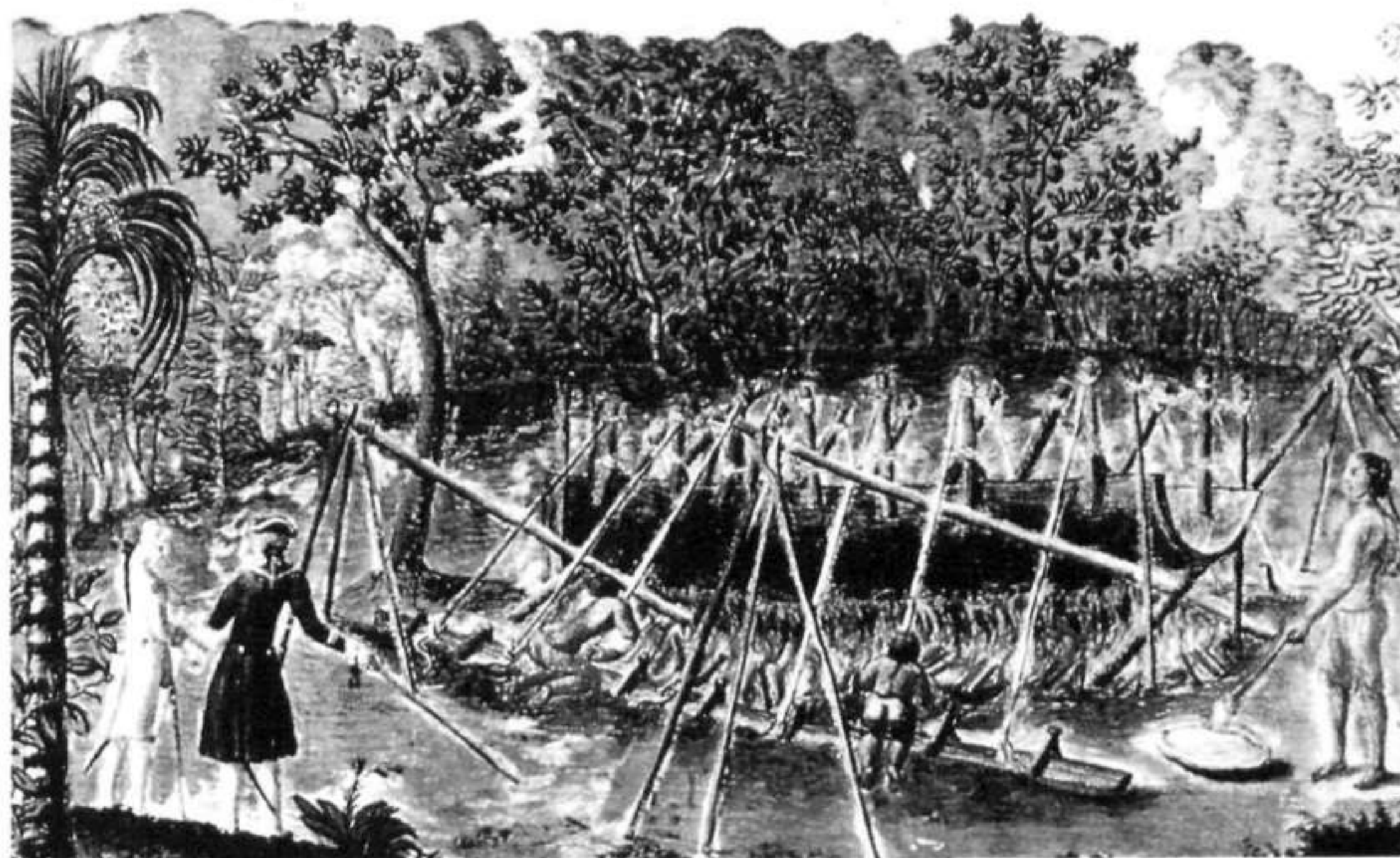
Este trabajo está basado en mi libro a punto de salir sobre Francisco Requena, y deseo expresar mi agradecimiento al administrador de la Compañía Literaria S.L., Juan Barceló Luqué, por permitirme publicar las ilustraciones de dicho libro; y en los artículos del autor: «Bosquejo biográfico y genealógico de Coronel Francisco Requena y su 1774 mapa de Guayaquil», *Revista del Archivo Histórico de Guayas* (Guayaquil, Ecuador: Archivo Histórico de Guayas), VII, n° 14 (Diciembre 1978), 3-23; «Expedición colombiana de Francisco Requena al río Caquetá en 1782», *Boletín de Historia y Antigüedades*, Bogotá, LXXX, n° 782 (Julio 1993), 671-681; y «Teniente general Francisco Requena (1743-1824) y el Tratado Preliminar de Límites de 1777», *Revista de Historia Militar*, n° 73, (1992), 107-131; también una conferencia en 1990 en *Estudios (Nuevos y Viejos) sobre la Frontera*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. «Francisco Requena: Una vida en la frontera». El autor quiere reconocer su gratitud en este trabajo a John Hébert de la Biblioteca del Congreso, y a la Biblioteca de Oliveira Lima, Universidad Católica, Washington, D.C.

1. Archivo General de Indias (Sevilla) (aquí en adelante AGI), Quito, leg. 400; copia firmada por Requena, Servicio Histórico Militar (Madrid), Colección de Documentos, n° 7110, sig. 5-2-7-8. Esta memoria fue publicada por Manuel Lucena Giraldo [edición, introducción y notas], *Francisco Requena y otros ilustrados y bárbaros: Diario de la exploración de límites al Amazonas (1782)*, Madrid, 1991, pp. 39-64.
2. Las siguiente diez acuarelas utilizadas como ilustraciones proceden de la Biblioteca de Oliveira Lima, Universidad Católica de América, Washington, D.C.; y Robert C. Smith, «Requena and the Japurá: Some Eighteenth Century Watercolors of the Amazon and other Rivers», *The Americas*, Washington, D.C., III, n° 1, 1946, pp. 33-50.

casas y corrales. Las viviendas están construidas en alto para evitar durante las crecidas del río de la humedad del terreno; esta parte superior de la casa se alcanza mediante una escalera. La vegetación es muy frondosa, principalmente de palmeras, y sobrevolando el arbolado unos pájaros, que tantas veces Requena pintó en sus ilustraciones amazónicas tanto cartográficas, como pictóricas.

El Tratado Preliminar de Límites de 1777, firmado en San Ildefonso entre España y Portugal, puso fin al temido conflicto en plena región amazónica. Requena por el momento no tuvo que detener a los portugueses, aunque pronto y de acuerdo a este Tratado de 1777 fue destinado como comisario de la Cuarta Partida de Límites por un período de diecisiete años. Después de dejar su familia con sus suegros en Guayaquil, Requena tuvo que releer su estudio sobre los distintos caminos a seguir para alcanzar el Marañón: el de Quito por el río Napo; el del río Pastaza; el de las provincias de Loja y Jaén de Bracamoros; o a través de las provincias de Guayaquil y Piura con el fin de alcanzar las Mainas y tomar mando de su gobierno y asumir su cargo de comisario de la Cuarta Partida de Límites. Requena escogió el primero, por el Napo, el mismo que había tomado más de dos siglos antes Francisco Orellana. Así el 10 de enero de 1780, el flamante comisario y sus hombres se hicieron a la marcha desde Quito.

La Cuarta Partida tardó en llegar al río Amazonas. No vale la pena detenernos a examinar las causas de esta demora cuando lo explica sobradamente la larga distancia que tenían que recorrer, teniendo que abrirse muchas veces el camino, además de construirse sus propias canoas y balsas para bajar los ríos, e incluso construir embarcaciones mayores para la navegación en el Marañón. Requena realizó una acuarela de estas construcciones fluviales, cuyo título está claramente escrito al pie de la misma, «Modo de abrir lo interior de los árboles para formar de todo su grueso el casco de una embarcación» (Ilust. 2). Acuarela sumamente interesante donde se ve con bastante detalle el arduo trabajo que debían incurrir para construir estas embarcaciones que sirvieron a la expedición para navegar por los ríos amazónicos. La parte central de la pintura es un claro de árboles donde se aprecia un gran tronco de árbol con la parte hueca hacia arriba como incipiente casco de embarcación, sujeto con una serie de estacas en forma de tijera y atadas por cordeles que mantienen al tronco a cierta altura del suelo. En la tierra el calor de un fuego allana el tronco y lo convierte en futura embarcación con la ayuda de los indios que le daban forma, como los tres que parecen estar ocupados en estos trabajos con medio cuerpo desnudo. Según los relatos de Requena, los indios Omaguas preferían utilizar la madera de cedro para estas construcciones.



Ilust. 2

En la parte derecha un recipiente con alguna sustancia servía al indio que está cerca para mojar el tronco con una mopa y dar forma a la embarcación. En la parte izquierda de la acuarela se ven dos figuras, probablemente al comisario por su vestimenta de casaca azul, calzón rojo y tricornio, con un oficial que inspeccionan los trabajos. Los árboles que rodean el lugar de la construcción son sumamente interesantes de una gran diversidad de colorido, imaginación y forma, por lo naif casi parece un dibujo modernístico. Observando esta tarea se da uno cuenta del arduo trabajo que supuso alcanzar el Marañón como bien refleja Requena en su diario.

Muchas veces el camino terrestre no era mejor que el fluvial, y no permitía el paso de las caballerías, por lo que, los oficiales y misioneros lo hacían cargados a hombros de los indios, como demuestra una de las interesantes aguadas coloreadas en la Colección Bauzá del Museo de América de Madrid, «Modo de cargar los Yndios a los qe. caminan pr. tierra de Quito a Napo»³. Debido a las ciénagas del terreno los expedicionarios dieron muchos rodeos tardando doce días en alcanzar el puerto fluvial de Napo antes de lograr el Marañón. Tras ascender este río durante unos quince días, llegó la expedición a San Joaquín de Omaguas, capital amazónica de Mainas, donde finalmente Requena el 15 de marzo de 1780 tomó posesión como gobernador y comisario de la Cuarta Partida de Límites y la organizó con los hombres que le habían acompañado desde Quito.

Nada más establecerse en Omaguas, el recién nombrado oficial escribió a su colega el comisario general portugués, Juan Pereira Caldas, sobre la entrega de la orilla septentrional del Marañón desde la desembocadura del río Javará hasta la salida más occidental del Japurá, y el fuerte de Tabatinga, a un par de kilómetros al sudeste del presente pueblo colombiano de Leticia. En su calidad como gobernador de Mainas, nuestro personaje informó a la corte sobre las ocupaciones ilegales lusas en los ríos Japurá, Putumayo y Napo.



3. Museo de América (Madrid), Colección Bauzá, nº Inv. 2218.



Ilust. 3

A pesar de las continuas incursiones indias, como reza su diario, él, Requena artista, tuvo tiempo para pintar una bella acuarela del pueblo, «Vista del pueblo de San Joaquín de Omaguas provincia de Mainas en el río Marañón» (Ilust. 3). El título de esta acuarela es una bella orlada de fondo rojo y escritura dorada. La acuarela, lámina III, tiene una leyenda al pie de la misma que reza: *Canoas de Infieles que atacaron la población hallándose con poca gente el comisario y fueron rechazados con muerte de dichos Infieles*. Esta acuarela ilustra uno de los ataques que sufrió Requena al poco tiempo de su llegada a esta aldea por los indios del río Ucayali, que desemboca por la banda derecha del Marañón. Curiosamente, cien kilómetros al sur de Omaguas en la orilla derecha del Ucayali está hoy en día el puerto fluvial de Requena. A juzgar por la acuarela los Ucayalis se acercaban en embarcaciones dispuestos al combate, aunque por el diario de nuestro personaje se sabe que los españoles rechazaron esta agresión, donde murieron varios indios. En esta pintura se diferencian muy bien las dos naciones de indios: los indios de la misión de Omaguas vestidos con largas camisas verdes; y los Ucayalis, infieles desnudos. Requena se dibujó así mismo en el puerto fluvial, claramente distinguible por su casaca azul, tratando con varios soldados de contraatacar a los Ucayalis que procedían embarcados por el lado izquierdo de la acuarela, algunos ya en el agua. Escena que contrasta con la placidez de la parte derecha inferior del dibujo. En esta bella acuarela llena de movimiento y vida, queda muy bien reflejada la arquitectura y disposición urbanística del pueblo de San Joaquín de Omaguas, misión establecida a orillas del río, cuyo puerto quedaba protegido por una isla. El pueblo lo componen unas casas y la iglesia. A la izquierda una casa más importante que las restantes, de dos pisos, que probablemente fuese la antigua casa de los jesuitas y ahora serviría como almacén por su proximidad al río. También se aprecia a la derecha un chamizo que servía de astillero, donde reparaban las embarcaciones, objeto de la estancia de Requena en San Joaquín. En la franja de agua entre la isla se observa la reparación y calafateado de algunas canoas. Estas edificaciones públicas estaban rodeadas de las casas del pueblo que desaparecían en el bosque. Por la acuarela parece que Omaguas, capital de la provincia de Mainas, debió de ser una aldea-misión bastante importante.

Una vez reparadas las embarcaciones y según instrucciones recibidas de la corte de unirse a la Partida portuguesa en Tabatinga y llevar a cabo lo estipulado en el Tratado Preliminar de Límites, la Cuarta Partida española, con Requena al mando, zarpó de Omaguas el 9 de febrero de 1781, aguas abajo del Marañón. La partida pasó por la misión de San Ignacio de Pebas en la orilla septentrional. El puerto fluvial amazónico de Pebas se encontraba equidistante entre Omaguas y el cuartel general luso de Tabatinga. Aquí también realizó Requena otra bonita acuarela, parece



Ilust. 4

que nuestro personaje deseaba dejar constancia de las misiones de la Amazonía visitadas por la Cuarta Partida, «Vista del pueblo de Sn. Ignacio de Pebas, misión de Mainas en el río Marañón» (Ilust. 4). Esta acuarela es la lámina IV con la siguiente leyenda al pie de la misma: A. Iglesia, B. Casa Cura, C. Cuartel, D. Embarcaciones de la Expedición aseguradas en un estero, E. Campamento en una quebrada por lo reducido del pueblo. El título de esta acuarela es una orlada floral roja con el título dorado en la parte superior de la misma.

La misión de San Ignacio de Pebas estaba construida en un terreno escarpado sobre el río con una iglesia rodeada de casas, que se identifican al pie de la acuarela. Del alto del pueblo bajaba un camino al río, donde se instaló el campamento y a su orilla quedaron ancladas las canoas. Un grupo de indios Yaguas dedicados a la pesca, dibujados detalladamente y donde muy bien se distingue por su indumentaria y ornamentación al cacique, se encuentra en la parte delantera de la pintura en la orilla opuesta. Curiosamente existe una semejanza comparando estos *indios Yaguas* (Llaguas) retratados por Requena en Pebas, con la aguada coloreada del Museo de América, Colección Bauzá, n.º Inv. 2213, «Retrato de un indio Llaora (Llagua) y de una india Omagua», y con la aguada hecha probablemente por el mismo Requena para la *Relación de gobierno del Excmo. Señor Virrey del Perú Freí Dn. Francisco Gil de Taboada y Lemos presentada a su sucesor el Excmo. Señor Barón de Vallenar. Año de 1796*, y posteriormente reproducida, fig. 17, en el artículo de Emiliano Jos, «Centenario del Amazonas. La expedición de Orellana y sus problemas históricos», *Revista de Indias*, n.º 12, 1943; y en las *Memorias de los virreyes que han gobernado el Perú*, Lima, 1859, tomo VI; y con la aguada reproducida en la obra de Mercedes Palau de Iglesias, *Catálogo de los dibujos aguadas y acuarelas de la Expedición Malaspina 1789-1794 (Donación Carlos Sanz)*, Madrid, 1980, pp. 288-289, n.º inv. 2213, citada anteriormente en el Museo de América.

Según la *Relación* del virrey Gil de Taboada ⁴:

...dar a Vuestra Excelencia [Manuel Godoy] un diseño... de los trajes de algunos indios infieles, ya de los que me remitió el brigadier dn. Francisco Requena, ya de otros que me manifestó el misionero apostólico [Narciso] Girbal...

4. José Hipólito Unanue, *Memorias de los virreyes que han gobernado el Perú*, 3 vols., Barcelona; 1914, III, p. 118.

Mientras Jos comentó ⁵:

La tribu de los Omaguas era la más importante del alto Amazonas... Requena, gran viajero de esta región, y sus compañeros en estas ilustraciones a la Relación del Virrey Gil de Taboada pusieron facciones europeas a todos los indios que diseñaron... Gil de Taboada, autor de los textos que acompañan a los dibujos de Requena y P. [Narciso] Girbal... Requena en hacer bizcocho de yuca brava, con lo que se dilatan en sus navegaciones y ha ido civilizando algunas tribus [Omaguas].

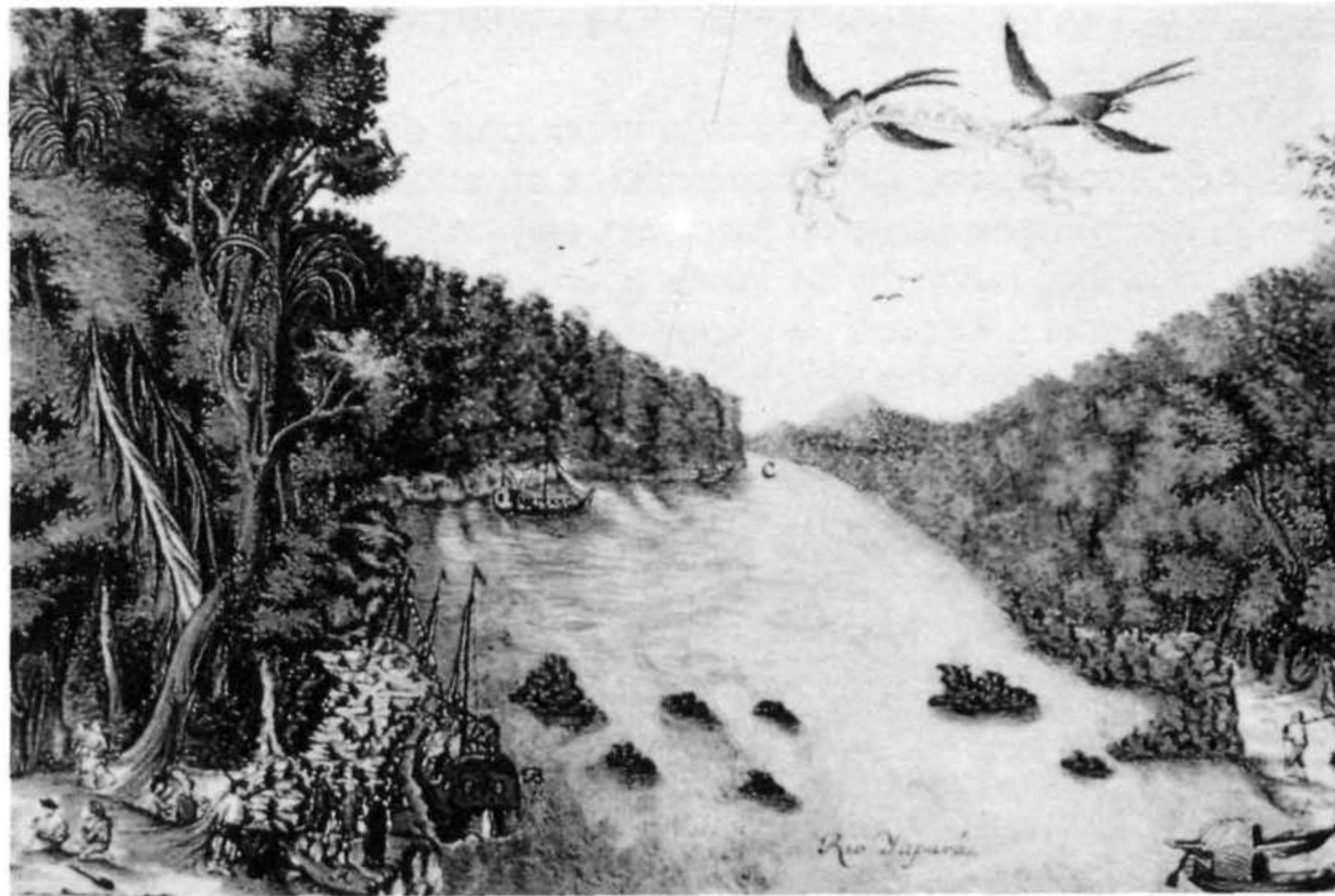
Al terminar su trabajo en Pebas, la expedición continuó su navegación aguas abajo del Marañón. El día 22 de febrero de 1781 llegó la Partida al puesto fronterizo español de Camuchero en la orilla meridional del Marañón, a unos cien kilómetros al oeste de su destino, Tabatinga, donde el comisario español arribó el 7 de marzo. Aquí el nuevo comisario de la Partida lusa, Teodosio Constantino Chermont, le informó que Portugal no entregaría Tabatinga hasta que España hiciese lo mismo con los fuertes San Carlos y San Felipe del río Negro. Ambos comisarios entonces decidieron cumplir con su misión encomendada de acuerdo con el Tratado entre ambas coronas, el realizar algunas expediciones fronterizas conjuntas y establecer el cuartel general en el puerto fluvial de Tefé (Ega) en la orilla meridional del Marañón, a cientos de kilómetros dentro del territorio luso, donde Requena, acompañado por su esposa guayaquileña, su hijo y cinco hijas, pasaría una década. Saliendo juntas las dos Partidas de Tabatinga el 16 de agosto y después de reconocer algunos afluentes del Marañón, llegaron a Tefé el 28 de septiembre de 1781.

Los dos comisarios acordaron realizar una expedición conjunta y fijar los límites del río Japurá, afluente que tiene su desembocadura en la orilla septentrional del Marañón. Esta expedición quedó reflejada en las seis acuarelas que Requena pintó. En estas acuarelas su imaginación debió de quedar impresionada por la belleza de los parajes, su arbolado y en ocasiones la bravura de sus ríos.

La expedición conjunta abandonó Tefé el 21 de febrero de 1782, cruzó el Marañón por la cercana boca del Japurá en la margen septentrional de aquél. Con la primavera llegaron a la desembocadura del Apaporis por la ribera norte del Japurá (llamado Caquetá en Colombia), donde ambos comisarios, Chermont y Requena, desembarcaron y pisaron tierra, hoy en día de Colombia. Aquí discutieron sobre el siguiente destino de las Partidas. Según el Tratado de 1777, Requena debía adentrarse por el Apaporis que desemboca en la margen norte del Japurá y seguir la demarcación por el norte; sin embargo, Chermont se opuso, deseando seguir con la eterna estrategia portuguesa de penetrar más y más dentro de los dominios de la corona española. Según Requena, la línea de demarcación debía ir por el Japurá y buscar la cordillera, Neblina-Pacaraima, entre las cuencas del Marañón y el Orinoco, pero el comisario luso alegó que habían muchos saltos y raudales peligrosos, a lo que el español respondió que era otra de las muchas excusas con las que los portugueses únicamente trataban de extender más los límites a su favor. Tras varias discusiones y como el comisario español dependía de los portugueses —por carecer de astrónomos, ingenieros, instrumentos, etc.— ambos comisarios firmaron un acuerdo para reconocer juntos primero el río de los Engaños (o Yari), que desemboca en la orilla izquierda del Japurá, y después el Apaporis a la bajada.

Tras este acuerdo las dos Partidas continuaron su exploración del Japurá, donde el 26 de marzo Requena vio y plasmó la primera cascada en una acuarela, «Raudal Mirí en el río Japurá» (Ilust. 5). El título —como la acuarela es sumamente bucólica, romántica— está escrito en una cinta blanca transportada por el pico de dos vistosos pájaros de colores verde y amarillo, que tanto atrayeron a Requena en la Amazonía, como también lo demuestran las ilustraciones de sus mapas de

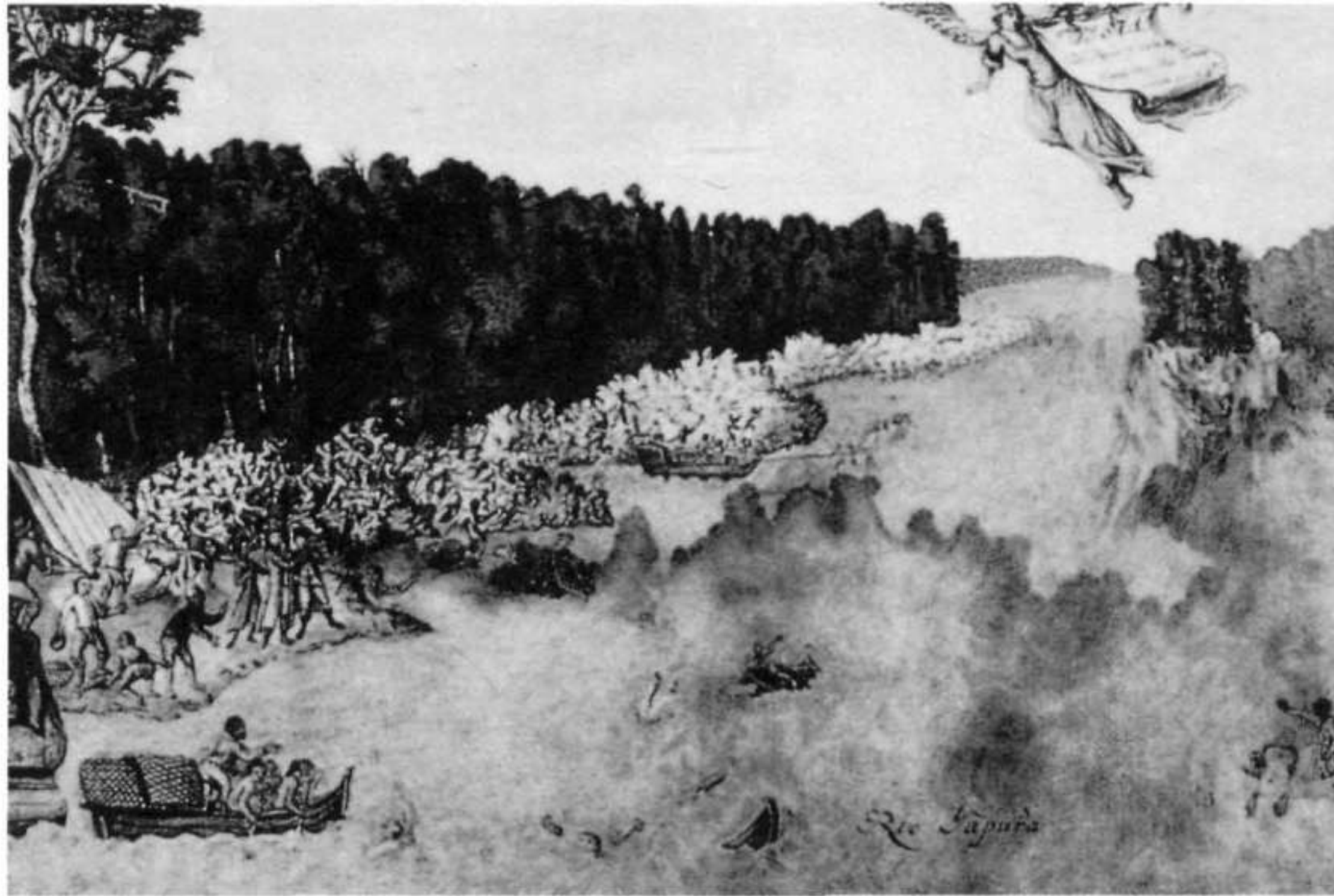
5. Emiliano Jos, «Centenario del Amazonas. La expedición de Orellana y sus problemas históricos», *Revista de Indias*, III, nº 10, 1942, p. 687.



Ilust. 5

la expedición. En la parte trasera del marco de esta acuarela existe la siguiente leyenda: A. *Comisarios español y portugués*, B. *Embarcaciones pasando a la liga después de descargadas en que se hirieron algunos soldados*, C. *Pongo o estrechura muy correntosa*. La lámina no está numerada. En esta acuarela se refleja, más que en ninguna otra de la expedición, la lujuriosa vegetación tropical en toda su plenitud, pena que no sea botánico para poder identificar cada uno de los árboles tan primorosamente pintados a ambas márgenes del río, cuyo cauce parece brotar del infinito saltando entre las piedras del caudal. En la parte izquierda del dibujo se advierte el campamento levantado por las Partidas con algunas figuras, entre las que se distinguen por sus indumentarias el comisario español con casaca azul, probablemente el luso Chermont en marrón y presumiblemente el capellán vestido de negro en una escena casi naif, donde los demás expedicionarios se encuentran ocupados en sus menesteres cerca de la embarcación. En la margen derecha hay algunos indios de la expedición inspeccionando el río y en la izquierda a media altura, hay dos lanchas fondeadas procedentes de la exploración del salto de acuerdo con el diario de Requena.

Continuando por el Japurá, a los dos días divisaron en el horizonte el salto Cupatí (La Pedrera), llamado *Cachoeira Grande* por los portugueses, donde Requena realizó otra acuarela, «Vista del raudal y salto de Cupatí en el río Japurá vencido por la 4^a División de Límites, año de 1782», cuyo título va delineado en la parte superior derecha en un estandarte blanco que cuelga de la trompeta de una figura alada, quizás el ángel protector o un trompetero del apocalipsis (Ilust. 6). Es la lámina número IX y la leyenda a pie de la acuarela reza: A. *Salto de agua en que se perdieron dos embarcaciones*, B. *Canoa recogiendo los naufragos*, C. *Estero que sirvió de puerto y por donde se pasaron por tierra algunos botes y todas las cargas*. En esta acuarela se percibe la bravura del río arrastrando las piedras del salto que se van acumulando en la orilla, como muy bien se refleja en la margen izquierda. El río debía de tener tal corriente que los expedicionarios sufrieron algunos naufragios y cuyos restos flotan sobre el río, e incluso algunas personas tratan de alcanzar tierra, acontecimiento que coincide con el diario de Requena. A la izquierda en una especie de puerto fluvial, un grupo de hombres, quizás los dos comisarios observan el salvamento. En esta misma margen se levanta el campamento donde descargan los víveres y preparan la comida, unos peces supuestamente recién pescados. En la popa de la capitana se lee su nombre, *San Rafael*, fondeada en la parte inferior izquierda cerca de una canoa con indios tratando de ir hacia el encuentro de los naufragos. Desde que vi esta acuarela me ha quedado la duda si las manchas en la parte central del río son a propósito para demostrar la bravura de las aguas, o que casualmente, la humedad del tiempo haya dañado la acuarela. Esta duda me la podrá aclarar algún crítico de arte.



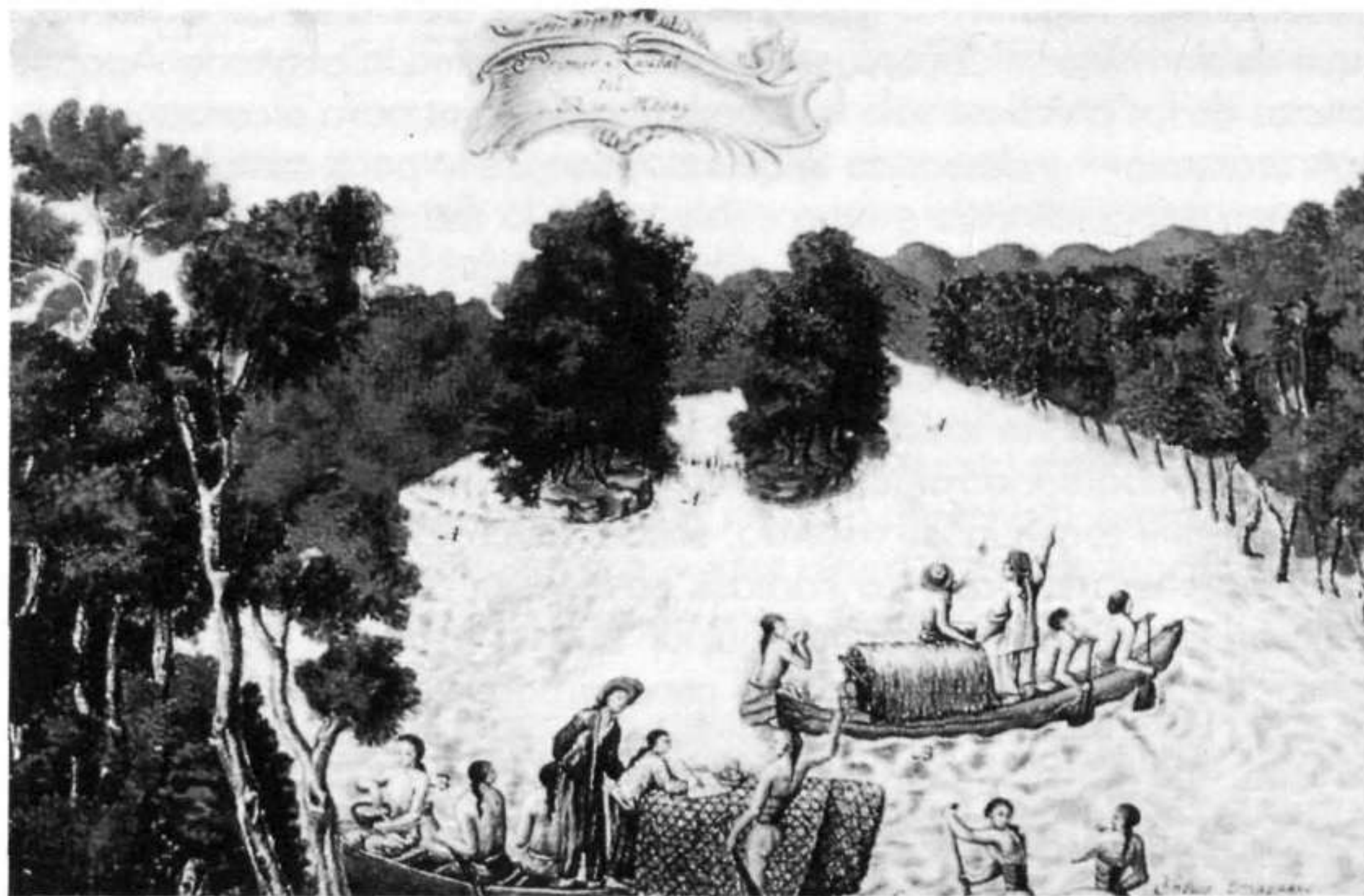
Ilust. 6

Ambos comisarios llegaron al mediodía del 27 de abril a la boca del río de los Engaños, donde sabían que debían dejar el Japurá, según lo convenido en la playa del Apaporis hacía un mes, pero por las noticias de los prácticos sólo les quedaban dos días para alcanzar el famoso salto del Japurá —Ubía o Araracuara— y deseando Requena reconocerlo para completar el mapa del Japurá y comprobar si era tan extraordinario e inaccesible como lo describían, decidieron ambos comisarios continuar su ascenso hasta toparse con dicho salto, de escarpadas murallas de piedras cortadas a pico, de unas cien varas de alto, y el río mismo en este paraje era de unas ciento cincuenta varas de ancho. Algunos prácticos habían reconocido ya los saltos seis leguas más arriba del Japurá, comentando que de allí en adelante, el río tenía un curso suave hasta las misiones franciscanas españolas del distrito de Popayán. La madrugada siguiente la expedición alcanzó la máxima penetración del Japurá, pero no siendo posible continuar su ascenso, el comisario dio la vuelta rumbo la entrada del río de los Engaños. Fue la primera vez que las Partidas navegaron con suma facilidad, pues en menos de dos horas se hallaron en su destino, una navegación que les tomó dos días aguas arriba. Después de un breve descanso, las Partidas conjuntamente penetraron en el río de los Engaños, cuyo curso era aún más suave que el del Japurá, y de unas trescientas varas de anchura.

Siguiendo su misión demarcatoria, la expedición se encontró el 29 de abril en el primer salto de los Engaños, desde donde Requena envió a su delineante para observar el otro salto y más tarde poder trazar el plano y pintar la acuarela, «Segundo salto del río de los Engaños» (Ilust. 7). La orlada floreada con el título de esta acuarela se encuentra en la parte superior y es azul con inscripción roja. Esta acuarela no tiene numeración de lámina, aunque sí una leyenda describiendo unas letras: A. Salto invadeable para canoas. B. Garita con el dibujante español. C. Otro con ingeniero y astrónomo portugueses, quienes encontraron una canoita con gente del pueblo de Sta. María. Por el paisaje pintado en esta acuarela se descubre que la expedición se encontraba en una zona de cierta altura con una vegetación más pobre donde alternaban los cerros semi-pelados con la arboleda cerca del agua. En la margen se aprecia a quien Requena había enviado a observar el otro salto por su indumentaria y sombrero y el comisario español, uniformado como en las otras acuarelas —casaca azul, calzón rojo y tricornio— parece ir a su encuentro ansioso de noticias. El detalle de esta embarcación, con dos indios bogas, un joven recostado sobre el cobertizo y un negro dialogando con dos expedicionarios, es de lo más tierno de la acuarela. En la orilla donde se encuentra Requena, se levanta el campamento y nuevamente están a punto unos peces, quizás recién pescados para la comida. En casi todas las acuarelas donde existe un campamento con fuego,



Ilust. 7



Ilust. 8

siempre hay unos peces, alimento fresco de la expedición. Al fondo del río se distinguen unos saltos y al lado derecho de la acuarela de nuevo la segunda canoa, cuyos remeros tratan de ponerse a salvo.

Tras explorar el salto, ambos comisarios volvieron a exponer sus deseos, el portugués explorar el río Mesay, que fluye por la margen izquierda del Engaños, y el español por el Cuñaré, que fluye en el Mesay por la margen izquierda, ganando esta vez Requena. Sin embargo, un práctico portugués, junto con uno de la expedición española, marcharon a configurar el Mesay, mientras Requena y Chermont planeaban la incursión del Cuñaré. Con la descripción que los prácticos hicieron del Mesay a su regreso, Requena realizó su acuarela, «Primer raudal del río Mesay» (Ilust. 8). El título de esta acuarela es una orlada roja con letras doradas. La descripción de la acuarela

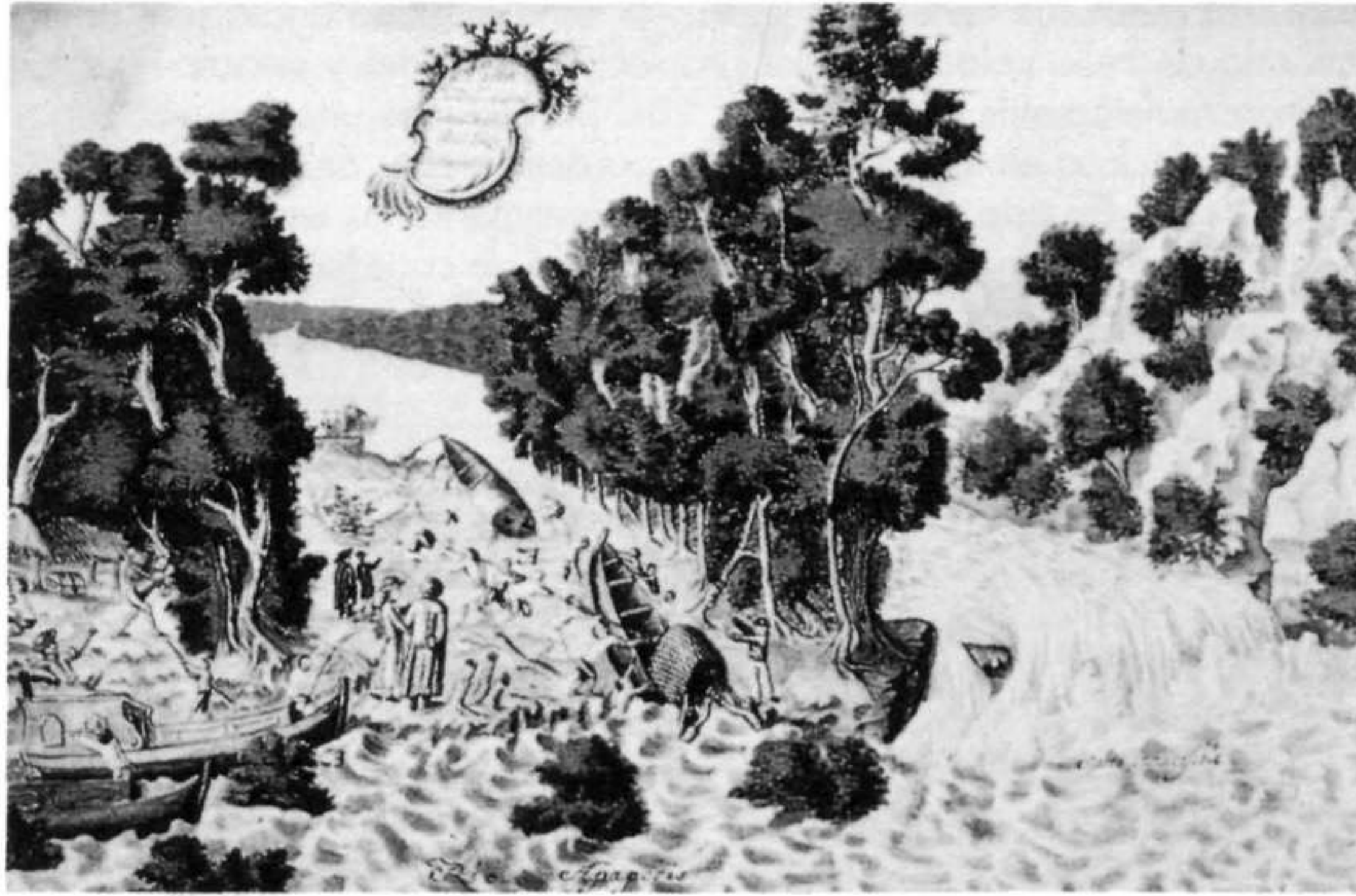
parece estar incompleta, aunque tiene unas letras, no tiene ninguna anotación, quizás le falte alguna explicación. Acuarela de bello colorido en su arbolado, de verdes y sienas. Paisaje frondoso donde los árboles rodean completamente el río Mesay, casi parece más una laguna, llegando la arboleda hasta la misma orilla e incluso en la parte derecha parecen crecer del río, ya que la corriente parece haber arrastrado la tierra. En este dibujo aparecen nuevamente las embarcaciones de la expedición con unos indios que llevan como única vestimenta una faja de corteza de árbol, que les ciñe la cintura desde el pecho hasta el bajo vientre, por lo que parecen tener un talle de avispa. Una canoa se cruza a mitad del río, apuntando los saltos del Mesay. Esta lámina no está numerada.

Como se acordó Requena comenzó la exploración del Cuñaré, donde el rumor le avisó de una gran cascada de unas cuatrocientas varas, plasmada por el comisario el 3 de junio en la acuarela, «Cascadas del río Cuñaré». El título de esta pintura va en negro sobre una cinta blanca, con los extremos ondeando al viento. Es la lámina XVI con la siguiente leyenda al pie de la acuarela: *A. Pequeño bote en que los dos comisarios fueron a reconocer estas cascadas, B. Comisario español informándose de los infieles por medio del negro interprete.* Esta cascada se encuentra a 20' Lat. N. fue la penetración más septentrional de la expedición. El paisaje nuevamente son unos cerros semi-pelados bordeando el río, sin casi vegetación a parte de unos árboles y una palmera de gran altura en primer término. Nuevamente Requena aparece en la parte inferior con su casaca azul, calzón rojo y tricornio, atento a las instrucciones de su intérprete negro vestido completamente que contrasta con los indios infieles, como reza la leyenda, desnudos, apuntando la llegada de otro bote con más indios infieles y vituallas. En el centro en la parte inferior *un pequeño bote en que los dos comisarios fueron a reconocer estas cascadas.* Anclado en un saliente de tierra entre dos raudales se encuentra la Partida portuguesa; su comisario, de casaca marrón-rojiza y calzón azul, el astrónomo oteando el horizonte y otros científicos por la vestimenta.

Tras pasar la noche en este lugar, los comisarios enviaron a unos expedicionarios a configurar el río Amú, afluente por la banda izquierda del Cuñaré. También despachó Requena a un ayudante para reconocer el Yaviyá, que fluye a la orilla izquierda del Mesay, sin acompañamiento portugués por estar enfermos sus oficiales. Tras estas expediciones para actualizar sus planos y labor fronteriza, los dos comisarios discutieron sobre el siguiente camino a seguir en sus expediciones, decidiendo la exploración del Apaporis.

La expedición comenzó el descenso hasta llegar a la boca del Apaporis, en cuya orilla Requena vio unos indios Corotús, un lugar intransitable que pintó el 26 de junio en la acuarela, «Vista del salto invadible del río Apaporis» (Ilust. 10). El título de esta acuarela va en rojo sobre orlado floreado azul. Es la lámina XVII con la leyenda al pie de la acuarela: *A. Tajadura y camino que se abrió en el bosque para pasar a la parte superior del salto las embarcaciones. B. Paraje donde se anegó la Capitana española.* La primera impresión al contemplar esta acuarela es la sensación de bravura del agua, tanto en la parte superior del salto como a lo largo del río, como bien reza salto inaccesible. Aquí la vegetación parece entrelazarse con el agua e incluso el cielo parece estar nublándose por la parte izquierda. Muchas de las figuras tratan de poner a salvo sus canoas luchando contra la corriente. De acuerdo al diario de Requena la expedición tuvo que abrir un camino entre la vegetación y continuar la ascensión por tierra, camino que muy bien se advierte en el centro de esta acuarela, por donde transportaron a hombros las embarcaciones y carga. Aparte de los personajes ocupados en las labores de salvamento, en la parte central parece distinguirse al comisario portugués dialogando y un poco más lejos al capellán con un expedicionario. Un cobertizo parece haber sido habilitado al refugio de los grandes árboles dando cubierta a un cofre y fondeadas cerca de este lugar las embarcaciones; la capitana *San Rafael* en azul, y la portuguesa en verde.

Tras esta increíble expedición de unos 2.500 kilómetros que les llevó cinco meses y con muchos enfermos, las Partidas regresaron a Tefé el 15 de julio de 1782. A los dos años Requena recibió el encargo real de completar una descripción de la región. Nuestro personaje comenzó el trabajo inmediatamente, resultando en una voluminosa memoria que cubría la historia, geografía,



Ilust. 10

etnología y religión, terminándola el 20 de febrero de 1785, *Descripción del gobierno de Mainas y misiones*⁶. Aparentemente los indios Mainas tenían también aptitudes artísticas, como lo demuestra la nota de Requena al ministro de Indias, José Gálvez: *un lienzo dibujado en el Escudo de las Reales Armas de España, con plumas por ser una de las cosas más raras que he podido conseguir en la provincia trabajada por indios de ella*⁷.

Entre el 21 de agosto de 1788 hasta el 1 de enero mientras Requena se encontraba en Tefé, realizó y firmó siete valiosos mapas de la región amazónica que actualmente se encuentran en la Biblioteca del Congreso de Washington D.C., y otro hecho a su regreso a España. Todos tienen la inscripción, «Levantado por el coronel e ingeniero Dn. Francisco Requena, primer comisario de la cuarta partida española de límites y reglada su construcción a las observaciones de los astrónomos de la partida portuguesa»⁸:

- 11) *Mapa de una parte del río Marañón o de las Amazonas comprendida entre la boca del Javarí, y del caño Avatiparaná... Ega, 21 de agosto de 1788 (129 x 48 cms.).*
- 12) *Mapa de una parte del río Marañón o de las Amazonas comprendida entre la boca del caño de Avatiparaná y la villa de Ega o Tefé... Requena, Ega, 8 de septiembre de 1788» (146 x 49 cms.).*
- 13) *Mapa de una parte del río Japurá comprendida desde su entrada en el río Marañón por su boca más occidental hasta el pueblo de San Antonio de Maripí... , Requena, Ega, 12 de octubre de 1788» (60 x 83 cms.).*
- 14) *Mapa de una parte del río Japurá comprendida desde la boca del caño de Avatiparaná inmediata al pueblo de Maripí... hasta la boca del río Apaporis próxima al salto de Cupatí..., Requena, Ega, 12 de octubre de 1788» (45 x 218 cms.).*

6. Biblioteca del Palacio Real (Madrid), mss. 2892, n° 7, ff. 230-320v. Esta descripción de Mainas fue publicada por Pilar Ponce Leiva, *Relación histórica-geográfica de la Audiencia de Quito (siglos XVI-XIX)*, n° 30, tomo II, Madrid, 1992, pp. 658-700.

7. Requena a J. Gálvez, Tefé, 9 diciembre 1785, AGI, Santa Fe, leg. 663-bis; y Requena a Fernán Núñez, Tefé, 23 julio 1787, Archivo Histórico Nacional (Madrid), Estado, leg. 4516/1.

- 15) *Mapa de una parte del río Japurá comprendida desde la boca del río Apaporis hasta el salto grande, o cachoeira de Ubía... , Requena, Ega, 12 de octubre de 1788» (60 x 200 cms.).*
- 16) *Mapa de una parte del río Apaporis comprendida desde su entrada en el río Japurá hasta la población de los indios Corotús... , Requena, Ega, 12 de octubre de 1788» (34(1) x 59 cms.).*
- 17) *Mapa de una parte de los ríos Engaños o Comiari, Mesay, Cuñaré, Yaviyá y Ufarí... , Requena, Ega, 1 de enero de 1789» (77 x 59 cms.).*
- 18) *Mapa de parte de los virreinos de Buenos Aires, Lima, Santa Fe y capitania general de Caracas en la América Meridional con las colonias portuguesas limítrofes para acompañar al proyecto, y reflexiones sobre la mejor demarcación de límites entre los dominios de ambas coronas dispuesto, y construido por el brigadier e ingeniero en jefe Dn. Francisco Requena, Madrid, 1796» (77 x 64 cms.).*

Cada mapa de esta serie está atractivamente ilustrado con mantos orlados de gran profusion al estilo rococó y leyendas alrededor del título. El número 11 tiene una especie de marco compuesto de columnas, árboles y conchas sobre los que se posan unos vistosos pájaros y un indio, mientras que la lluvia tropical se refleja en un rincón. La leyenda del mapa 12 es un manto coronado sujeto por un lado graciosamente por una figura femenina tocando una trompeta sobre una fuente, y por el otro lado sujeto en una palmera. Nuevamente otro manto lleva el título del mapa número 13, esta vez el manto va sujeto por un pájaro volando y una figura femenina con un cuerno de la abundancia, lleno de toda clase de frutas y cereales. Más abajo un cocodrilo mira a un grupo compuesto de un expedicionario sujetando los brazos de un indio y la figura de una mujer con un niño entre sus brazos. El número 14 tiene una carátula con un expedicionario ayudado por indios y un perro saltando, tirando a una manada de aves acuáticas. El motivo de un manto reaparece en el número 15 con detalles arquitectónicos y ornamentales rococó, representando dos escenas: una a dos expedicionarios dibujando (quizas se autorretratase el propio Requena); y en la otra escena se ve a un grupo de indios y animales. En el mapa número 16 un indio caza bajo un árbol selvático. Decoraciones de la carátula representan el número 17. El título está delineada en negro y rojo, y la palabra «mapa» está compuesta por juguetonas culebras, pelicanos e indios. El último mapa, número 18, realizado en Madrid en 1796, muestra la línea de demarcación en la parte norte de América del Sur. En la esquina superior izquierda del mapa hay una composición de indios junto a una canoa. Todos estos mapas aparte de su incalculable valor cartográfico son también unos hermosos testimonios por lo artístico de sus ilustraciones.

Estos ocho mapas fueron adquiridos en 1943 por la Biblioteca del Congreso en Washington D.C. a los Hermanos Maggs, Ltd., Londres. El comisario debió terminar por la misma época de los mapas, las diez acuarelas descritas anteriormente que se encuentran en la Biblioteca de Oliveira Lima de la Universidad Católica de Washington D.C., compradas por el Sr. Lima en 1914 al Sr. Martijnus Nijhof de La Haya, Holanda, quien a su vez las había adquirido en España. Estas acuarelas de un tamaño que oscilan entre 17 x 29 hasta 19 x 30 centímetros, no están ni firmadas, ni fechadas, pero debieron haber sido acabadas durante la estancia de Requena en Tefé, meses de inacción demarcatoria y sin éxito en su gestión por las dilaciones y dificultades que ponían los portugueses tras su regreso de la expedición de límites por la region

8. Los hermanos Maggs, Ltd., Londres, catálogo n° 693, año 1940; Smith, «Requena and the Japurá», op. cit., pp. 33 et passim; Lawrence Martin, revisado por Walter W. Ristow, «South American Historical Maps», *A la Carte: Selected Papers on Maps and Atlases*, Biblioteca del Congreso: Washington, D.C., 1972, pp. 199-200; Mercedes Palau de Iglesia, *Museo de América: Catálogo de los dibujos aguadas y acuarelas de la Expedición Malaspina, 1789-1794*, Madrid, 1980, p. 298., pp. 287-326; y Emiliano Jos, *Revista de Indias*, n° 10 y 12, 1942 y 1943.

amazónica. Como ya especifique individualmente estas acuarelas, seis pertenecen a la expedición de 1782 al Japurá y sus afluentes, dos a las misiones en el Marañón y las otras dos plasman la construcción de embarcaciones para alcanzar la región del Mainas.

Sin embargo, comparando los mapas firmados por Requena de la Biblioteca del Congreso y los que se encuentran en los archivos y bibliotecas españoles con las acuarelas, se advierte una gran similitud entre algunas de sus figuras y las ilustraciones de los mapas, que con casi toda certeza pueden atribuirse a Requena. Si se compara la firma de Requena en los mapas realizados durante sus años de estancia en la Amazonía, bien puede verse que la caligrafía es la misma o muy parecida a las notas y leyendas al pie de las acuarelas. Hay evidencia que estas diez acuarelas de la Universidad Católica son únicamente parte de una colección más grande que el comisario realizó para ilustrar su viaje de Quito al Amazonas por el río Napo y sus posteriores expediciones demarcatorias. Algunas de estas acuarelas están numeradas, una tiene el número romano XVII, por lo que se deduce que esta serie constaba originalmente por lo menos de diecisiete láminas. Sin arriesgarme demasiado, creo que parte de las aguadas existentes en el Museo de América como son algunas de las nueve aguadas coloreadas de las *Tribus de la cuenca del Amazonas* de la Colección Bauzá: el «Retrato de una india del Napo y de un indio de Camuchiro», el anteriormente citado «Retrato de un indio Llaora y de una india Omaguas», el «Retrato de un indio Yuni y un indio Iquito», el «Retrato de un indio Guaona»— se asemejan a las aguadas realizadas por Requena e incluidas en la Relación de 1796 del Virrey Gil de Taboada, ya que nuestro personaje fue el único artista y cartógrafo que estuvo en esa época por todos los citados parajes de esa región.

Extendiéndome un poco sobre estos mapas de Requena que se encuentran en la Biblioteca del Congreso, son los mismos que él cita en su extracto y en el mapa general del año 1796. Si se sobrepusiesen uno detrás del otro, bien se podría componer un mapa general de la expedición al Japurá y sus afluentes. Por los trabajos pictóricos mencionados aquí, hay que decir que Requena no fue únicamente un excelente cartógrafo sino un ilustrador y acuarelista innato. Comparando las ilustraciones de los mapas firmados por Requena, como coronel e ingeniero, se deduce que las acuarelas también fueron de su autoría, pues ambas obras guardan una estrecha relación, coincidiendo las ornamentaciones florales; los pájaros portadores del título de una acuarela con los de los mapas o los que sobrevuelan tanto en las acuarelas como los que ilustran los mapas; incluso Requena mismo se autoretrató tanto en los mapas, como en las acuarelas, pareciendo querer dejar constancia de su paso por esa región. También coincide el astrónomo en ambas obras, mapas y acuarelas en casi la misma posición. Ambas obras se complementan y tienen una importancia incalculable tanto histórica como topográfica, donde se refleja tan bien la vida cotidiana de la Amazonía, sus paisajes, fauna, arquitectura civil y misionera, vida y costumbres, aparejos, etc., sirviendo ambas como base para cualquier estudio de la región. Parece que al estampar su firma en los mapas, aún con ilustraciones, el comisario Requena tenía más fe en su habilidad cartográfica, por su exactitud matemática y geográfica, pues el levantamiento de mapas era más de acuerdo al espíritu del Tratado Preliminar de Límites 1777 y a la función a la que había sido encomendado con la Cuarta Partida de Límites. Las acuarelas y la ornamentación decorativa de los mapas se ajustan más a sus gustos y habilidad personal y de acuerdo con el espíritu de la Ilustración. Parece que esta habilidad pictórica de Requena era innata sin producirle ningún trabajo, mas como distracción, como diríamos hoy en día debía de ser su "hobby" durante los muchos meses de frustración e inacción en la Amazonía.

Como conclusión a este trabajo enfocado sobre las acuarelas y mapas amazónicos de Requena, deseo mencionar un poco sobre el tiempo que nuestro personaje pasó en Tefé, sufriendo él y su familia toda clase de humillaciones por parte lusa; no obteniendo ninguna cooperación para el establecimiento de los límites en la Amazonía y dándole largas a todos sus trabajos. En 1791 Requena y familia dejaron el cuartel general portugués en Tefé y fueron aguas arriba del Marañón hasta establecer su gobierno de Mainas en Jeberos, por la margen izquierda del río Huallaga en el virreinato de Perú, donde continuó Requena su increíble obra amazó-

nica. Llamado a España en 1795, él con toda su familia realizaron el viaje de regreso por el Marañón. En España llegó a teniente general, consejero de Estado, decano del Consejo de Indias, héroe de la Guerra de Independencia, cartógrafo y artista excepcional, y considerado, con muy buen criterio a finales del siglo XVIII y el comienzo del XIX, como el *experto español de la Amazonía*.

Este año se cumplen 170 años del fallecimiento en 1824 de este americanista enfrente a la iglesia San Ginés en la madrileña calle de Arenal. Siendo una feliz coincidencia la reapertura del Museo de América donde cuelgan tantos motivos y recuerdos del período histórico del siglo XVIII conocido de la Ilustración que aportó luces culturales al oscurantismo que padecía España en aquella época.

ANTONIO DEL RÍO Y GUILLERMO DUPAIX. EL RECONOCIMIENTO DE UNA DEUDA HISTÓRICA.

M^a Concepción García Sáiz*

Los historiadores del arte están tan habituados a reconocer las deudas iconográficas entre los artistas, que no se dejan sorprender negativamente por la identificación de este tipo de dependencias. Los maestros del pasado son una fuente constante de inspiración para los artistas de cada época y el prestigio de la imagen conocida va más allá de la pura repetición de modelos. Ya sea como elemento aislado, que facilite el trabajo a la hora de realizar una composición de cierta complejidad, o como ejemplo a repetir íntegramente por exigencias de la clientela.

El arte realizado en América a partir de la introducción de los repertorios y los principios estéticos europeos ofrece todo un muestrario de esta relación, muy pocas veces oculta tras un "invent" que no se corresponde con la realidad. Así, es habitual la continua localización de las fuentes iconográficas del arte colonial procedentes de los talleres europeos más activos. Pero también actúa siguiendo estos principios el arte europeo, y muy concretamente el dedicado a difundir la imagen del Nuevo Mundo, pues la mayor parte de las ilustraciones empleadas desde comienzos del siglo XVI están avaladas por modelos reconocibles desde antiguo por la cultura accidental. Al mismo tiempo también desde esas primeras fechas en que se inicia el proceso de aculturación, hace su aparición un conjunto de imágenes que habitualmente denominamos científicas y que tienen la finalidad de describir la realidad desde una perspectiva más etnográfica y no la de ser creaciones artísticas o representaciones simbólicas. Pero a pesar de esta decidida intención de sus autores un simple repaso a estos muestrarios permite advertir que no todo es tan "científico" como se pretende. Y ello es porque la carga cultural que conlleva cada uno de los intérpretes se refleja en su obra con mayor fuerza que las características físicas del propio objeto. Y no sólo en lo que a los principios estéticos se refiere, ya que los conceptos filosóficos y morales que determinan en cada período la idea del mundo tienen su fiel reflejo en las imágenes visuales.

Esta constante se mantiene también a lo largo del siglo XVIII, a pesar de que en él la Ciencia adquiere un protagonismo innegable. Ese redescubrimiento de América llevado a cabo por la Europa dieciochesca, en el que tienen un destacado papel los ilustradores, concede a la observación directa un valor extraordinario, reclamando así las voces más autorizadas la realización de aquellos viajes que lo permitan. De ahí que las descripciones aportadas por las expediciones científicas que se dirigen a diferentes puntos del continente americano a lo largo del siglo, se conviertan a su vez en el punto de partida para la elaboración de nuevas teorías relativas al hombre y a la cultura. Las academias de ciencias, las sociedades geográficas, los cenáculos ilustrados procuran estar al día de los acontecimientos vividos en las largas travesías, y en ellos se discuten los nuevos hallazgos, ya sea de un espécimen botánico, de los resultados de un experimento científico o del descubrimiento de una cultura hasta entonces ignorada.

La publicación de estos datos mientras se están registrando, es sin duda uno de los mayores alicientes para mantener viva la ciencia europea, en unos momentos en los que la civilización de los pueblos se identifica directamente con el conocimiento, hasta el punto que el calificativo de "civilizado" hace alusión precisamente a esa capacidad de conocer. De esta forma algunos viajes, como los de James Cook, se convierten en referencia obligada y sus textos e ilustraciones pasan a ser la

* Museo de América

guía metodológica de muchos otros expedicionarios. En otros casos, cuando se carece de los apoyos necesarios para alcanzar la siempre deseada publicación, las copias de los manuscritos originales circulan también con una sorprendente rapidez. El peligro de esta fórmula radica en la posibilidad de que alguna de las manos intermediarias sucumba a la tentación de hacer suyo el material inédito.

Detectar hoy uno de estos "plagios" no tiene más importancia que la de reconocer una duda histórica -como reza el subtítulo del presente trabajo- y tal vez la de llamar una vez más la atención sobre una circunstancia que se repite en exceso en la historiografía española sobre América: el esfuerzo de la recogida de datos y su estudio quedó en demasiadas ocasiones inconcluso al no ser divulgado convenientemente. El ir y venir de notas oficiales, el cumplimiento minucioso de los rigores burocráticos, no sirvió de apoyo a la ciencia en más de una ocasión sino de frustración.

Uno de los ejemplos más claro de todo ello nos lo ofrece la expedición realizada en 1787 por el capitán Antonio Del Río a la ruinas de la ciudad maya de Palenque. Todas las circunstancias que rodearon su organización y resultados son sobradamente conocidas desde que Castañeda Paganini publicara la mayor parte de los documentos oficiales relacionados con el tema (Castañeda Paganini, 1946). Además, gracias a la publicación del informe en inglés en 1822 las noticias se difundieron por toda Europa apareciendo resúmenes o datos aislados traducidos al francés, al inglés y al alemán en gran número de publicaciones (Brunhouse, 1974: 20). Así, los científicos europeos del siglo XIX interesados por el mundo americano tuvieron la posibilidad de saber que en el año 1787 el capitán Antonio del Río fue encargado por el gobernador de Guatemala de hacer una exploración en éste área siguiendo unas instrucciones muy precisas llegadas desde la Corte, una vez que se había conseguido despertar el interés de Carlos III sobre los hallazgos que venían produciéndose desde mediados del siglo. El informe descriptivo que realizó Del Río se acompañó de un conjunto de dibujos; el autor de éstos no mereció mucha atención pues fue casi un perfecto desconocido hasta la publicación del trabajo citado de Castañeda Paganini, quien los atribuyó al dibujante guatemalteco Ricardo Almendáriz. Su afirmación fue apoyada documentalmente años después por H. Berlin quien tomó como punto de partida los datos aportados por el padre Ramón Ordóñez y Aguiar, figura clave en esta historia que hace referencia en 1790 a las noticias facilitadas por "D. Ignacio Almendáris (el pintor que acompañó al Capitán Ríos y copió los Idolos)", y localizó en el Archivo General del Gobierno de Guatemala los "Comprobante a los gastos ocasionados por el pintor Ignacio Armendáriz, por las copias de las figuras de las ruinas de Palenque. Año 1787" (Berlin-Neubart, 1970: 111). Ricardo Armendáriz es por lo tanto el "Armendaris" a quien se refiriera Brasseur de Bourbourg (1857: 92), el "Almendáriz" aludido por Castañeda Paganini y sus numerosos seguidores y el "Ignacio Armendáriz" recientemente incorporado a esta confusa nómina (Baudez, 1993: 15).

Años más tarde, en 1808, una nueva expedición llega al mismo punto inspeccionado por Del Río y realiza su propio informe acompañado también por ilustraciones. En este caso los nombres y la personalidad de los dos miembros más importantes de la comisión son conocidos desde el principio. Se trata del capitán de dragones retirado, de origen francés, Guillermo Dupaix y del dibujante José Luciano Castañeda, profesor de Dibujo y de Arquitectura de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España. El primero es el responsable definitivo de la empresa, también de patrocinio real aunque sea ahora a través de Carlos IV y tenga un campo de actuación mucho más amplio que la anterior, y él será el encargado de contratar a Castañeda, a quien elogia en repetidas ocasiones concediendo una alta valoración a su trabajo, fiel en extremo a la realidad de los que ve como afirmará una y otra vez (Dupaix, 1969: 16). La dedicación de Del Río y Armendáriz a Palenque fue algo totalmente ocasional; ninguno de ellos está vinculado con anterioridad a temas semejantes y sus nombres no volverán a aparecer posteriormente. El responsable de su elección es consciente de su poca preparación, pero no dispone de otras personas en el momento preciso. Por el contrario, Dupaix y Castañeda aportan a su misión un importante bagaje de conocimientos sobre las culturas antiguas y sobre la técnica del dibujo; Castañeda dedicó posteriormente mucho

tiempo a la representación de piezas arqueológicas y en 1823 todavía conservaba originales de la expedición (Brunhouse, 1974: 33).

Una vez elaborados estos informes cae sobre ellos ese silencio oficial al que ya nos hemos referido. El material de Del Río consta que llegó a Madrid tras ser puesto en limpio por el ingeniero José Sierra y que pasó a formar parte de los repositorios oficiales (Castañeda Paganini, 1946: 47). El de Dupaix atravesó mayores dificultades en lo que a su traslado a España se refiere, lo que no entorpeció su conocimiento y publicación en Europa (Dupaix, 1969).

Tras la lectura del texto de Dupaix, a través de sus diferentes versiones -la edición inglesa en inglés y en castellano, la francesa del siglo XIX y la española del XX-, puede adquirirse la idea de que éste conocía el trabajo realizado por Del Río, pero también la de que no lo tenía en gran estima y, sobre todo, la de que en ningún momento estimó la posibilidad de que su estancia en Palenque pudiera considerarse una prolongación de la llevada a cabo por aquél, gracias al interés de los materiales reunidos. Sin embargo, la relación entre ambos conjuntos es más que evidente ya que el equipo formado por Dupaix y Castañeda no tuvo ninguna dificultad para hacerse con una copia del trabajo realizado por Del Río/Armendáriz, sobre la que llevó a cabo su propia versión sin mencionar la procedencia de los originales, a pesar de que Castañeda se limitó a repetir quince de los treinta dibujos de los relieves y detalles arquitectónicos palencanos, manteniendo los mismo errores de interpretación como veremos más adelante. Aunque no les fuera entregada de forma inicial esta copia -algo que no debemos descartar totalmente- es evidente que no les fue difícil conseguirla por sus propios medios, si tenemos en cuenta el carácter también oficial de esta nueva expedición y el hecho de que cerca de una docena de ellas circularon por los ambientes interesados a finales del XVIII y primera mitad del XIX.

En Guatemala quedó una copia de la versión original de Armendáriz (Castañeda Paganini, 1946: 15) de ella se sacó otra en 1789 (Castañeda Paganini, 1946: 16) una copia puesta en limpio por el arquitecto José de Sierra se mandó a Madrid (Castañeda Paganini, 1946: 47), del original guatemalteco salió la copia que guardaba en su poder el padre Ramón Ordoñez (Berlin, 1970: 114, 115) que mostraba generosamente a todos los interesados en el tema y que permitió copiar en repetidas ocasiones, probablemente de ella dependen los cinco dibujos que se guardan en el Archivo General de Indias y que proceden de Félix Cabrera, quien ya intentó su publicación en 1794 (Berlin, 1970; Cabello, 1992) y la que sirvió para realizar los grabados de la edición de 1822 (Del Río, 1822), a ella hay que añadir los ejemplares que llegaron a manos de Humboldt (Humboldt, 1810: 47-51), los que se guardan en Londres (Ballesteros, 1960), los que forman parte de la colección Arrese (Ballesteros, 1960), y la ofrecida por el canónigo de la catedral de Chiapas y diputado Robles Domínguez de Mazariegos a las Cortes de Cádiz en 1813 (Berlin, 1970: 115). A todas ellas habría que añadir la utilizada por Dupaix/Castañeda y las repetidas por los diferentes ilustradores europeos que participaron en las ediciones parciales que se multiplicaron en el continente (1).

1. A finales de 1992, en el comercio inglés de antigüedades apareció un volumen encuadernado en tafílete avellana y con hierros dorados que contenía treinta dibujos distribuidos en veinticinco láminas. Sus propietarios lo identificaban inicialmente con un conjunto original de los dibujos realizados por la expedición de Guillermo Dupaix y Luciano Castañeda. Sin embargo, el título que aparecía grabado en la propia encuadernación "COLECCION DE ESTAMPAS Nº2" y el texto de la portada, compuesta para grabar, aludían directamente a los dibujos de la expedición de Antonio del Río y Ricardo Armendáriz a Palenque en 1787.

Los dibujos coincidían plenamente con la copia de 1789 existente en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y la encuadernación lo identificaba como pareja del volumen dedicado al texto existente en la Real Academia de la Historia de Madrid, con idéntica portada recogiendo el texto completo de la "DESCRIPCION DEL TERRENO...". Todo ello y la ausencia en este ejemplar de marcas o restos de éstas tras su borrado, llevaba a concluir que estos dos volúmenes habían formado originariamente una unidad, separándose en momento indeterminado, anterior sin duda a la entrada del texto en los fondos de la Real Academia, que se llevó a cabo en los años sesenta del siglo XIX, según consta en la publicación de Pedro Sabau **Noticia de las Actas de la Real Academia de la Historia leída en Junta Pública de 29 de Junio de 1862** (Madrid, capítulo IV). Así se lo hice saber a la Junta de Valoración y Adquisición de Obras de Arte del Ministerio de Cultura, en fecha 26 de febrero de 1992, proponiendo su compra con destino a los fondos del Museo de América, donde figuran las piezas remitidas por la misma expedición.

La Junta no llegó a un acuerdo económico con los propietarios y la pieza se vendió en subasta por la casa Sotheby's de New York en Diciembre de 1992 pasando así a propiedad particular.

Europa conoce por primera vez parte del trabajo de Del Río/Armendáriz a través de Humboldt, quien ya en la edición de 1810 de su **Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique** incluye lo que él denomina un "Relief mexicain trouvé à Oaxaca [Dessin communiqué par M. Cervantes, gr. par F. Pinelli à Rome]" con el siguiente comentario:

"Ce relief, un des restes les plus curieux de la sculpture mexicaine, a été trouvé, il y a peu d'années, près de la ville d'Oaxaca. Le dessin m'en a été communiqué par un naturaliste distingué, M. Cervantes, professeur de botanique à Mexico, auquel nous devons la connaissance des nouveaux genres *Cheirostemon*, *Guardiola*, et de beaucoup d'autres plantes qui seront publiées dans la Flore de la Nouvelle-Espagne, de MM. Sessé et Mociño. Les personnes qui ont envoyé ce dessin à M. Cervantes, lui ont assuré qu'il était copié avec les plus grand soin, et que le relief, sculpté dans une roche noirâtre et très-dure, avoit plus d'un mètre de hauteur" (1810: 47).

Las personas que enviaron este dibujo al aludido Cervantes olvidaron decir que se trataba de una copia de la primera lámina de Del Río/Armendáriz, al tiempo que transmitían el dato erróneo relacionado con la procedencia del relieve, lo que llevó al sabio alemán a elaborar una extensa descripción e interpretación cultural fallida. Más tarde, en la edición de los viajes de Dupaix realizada en París en 1834-1844 gracias a los dibujos conseguidos por Baradère, ya se advierte el error cometido por Humboldt y provocado por sus informantes y se relaciona esta obra con un relieve de Palenque, en el capítulo dedicado a Notas y Documentos Diversos (1844: 17). No obstante, a partir de este momento se da entrada por algunos autores a un nuevo error al establecerse la relación de Dupaix/Castañeda con las imágenes de Palenque tomadas por el sabio alemán y no con Del Río/Armendáriz (Dupaix, 1969:3), dato que sin embargo fue detectado por Berlin, quien estimó que este dibujo lo pudo conseguir Humboldt durante su estancia mexicana entre 1803 y 1804 (Berlin-Neubart, 1970: 112).

A excepción del ejemplo reseñado, los dibujos de Del Río/Armendáriz permanecieron inéditos hasta 1822 en que se llevó a cabo la edición inglesa del texto ya mencionada, acompañada por 15 ilustraciones grabadas por Jean F. Waldeck (17). Este artista, en una carta a la Société de Géographie, se adjudica un importante protagonismo en este hecho:

"Je fus en partie la cause, à Londres, de la publication de l'ouvrage très incomplet de Del Río: il fut apporté d'Amérique, en 1822, par le docteur Mac Quy, qui me le montra, il le vendit à H. Berthond, libraire, et je fus chargé d'en faire les planches, comme vous pourrez le voir au bas de la plupart, marquées de J.F.W., et une entre autres qui porte mon nom entier." (Baudez, 1993: 51).

A este explorador e ilustrador le corresponde también la primera llamada de atención sobre el confusionismo -que él mismo acrecienta- creado en torno a la paternidad de las láminas procedentes de las dos expediciones palencanas, como pone de manifiesto al comentar precisamente aquéllas que sirvieron como base a la edición francesa de Dupaix, que Waldeck incluso consideraba copia de sus propios grabados para la edición de Del Río de 1822:

"Ils proviennent de l'abandon que le directeur du musée de Mexique fit à l'abbé Baradère de copies incomplètes de mauvais dessins de Castañeda (1), el l'attestation menteuse du fonctionnaire mexicain servit de passe-port a ces matériaux apocryphes. Les dessins que manquaient a cette collection (le bas-relief de la croix. par exemple) furent copiés sur ceux de l'ouvrage incorrect de Del Río, dont j'avais moi-même gravé les planches à Londres en 1822; et pour déguiser cet emprunt, on eut l'heureuse idée d'ombrer ce que j'avais dessiné au trait. Encore si l'on avait copié exactement!"

(1) Je rappellerai ici une particularité assez singulière. Le directeur du Musée reçut, en retour, des mains de M. Baradère, des oiseaux fabriqués de toutes pièces, et dont le bec était

argenté. Le vénérable abbé n'avait pas voulu être en reste vis-à-vis du directeur. A des documents mensongers is avait répondu par un cadeau de même nature; is s'était rappelé le proverbe: A trompeur, trompeur et demi!" (19).

La extraordinaria semejanza entre los dibujos de Del Río/Armendáriz y Dupaix/Castañeda, fue considerada por la mayoría de los estudiosos del tema como una prueba evidente de la que muy pocos conocieron directamente. Sin embargo, de la misma manera que Waldeck percibió el problema, aunque no lo abordó en su totalidad, otros autores posteriores han ido aportando datos muy claros en este sentido. En 1929 Lothrop da con una de las claves más evidentes para detectar el "fraude":

"The original Castañeda drawings, now in the British Museum, must be based in part on those of Del Río, for they show *in situ* sculptural details removed by Del Río a quarter of a century before Castañeda reached Palenque. For instance, the stucco head illustrated in our Pl. IV, a, marked by a curious strap across the cheek, is depicted in its original position by Castañeda" (1929: 55).

Evidentemente, el hecho de que en los dibujos de Castañeda aparezcan algunos de los fragmentos de las decoraciones de Palenque, que había extraído Del Río durante su expedición, enviándolos a Madrid más de veinte años antes de que llegase al mismo lugar la expedición de Dupaix, es una prueba irrefutable de la copia. También Berlin llamó la atención sobre "un caso ambiguo de plagio y dos claros de la misma falta" (1970: 116); el primero se refiere a la lámina 15 de Del Río y los segundos a las 17 y 20 y en ellos la deducción es la misma: las piezas no pudieron ser copiadas directamente ya que habían sido enviadas en 1787 a Madrid (en el caso de la lámina 15 lo que faltaba era una de las patas del altar, la llamada "estela de Madrid"). Posteriormente otros trabajos dedicados a estas expediciones han desconocido este hecho, incluso en aquellos casos en los que se han detectado con claridad algunas dependencias, como ha sucedido con Claude Baudez y Sidney Picasso quienes al referirse a un dibujo de Waldeck con la anotación autógrafa "D'après del Río" (Biblioteca Nacional del Paris. Gabinete de Estampas), otro de Castañeda tomado de la edición de 1834 y otro posterior del mismo Waldeck (Biblioteca Nacional de París. Gabinete de Estampas), dan con el otro aspecto fundamental a la hora de establecer este "plagio": "Un professeur sait que deus élèves ont copié l'un sur l'autre quand les mêmes erreurs apparaissent sur les deux copies" (Baudez-Picasso, 1987: 41).

Así, la reproducción de las piezas que ya no figuraban en su lugar de origen como si realmente lo estuviesen y la exacta repetición de los errores de interpretación que aparecen en los dibujos que acompañan el informe de Del Río, demuestran sin ningún género de dudas que Luciano Castañeda copió íntegramente parte de este material, aunque también incorporó nuevas ilustraciones a partir de piezas que no habían sido reproducidas con anterioridad. El silencio de Dupaix con relación a este hecho y la continua referencia que hace a la veracidad de los dibujos de su compañero también demuestra que existía una intención manifiesta de atribuirse una originalidad inexistente. En la edición inglesa de su informe, la patrocinada por Lord Kingsboroug, el texto de Dupaix recoge afirmaciones que contribuyen a reforzar esta idea: "Este altorelieve moldado de estuco se copio de un original (**como todo lo demás**) existente en uno de los entrepaños..." (1831, V: 337). De nuevo el "invenit" injustificado aunque en esta ocasión no aparezca de forma explícita al pie de los dibujos.

A pesar de lo definitivo de estas pruebas los estudios más recientes dedicados al tema pasan de lado sobre un asunto como éste. Probablemente la razón esté en que hasta ahora han sido comentarios parciales y muy dispersos en el tiempo -Waldeck en 1838, Lothrop en 1929, Berlin en 1970 y Baudez-Picasso en 1987- en los que tampoco sus autores planteaban de una forma definitiva la teoría de la copia de gran parte del material de Del Río/Armendáriz por Dupaix/Castañeda. Baudez-Picasso llegan a afirmar incluso que "la production de Castañeda apparait cependant bien supérieur aux dessins exécutés par ses prédécesseurs" (1987: 39), cuando en realidad el único pre-

decesor es el autor de los dibujos copiados íntegramente por Castañeda. La supuesta superioridad de éste se reduce a lo que podemos considerar como el reflejo de un mayor oficio por parte de Castañeda frente a cierta impericia de Armendáriz, puesta de manifiesto por sus propios superiores que no consideraron su obra original digna de ser enviada a la corte como se ha recordado tantas veces.

Tal vez por ello fuera interesante someter a revisión todos y cada uno de los dibujos que acompañaron al informe de Del Río comparándolos con los originales de Castañeda. Sin embargo el proceso es demasiado tedioso y necesita de un apoyo permanente en las ilustraciones, que rebasarían con creces las posibilidades de ilustración en una publicación periódica. Por ello, y como ambos conjuntos gráficos están publicados, será suficiente con seleccionar una serie completa de dibujos en la que estén presentes todos los elementos principales del argumento y describir con el mayor detalle posible aquellos otros en los que el lector podrá seguir el mismo procedimiento, lo que le permitirá comprobar por su cuenta con toda facilidad lo aquí expuesto.

Concretamente nos referimos a las figuras 1, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 23, 27, 28 y 29 de Del Río/Armendáriz que, sin ningún género de dudas, fueron "plagiadas" por Dupais/Castañeda. Todas ellas están dedicadas a los relieves figurados y en ningún caso se reprodujeron fragmentos arquitectónicos. Las pruebas que lo demuestran son las mismas que se han mencionado de forma esporádica hasta ahora: ausencia comprobada del objeto real a reproducir y repetición minuciosa de los errores de interpretación llevados a cabo por los primeros autores. Podemos comenzar tomando como ejemplo la primera de las ilustraciones, la dedicada a reproducir el relieve E de la casa A. Contamos con la imagen que nos ofrece la copia oficial realizada en Guatemala para su envío a Madrid en 1787 (lámina 1), la copia que se llevó a cabo en Madrid en 1789 (lámina 2), la publicada por Humboldt en 1810 (lámina 3), la dibujada por Castañeda en 1820 (lámina 4), la grabada por Waldeck en 1822 (lámina 5), la publicada por Warden en 1827 (lámina 6), la grabada en Londres en 1831 (lámina 7), la de París en 1834 (lámina 8) y la grabada nuevamente por Waldeck en París en 1866 (lámina 9).

En principio es fácil comprobar que las imágenes de la lámina 1 a la 8 proceden de un mismo modelo, ya que ofrecen una idéntica interpretación de todos los elementos. La escena representa a un personaje central en pie visto de perfil y flanqueado por otras dos figuras sentadas en el suelo y con las piernas cruzadas. Las variaciones incorporadas por los diferentes artistas, con relación a la original elaborada por Del Río/Armendáriz, están justificadas exclusivamente por las características estilísticas de cada uno de ellos y, por supuesto, por el diferente dominio de la técnica que mantienen. Así el grabador italiano Pinelli resalta los volúmenes con un sombreado realizado por medio de trazos paralelos y entramados regulares, al tiempo que presenta la imagen del relieve formando parte de una lápida, acentuando sus perfiles irregulares, algo que probablemente sugirió a Dupais/Castañeda la idea de buscar este mismo efecto por medio de la introducción de una parte del suelo, sobre el que supuestamente apoyaría. Posteriormente, los ilustradores de las ediciones francesas e inglesas, continuarán repitiendo con una gran fidelidad el modelo, sin incorporar ningún tipo de novedad iconográfica. Las diferencias nuevamente se centran en las variedades del estilo.

Aunque durante la segunda mitad del siglo XIX se llevaron a cabo nuevos trabajos, con imágenes cada vez más reales, que pudieron permitir la identificación de las primeras falsedades iconográficas y sus repeticiones, es evidente que la extensa documentación aportada por la publicación de **The sculptured of Palenque** (Green Robertson, 1985-1991) es un instrumento imprescindible a la hora de hacer este seguimiento, ya que las fotografías de los relieves originales están acompañadas de unos perfectos dibujos arqueológicos que facilitan la comparación. La comprobación detallada de los "errores" de interpretación de Del Río/Armendáriz son la prueba más evidente de las copias de Dupais/Castañeda. Con esta ayuda (lámina 10) podemos constatar que el tocado del personaje principal acaba en su parte posterior con la figura de un pez que los miembros de la primera expedición interpretaron como una cinta que termina en dos volutas. Esa misma cinta fue "vista" y repetida por su émulo. De la misma forma, el bastón que sujeta esta figura se corona con



Lámina 1.- Dibujo de R. Armendáriz según José de Sierra (?). 1787. Colección particular. USA.



Lámina 2.- Dibujo del copista de Madrid. 1789. Biblioteca del Palacio Real. Madrid.



Lámina 3.- Litografía publicada en Humboldt: *Vue des Cordillères...* Paris, 1810.



Lámina 4.- Dibujo de I. Castañeda. Versión de 1820. Escuela de Estudios HispanoAmericanos. Sevilla.



Lámina 5.- Litografía de F. Waldeck publicada en Río: Description... Londo, 1822.



Lámina 6.- Litografía publicada en Warden: Recherches... Paris, 1827.



Lámina 7.- Litografía publicada por Lord Kingsborough en Dupaix: Manuments... London, 1831.

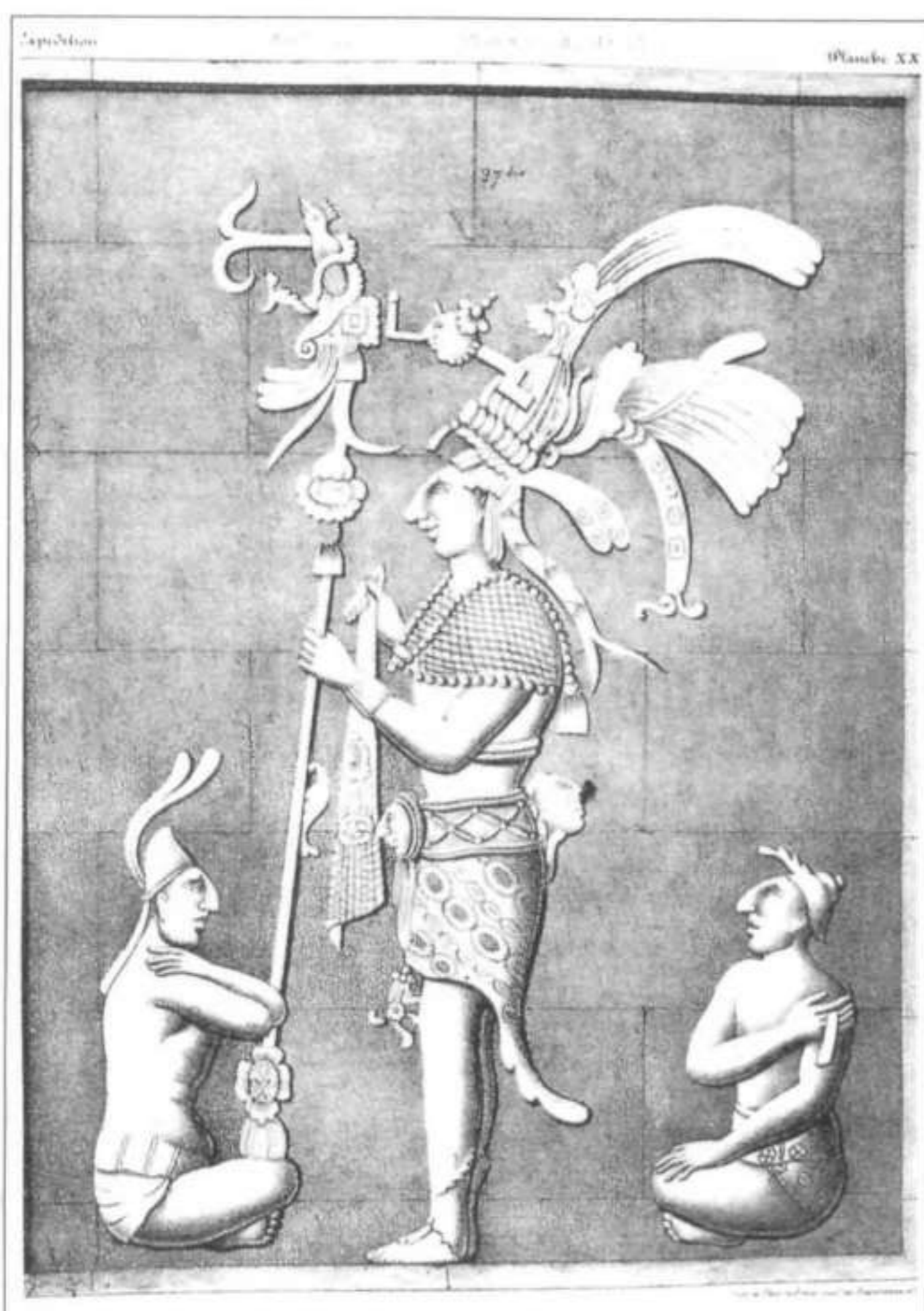


Lámina 8.- Litografía publicada por Barandere en Dupaix: Antiquités... Paris, 1834.



Lámina 9.- Litografía de F. Waldeck publicada en *Brasseur de Bourbourg: Monuments... Paris, 1866.*

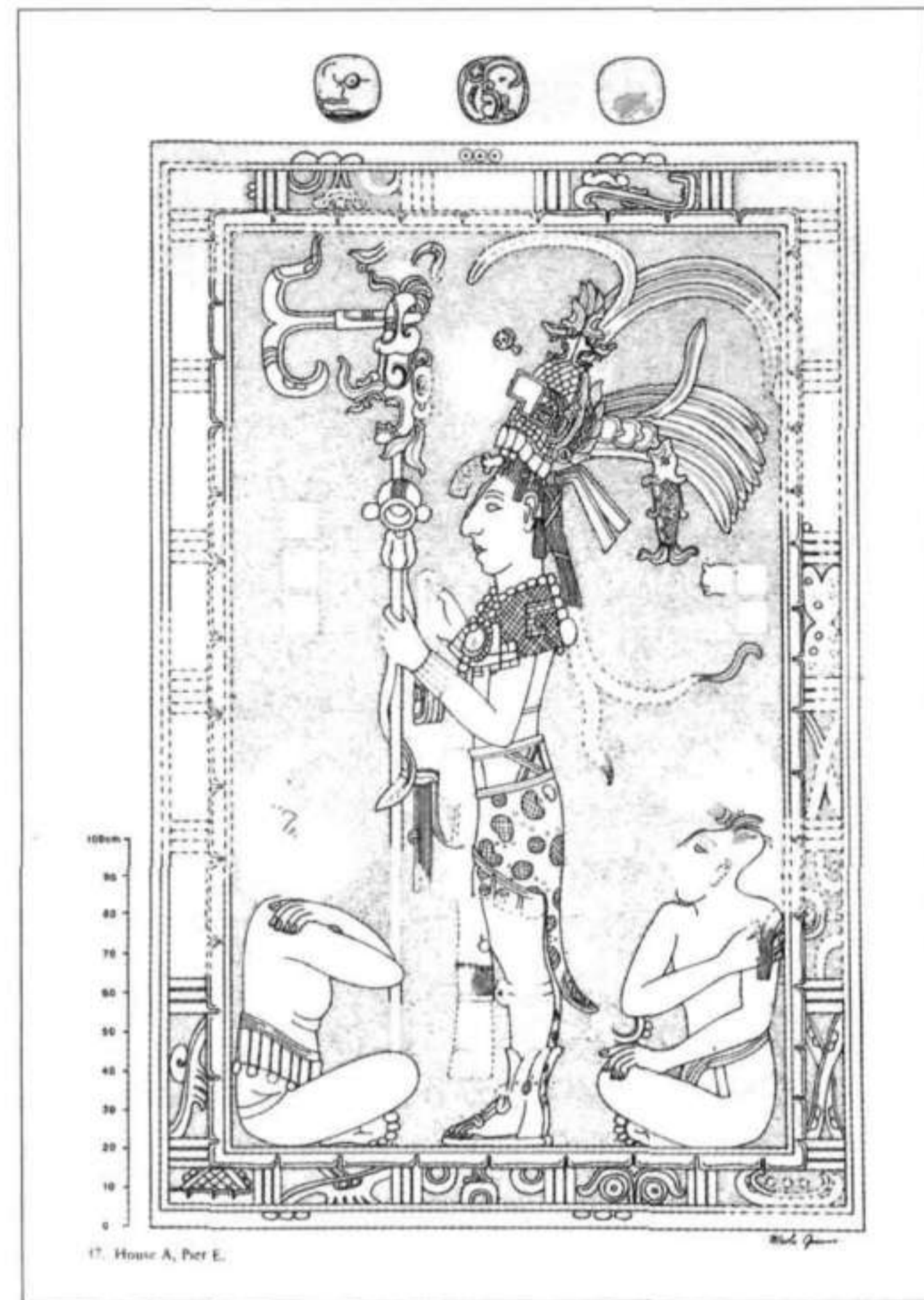


Lámina 10.- Dibujo de Merle Greene: *The sculptures... Princeton, 1985.*

la cabeza de un dios, que ha sido reducida a un conjunto de volutas y formas vegetales, que finaliza en una inexistente cabeza de ave, nuevamente "interpretada" con estas características por Dupaix/Castañeda.

Excitado por la curiosidad que le produjeron los dibujos originales y los datos del informe, Waldeck acudió entre 1832 y 1834 a las fuentes directas: "Depuis le moment que je vis les dessins à la plume de cet ouvrage, je doutai qu'ils fussent fidèles et j'ai nourri le secret desir de voir et de dessiner moi-même les originaux" (Baudez, 1993: 51). Su deseo de reproducir la realidad le llevó a realizar numerosos dibujos en los que de nuevo se mezcla lo que ve el científico con lo que interpreta el artista. Su versión del mismo relieve que estamos comentando (lámina 9), tras el conocimiento directo, es mucho más exacta que la llevada a cabo por Del Río/Armendáriz, dando entrada incluso a los glifos que habían sido ignorados inicialmente. A pesar de ello son famosas sus fabulaciones -especialmente las relacionadas con la figura del elefante- que pronto originaron comentarios muy negativos, como el expresado en 1848 por Justo Sierra O'Reilly en la traducción al español del Viaje al Yucatán de Stephaens, (se cita a partir de la segunda edición de México, 1937, pp. 210-211):

"La ocasión vendrá en que digamos algo acerca de la famosa obra de Mr. Frederick Waldeck, que nos ha regalado en ella con tantos improperios y baldones, como inexactitudes y absurdos contiene en la parte científica. Por ahora nos limitaremos a decir, que el tal libro [el de 1838], a excepción de la belleza arbitraria de los dibujos y grabados, es malo a *ratione naturae*"

Por lo que respecta a la figura 8 que se corresponde con el relieve F de la casa D (Greene, 1985, III: 86) y en la que nuevamente coinciden los dos autores (láminas 11 y 12) en la interpretación que dan a los diferentes elementos, podemos ver que, entre los que más llaman la atención, se

encuentra la gran máscara sobre la que se sienta el personaje de la izquierda, reducida inicialmente a una especie de cinta en espiral y el supuesto objeto que sujeta con su mano izquierda esta misma figura, y que en la realidad se trata del remate que cuelga del collar que lleva el personaje de la derecha. En palabras de Dupaix, esta lámina 4^o, que incluye en el Suplemento al Templo de la Cruz N^o 19, merece el siguiente comentario:

“En este bajo relieve encontramos otro laberinto no menos intrincado que los anteriores. Sin embargo aventuraremos andar algunos pasos en él. Este grupo compuesto de 2 individuos, el cual consideramos 1^o en autoridad, está posado y en actual ocupación pues de la mano izquierda agarra el penacho de la figura que tiene a su frente, y con la mano derecha muy alzada llevando en ella una espacia de ramillete con intención a lo que parece fijarlo en su cabeza, el cual muy distraído, **ofrece en retorno de la mano izquierda cierta máquina desconocida**. Volviendo al personaje que hacer de 1^o papel, notamos en él una figura varonil bien dispuesta y perfilada a derecha, con su morrion y aderesado, **un collar muy largo** y abierto ensartado de pedrerías y perlas alternadas. No se reconoce tope alguno hasta la faja, exceptuando las vueltas, esta tiene complicación en su obra y uniendo a ella la faldilla que da lucimiento al todo de la parte delantera y de la opuesta, cuelgan unas cintas, paño &. Los muslos y piernas carecen de abrigo, algo hay en el medio calzado.

La otra figura con el cuerpo de frente y **la cabeza perfilada a la izquierda**, y sentada como en el aire, no usa de otras vestiduras que unas vueltas y una faja liviana de 3 orden, un largo y angosto devantal. Llama mucho la actitud de esta figura en el estilo académico, y pidió estudio de un Artífice. **Descansa sobre una repisa trepada, acompañada de algunos adornos**, principalmente de tres símbolos el 1^o consta de una cabeza humana boca arriba, el 2^o de una calavera inversa, y el 3^o de una T, encerrada en un escudo ovalado. El piso común forma un pedestal prolongado y laboreado según el estilo arábigo, y en el campo superior,



Lámina 11.- Dibujo del copista de Madrid, 1789. Biblioteca del Palacio Real. Madrid.

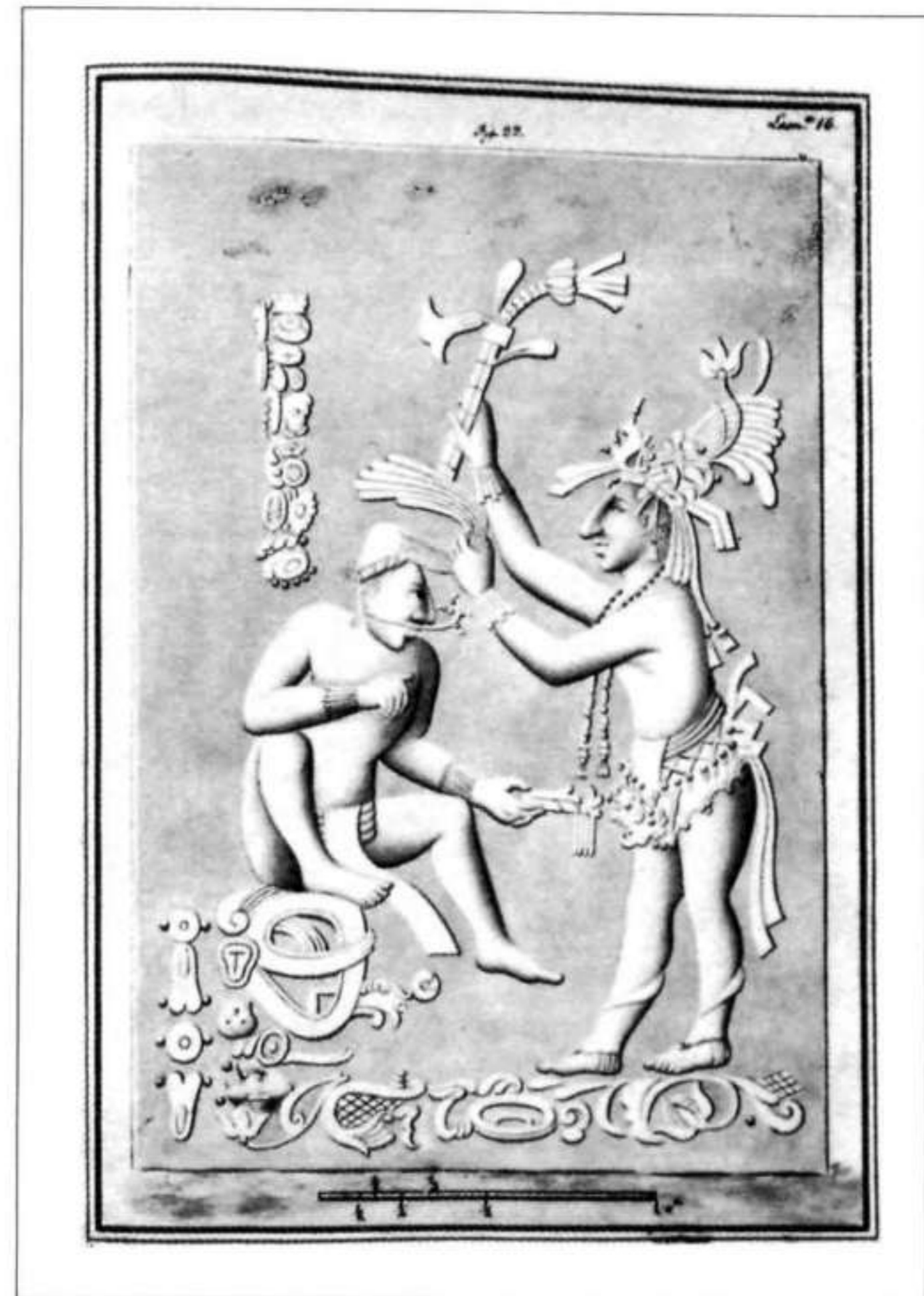


Lámina 12.- Dibujo de L. Castañeda. Versión de 1820. Escuela de estudios Hispano-Americanos. Sevilla.



Lámina 13.- Fotografía del estado actual del relieve publicada en Greene, Princeton, 1985.

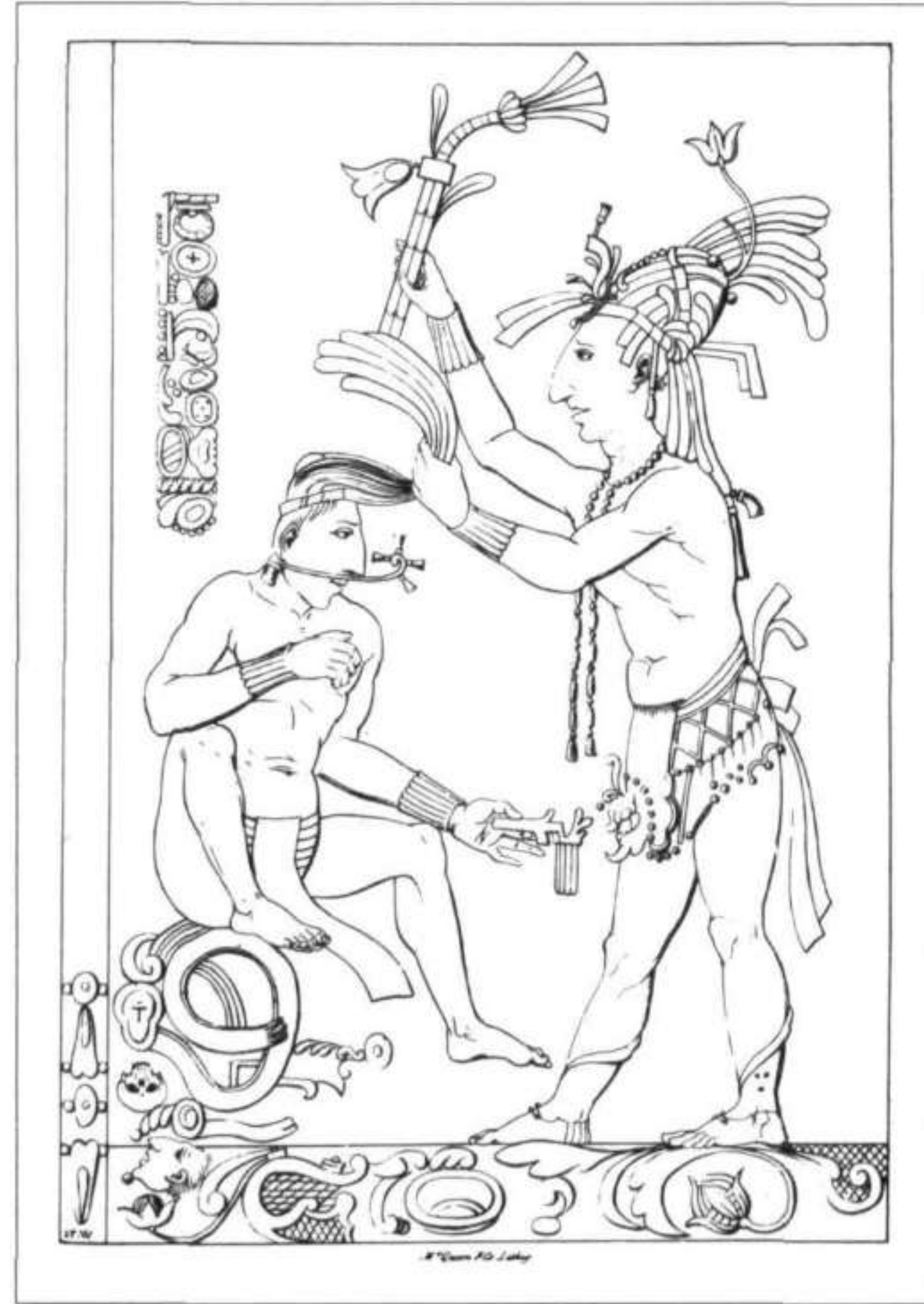


Lámina 14.- Litografía de F. Waldeck publicada en Río: Description... London, 1822.

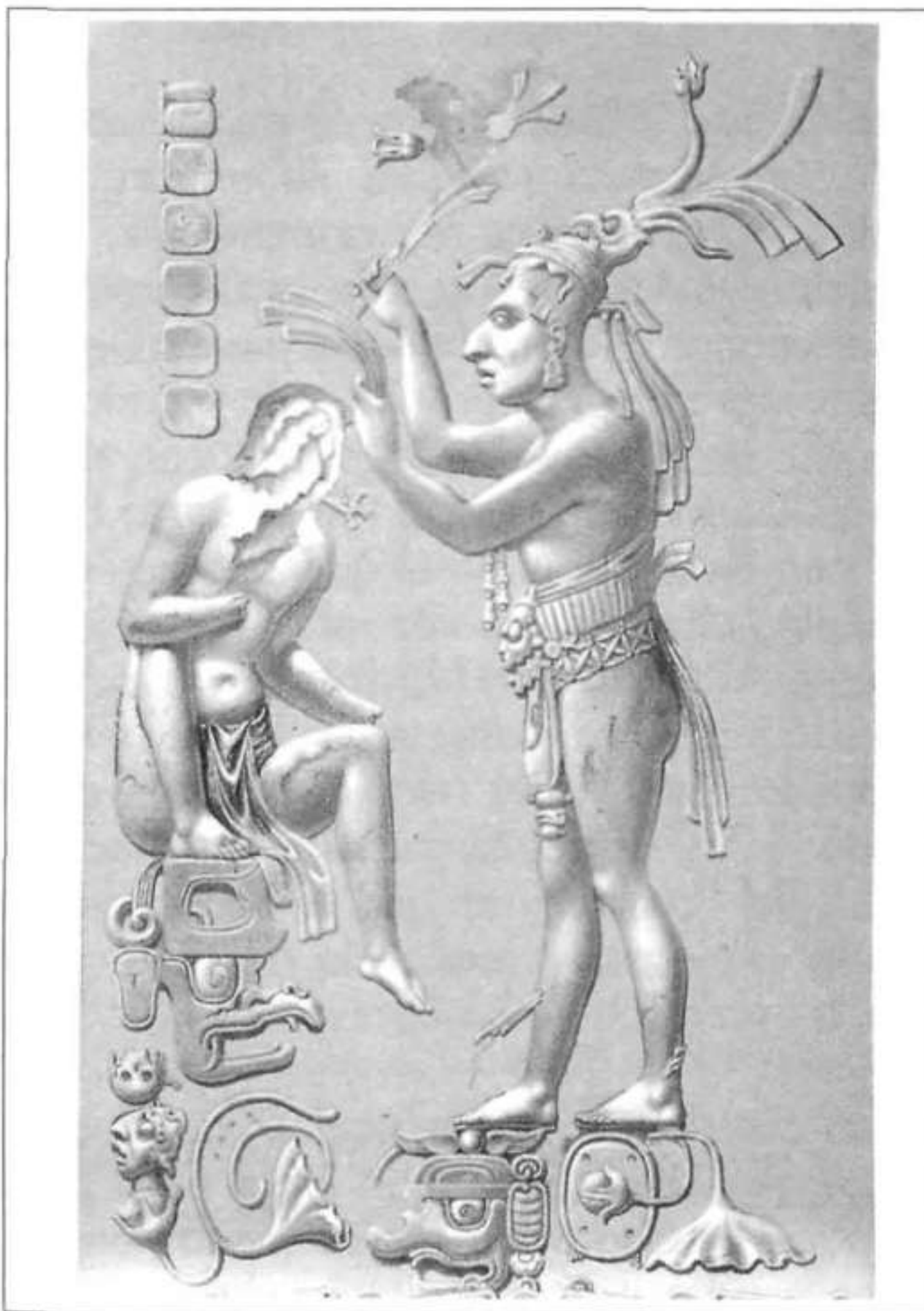


Lámina 15.- Litografía de F. Waldeck publicada en Brasseur de Bourbourg: Monuments... Paris, 1866.



Lámina 16.- Dibujo de John Herbert Caddy. 1839-1840.

al lado derecho, vemos seis grupos compuestos de figuras jeroglíficas, formando el conjunto una línea vertical: ignoramos si su explicación o leyenda se interpreta de arriba abajo o al contrario. Olvida de hablar del singular capricho, quiero decir de " **la línea curva y transversal que pasa por debajo de la nariz y concluye con cuatro borlas en cruz**" (Dupaix, 1969: 246-7).

Como puede apreciarse por los subrayados que hemos incluido, la descripción se adapta perfectamente al dibujo y no al relieve (lámina 13). En este caso también hay que poner un énfasis muy especial en la detallada referencia que se hace a la cabeza del segundo personaje, fragmento que ya no formaba parte del relieve pues había sido enviado a Madrid en 1787. Un hecho que el autor no podía ignorar. Esta figura también fue reproducida completa por Waldeck en el grabado de 1822, como era lógico al basarse en los primeros dibujos (lámina 14), pero fue suprimida en los trabajos realizados tras su visita a Palenque (lámina 15), en los que nuevamente se aproximó más a la realidad en la interpretación de las máscaras; sus "errores" por lo general nada tienen que ver con los de Del Río/Armendáriz. En 1839 y 1840 unos nuevos viajeros, John Herbert Caddy y Patrick Walker llegan a Palenque; Caddy lleva a cabo varios dibujos y, a la vista de los realizados, también se dejó arrastrar en ocasiones por la fuerza de las imágenes difundidas por Del Río/Armendáriz, ya que también cae en la tentación de representar esta figura completa, incluida la cabeza (lámina 16).

La primera imagen fotográfica de esta pieza la ofreció León De Rosny en su trabajo **Les documents écrits de l'antiquité Américaine. Comte-rendu d'une mission scientifique en Espagne et en Portugal (1880)**. El autor, secretario general de la Sociedad de Etnografía y miembro de la Sociedad Americana de Francia, visita en 1880 en Madrid el Museo Arqueológico Nacional, atraído por la noticia de la adquisición del código troano:

"Dès mon arrivère à Madrid, j'ai été visiter le Museo Archeologico que, d'après mes informations, s'était rendu acquéreur d'un important manucrit katounique, dont la vente avait été proposée, il y a plusieurs années au gouvernement franÇais..." (De Rosny, 1882: 15).

Pero al mismo tiempo tiene ocasión de contemplar las piezas procedente de la expedición de Del Río, que ya figuran en este Museo, aunque no las identifica como tales. Sin embargo su conocimiento le lleva a relacionarlas con Palenque y habla, probablemente por primera vez, de otra de las piezas llegadas a la Corte con el conjunto: la estela de Madrid, a la que se refiere precisamente con ese término, que posteriormente se convirtió en el nombre oficial de la pieza (De Rosny, 1882: 18). Lo más interesante de la publicación son las fotografías. Por primera vez y firmada por el propio autor -"Rosny phot. 1880"- aparece una fotografía de la estela en la lám. 2, con el pie de "Bas-Relief Yucateque", y la cabeza, a la que venimos aludiendo con relación a la figura 8, y tres glifos "Sculpture el Katouns yucatèques" -"Rosny phot."- en un montaje en el que aparece el autorretrato del autor. Lothrop alude a esta obra cuando publica por primera vez -él sí- los objetos enviados por la expedición, que estudia también en el Museo Arqueológico Nacional poniéndolos en relación con los puntos de procedencia originarios. Hace la historia del descubrimiento con base en lo publicado por Brasseur, y por lo tanto ya cita a todos los personajes relacionado con el tema. Describe la estela de Madrid y resalta la importancia de los glifos destruidos al ser arrancada, la identifica como la pata de un pequeño altar en la casa E del Palacio. También se ocupa de las tabletas de glifos poniendo una de ellas en relación con la exploración realizada por Bernasconi e identifica los diferentes fragmentos que formaron el envío, a excepción de las ofrendas (1929: 53-63).

La figura 9 es reproducida siguiendo los mismos criterios de interpretación, aunque en un examen minucioso se pueden detectar algunos pequeños elementos que dejan entrever el proceso seguido por Castañeda: a la vista de la copia de Del Río/Armendáriz y de las piezas originales tanto el dibujante como Dupaix probablemente estimaron que los primeros dibujos daban una imagen correcta en lo sustancial, y se limitaron a añadir algunos detalles que, según su criterio, completaban las imágenes. Así en esta ocasión vemos cómo se completan detalles ornamentales de la

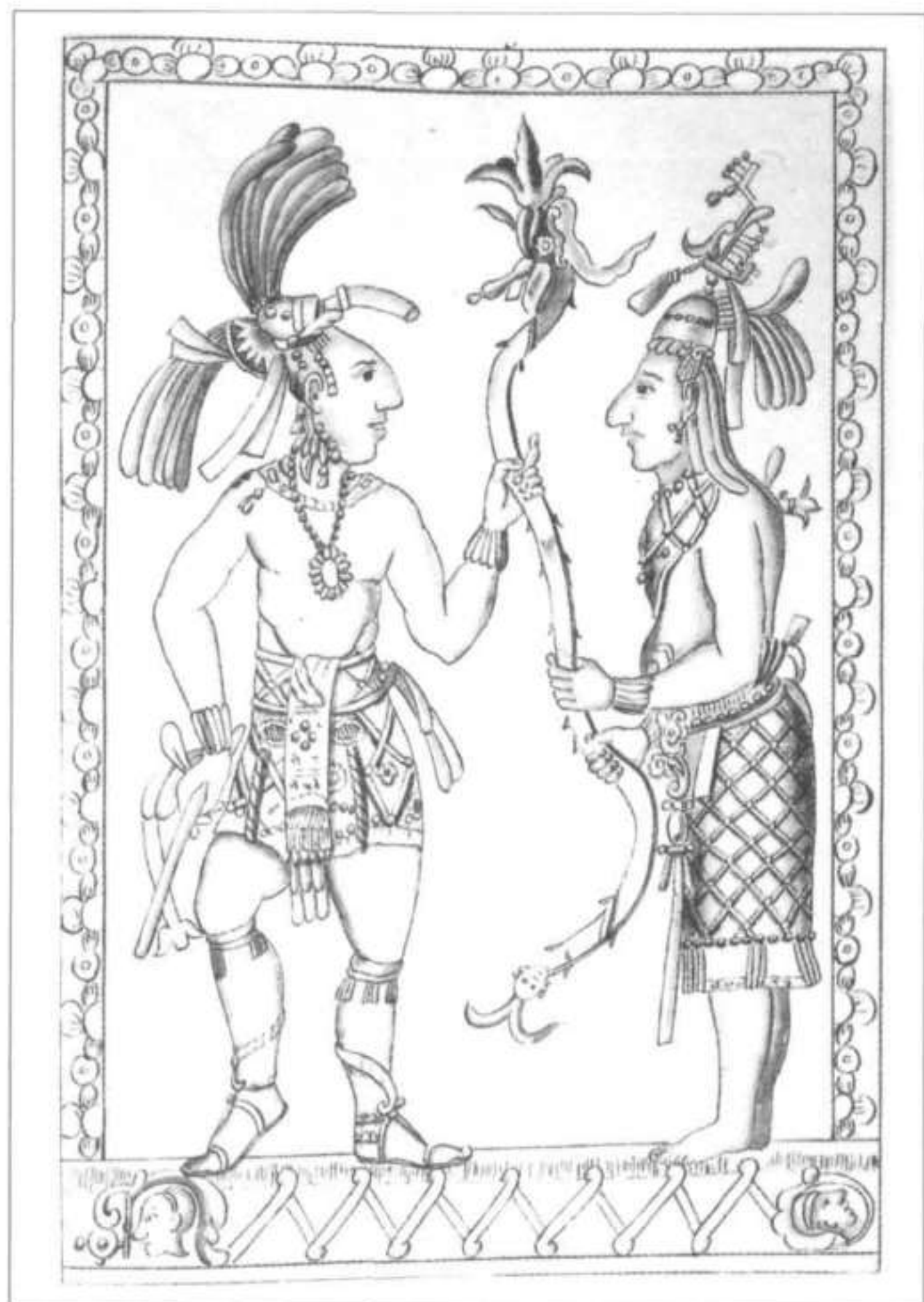


Lámina 17.- Dibujo del copista de Madrid. 1789. Biblioteca Palacio Real. Madrid.

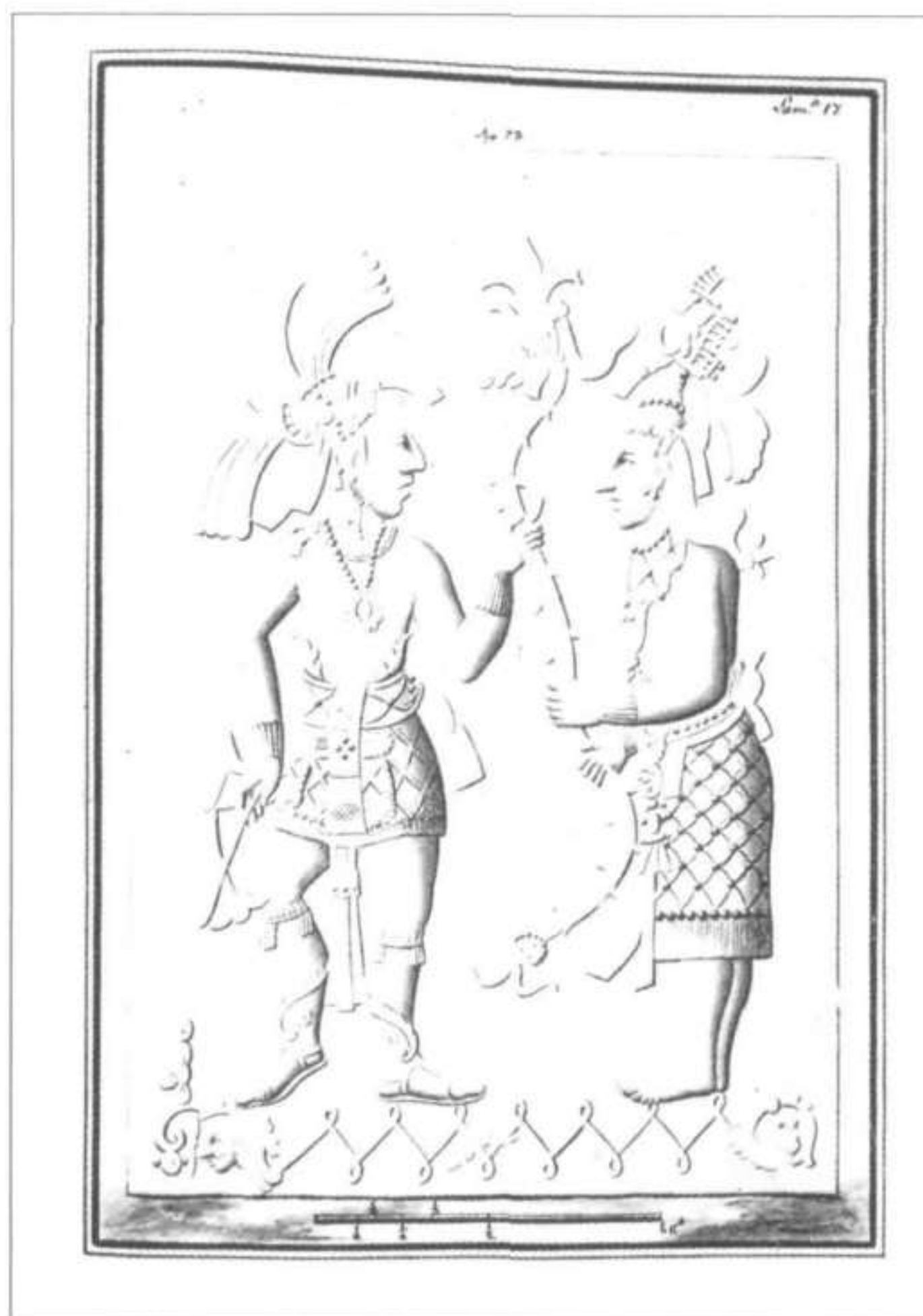


Lámina 18.- Dibujo de Luciano Castañeda. Versión de 1820. Escuela de Estudios HispanoAmericanos. Sevilla.

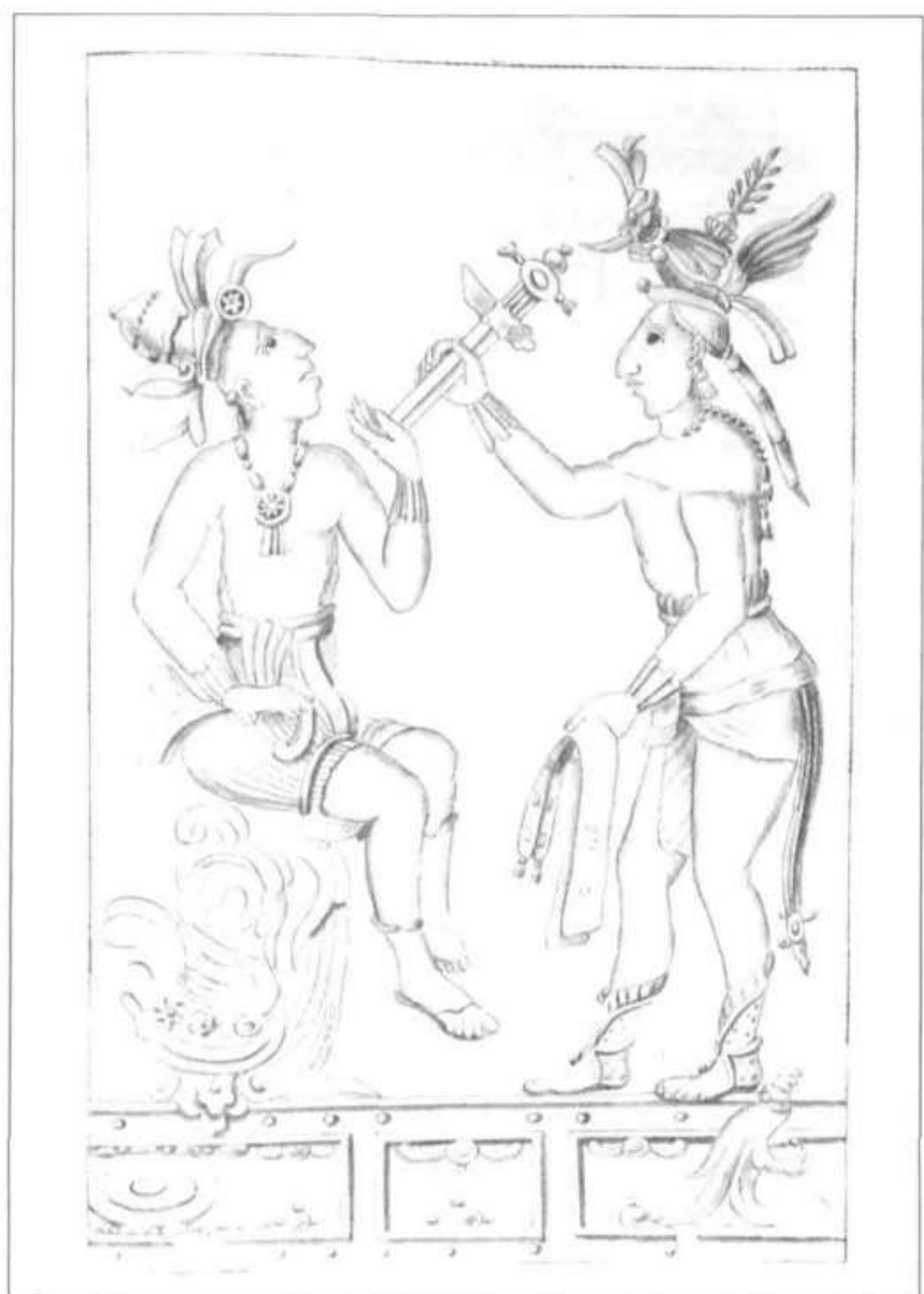


Lámina 19.- Dibujo del copista de Madrid. 1789. Biblioteca Palacio Real. Madrid.

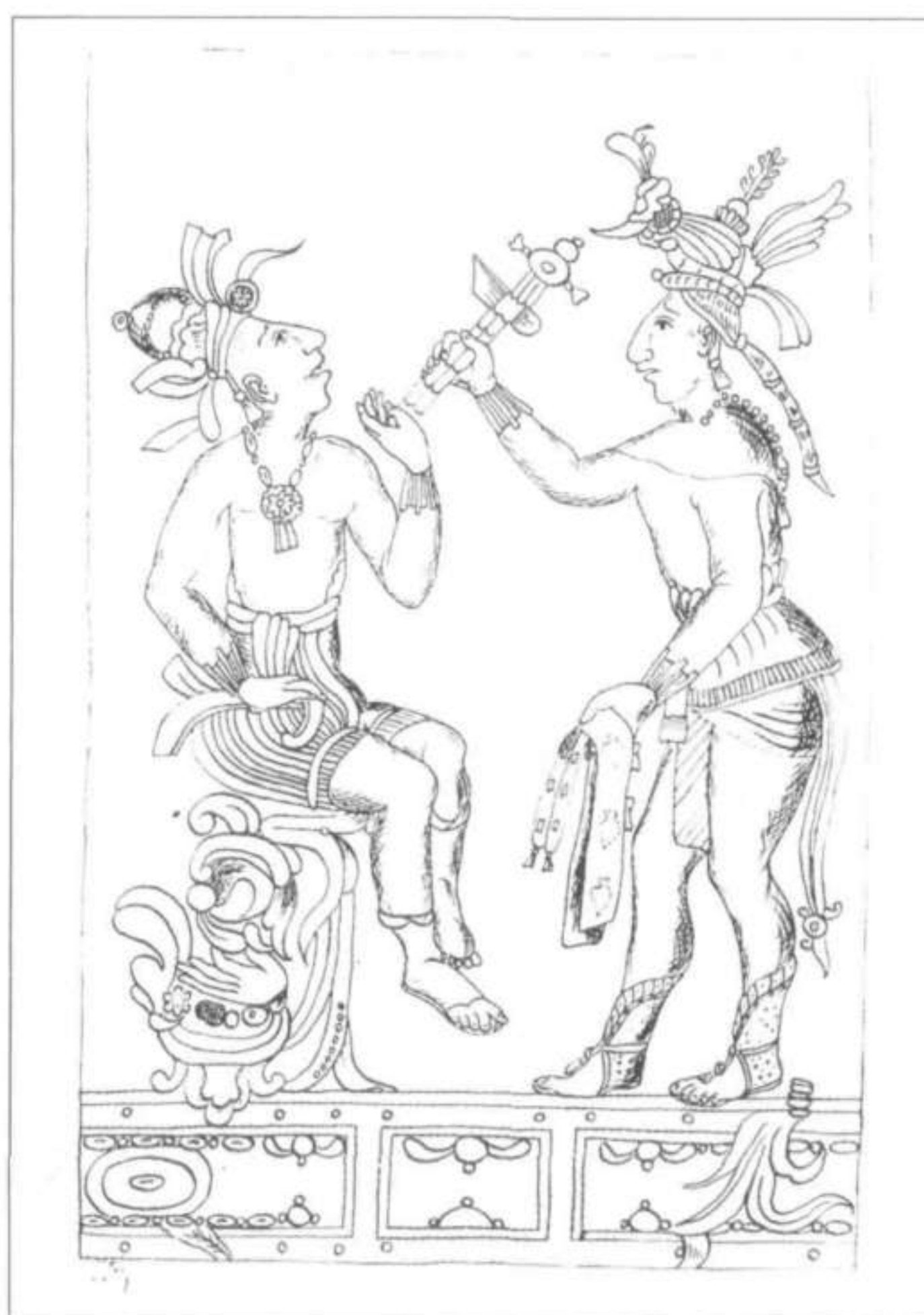


Lámina 20.- Dibujo que acompaña al texto de Felix Cabrera del Archivo General de Indias. Hacia 1794. A.G.I., Sevilla.

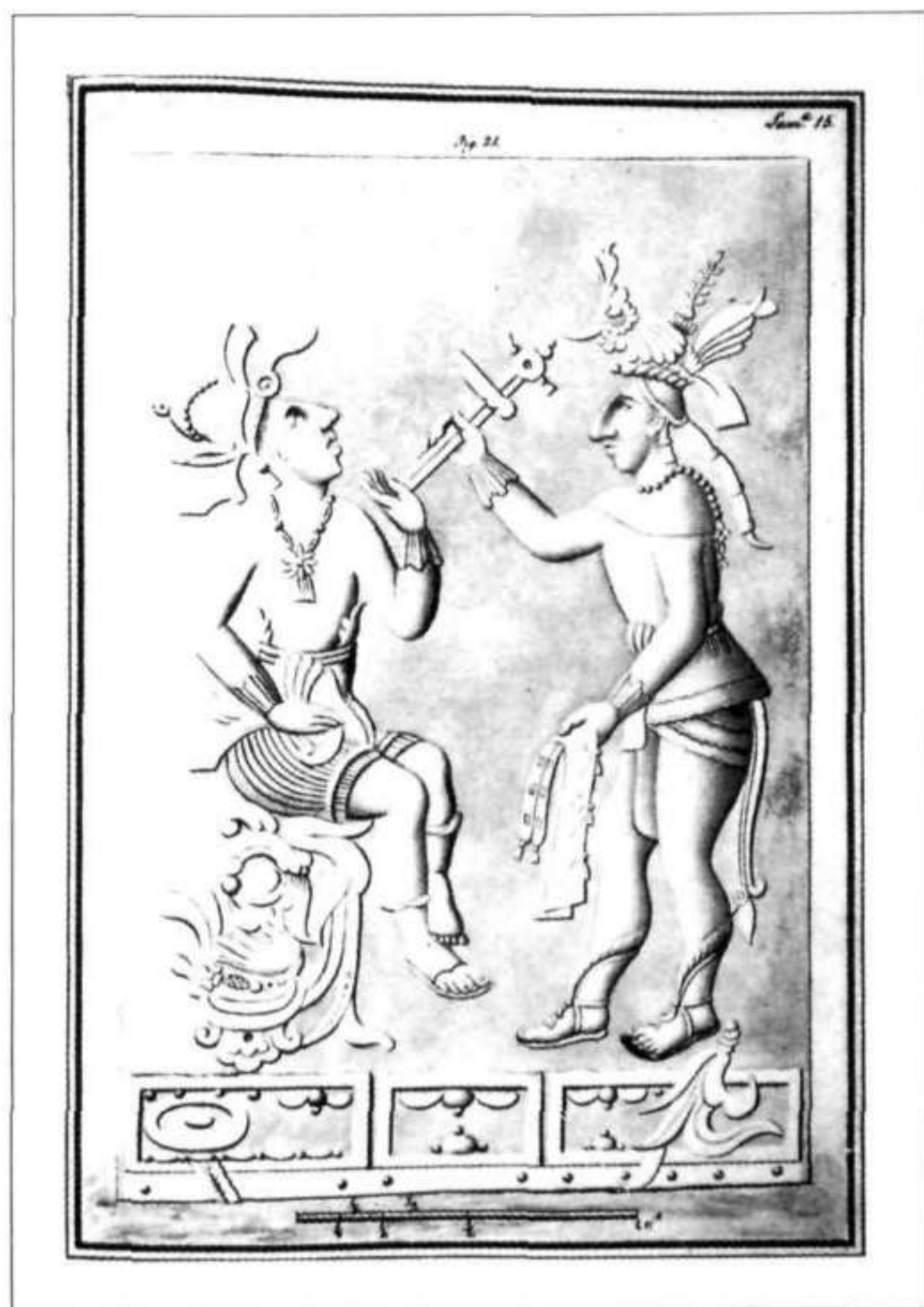


Lámina 21.- Dibujo de L. Castañeda. Versión de 1820. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Sevilla.

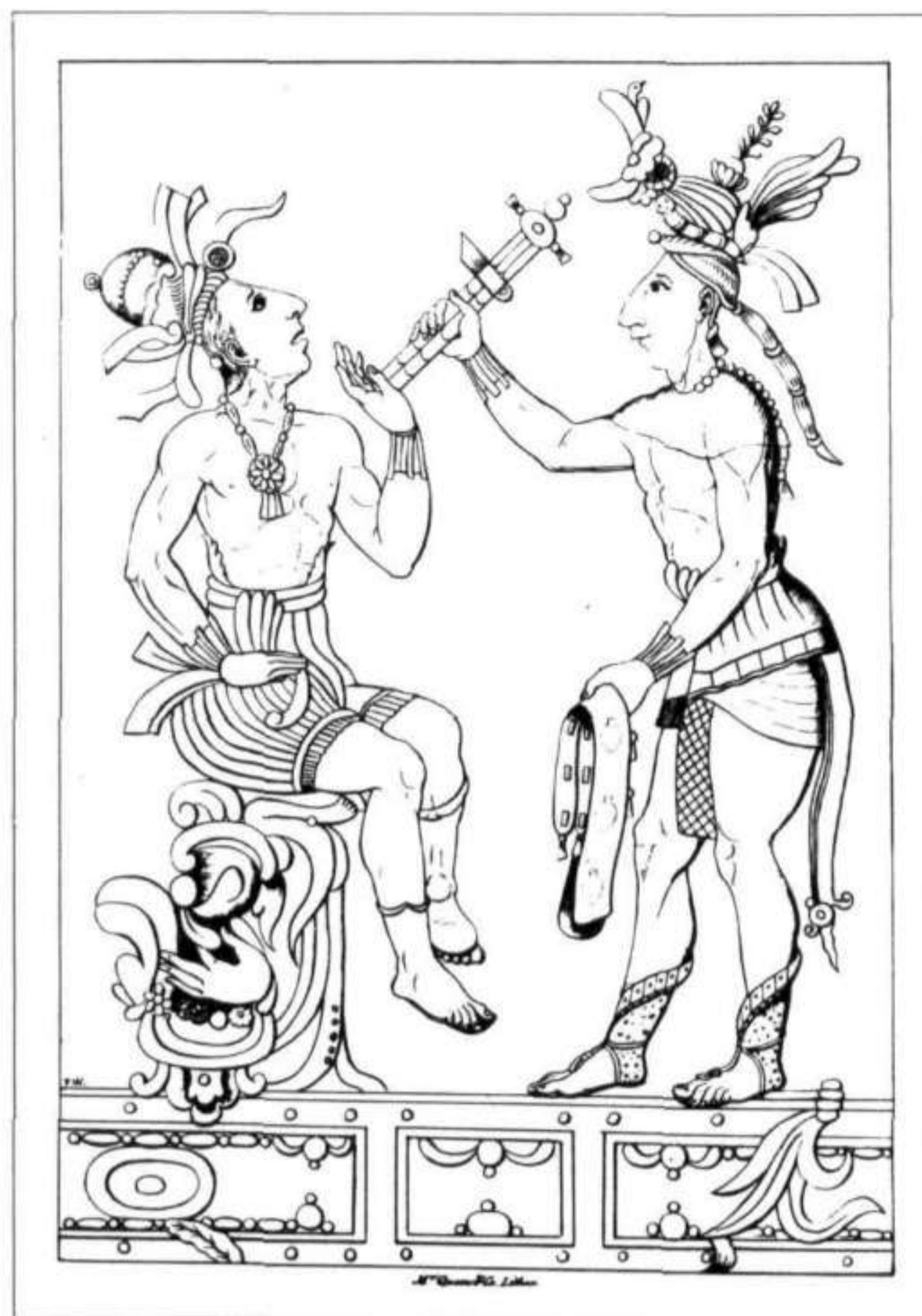


Lámina 22.-Litografía de F. Waldeck publicada en Brasseur de Bourbourg: *Monuments...* Paris, 1866.

indumentaria de los dos personajes, dando una longitud más real a la banda que pende desde la cintura de la figura de la izquierda, que desciende hasta la pantorrilla, o añadiendo un segundo elemento en ángulo en la misma posición de la figura de la derecha. No obstante, todos los "errores" de Del Río/Armendáriz se mantienen con gran fidelidad. Lo mismo puede decirse de la figura 10 en la que llama especialmente la atención la interpretación del tocado del personaje principal, simplificado a base de formas indeterminadas, entre vegetales y geométricas, que no aciertan a representar la máscara que muestra la realidad (lámina 17 y 18).

En la figura 11 nuevamente confluyen las dos pruebas que delatan el "plagio". Por un lado es fácil comprobar la identidad entre todos los elementos "vistos" por ambos equipos, y por otro no es más difícil advertir que la pierna derecha del personaje representado en pie, aparece dibujada tal y como la contemplaron Del Río/Armendáriz, y vuelve a contemplarse en la supuesta composición de Dupaix/Castañeda, tras haber sido arrancado por Del Río y enviado a Madrid veinte años antes junto al resto del material extraído por esta expedición. Este mismo error, además de muchos otros, lo cometería Waldeck años más tarde en la ilustración de esta imagen publicada en París tras su viaje a Palenque (Brasseur de Bourbourg, 1866). Un aspecto más podríamos considerar a la vista de diferentes versiones de esta figura si nos centramos en las imágenes ofrecidas por la copia de Madrid (lámina 19), la del Archivo General de Indias, ligada a Félix Cabrera (lámina 20), el dibujo de Castañeda de 1820 (lámina 21) y el grabado firmado por Waldeck en 1822 (lámina 22), podemos comprobar que las tres últimas proceden de una misma copia, diferente a la primera. La pista la ofrecen unos mínimos detalles que consiguen emparentarlas, separándolas a su vez de la madrileña; éstos se centran principalmente en la interpretación del personaje de la derecha. Su tocado presenta en la parte posterior un conjunto de cinco plumas tratado de idéntica manera en los tres casos mencionados y con leves pero claras diferencias en el primero; algo semejante sucede con el elemento que esta misma figura sostiene con su mano izquierda, adornado en su perfil por unos colgantes que tampoco se incluyen en la copia de Madrid. Con ello se puede reforzar la hipó-

ANTONIO DEL RÍO Y GUILLERMO DUPAIX.
EL RECONOCIMIENTO DE UNA DEUDA HISTÓRICA



Lámina 23.- Dibujo de L. Castañeda. Versión de 1920. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Sevilla.



Lámina 24.- Dibujo de L. Castañeda. Versión de 1820. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Sevilla.



Lámina 25.- Dibujo del copista de Madrid. 1789. Biblioteca Palacio Real. Madrid.



Lámina 26.- Dibujo del copista de Madrid. 1789. Biblioteca Palacio Real. Madrid.

tesis, bastante verosímil, elaborada por Berlín (1970: 116) en el sentido que la fuente primera de estas tres copias fue el original que permaneció en Guatemala -a través de las copias del padre Ordoñez- y no la puesta en limpio por José de Sierra, en la que desaparecieron estos detalles.

Con el resto de las figuras señaladas puede realizarse el mismo proceso de comparación, con la seguridad de que los resultados serán idénticos. Sin embargo, también es necesario señalar aquellos casos en los que no se llevó a cabo la copia por parte de Dupaix/Castañeda a pesar de que se contaba con el precedente de Del Río/Armendáriz. Sirvan como ejemplo las figuras 42 y 43 de los primeros (láminas 23 y 24) y su comparación con las 21 y 22 de los segundos (láminas 25 y 26), con las que se corresponden directamente. En ellas ha desaparecido totalmente la dependencia anterior hasta el punto de que es mínima la coincidencia en la interpretación de la indumentaria y de los elementos ornamentales, algo completamente lógico cuando diferentes personas interpretan un conjunto de imágenes cuyo significado desconocen. Ahora sí puede considerarse que Dupaix/Castañeda son los responsables totales de la imagen, algo que puede comprobarse incluso con la comparación de los modelos, de fisonomía diferente cuando no son producto de copia.

Las razones definitivas de este cambio de actitud no parecen muy claras pero tal vez haya que buscarlas en una circunstancia que se repite a menudo en esta historia de las copias de Del Río/Armendáriz. De la misma manera que sólo quince dibujos llegaron a manos del editor inglés de 1822, y no las treinta originales, también pudieron ser sólo quince las que estuvieron a disposición de Dupaix/Castañeda. Incluso pudieron ser las mismas o una versión de éstas ya que coinciden con ellas.

Nada sabemos todavía de los motivos que pudieron llevar a Guillermo Dupaix y a José Luciano Castañeda a tomar la decisión de servirse de los dibujos anteriores, apropiándose de las imágenes, pero lo cierto es que ésta fue una actitud deliberada de ambos ya que si Castañeda fue el encargado de repetir las láminas, Dupaix nada dice sobre ellos, elogia en repetidas ocasiones a su dibujante precisamente por lo fiel que es a las piezas originales y él mismo se explaya en descripciones de elementos que nunca ha visto.

Volviendo al comienzo de este trabajo, conviene recordar que para 1820, fecha de la versión de los dibujos de Castañeda que venimos comentando (Dupaix, 1969) hacía más de treinta años que las copias oficiales de los originales de Del Río/Armendáriz habían llegado a Madrid, son que todavía hubieran salido a la luz pública los resultados de la expedición a Palenque, y sin que hubieran indicios de que esta circunstancia fuera a cambiar. Ni siquiera sabemos en qué medida Dupaix recibió el encargo real de la nueva expedición teniendo en cuenta las aportaciones de Del Río, o considerando aquéllas como un vago recuerdo indigno de mayor atención. Cuando en 1822 se lleva a cabo en Londres la edición de una traducción del informe de Del Río y de 15 grabados realizados por F. Waldeck, basados en los dibujos de Ricardo Armendáriz, acompañando al texto de Félix Cabrera, la situación cambia radicalmente. El interés por Palenque pierde su lastre de secretismo o de indiferencia y se convierte en objetivo privilegiado de la comunidad americanista europea y americana. No en vano la Société de Géographie de París abre en 1826 un concurso destinado a premiar con una medalla de oro valorada en 2400 francos la mejor descripción de esta población, incluidas vistas pintorescas, planos y cortes arquitectónicos, sin que faltasen las propias esculturas (Baudez, 1993: 63). A partir de este momento se suceden los viajes de exploradores a este área y sus informes, parciales o completos, van engrosando con muy diferente fortuna los repertorios documentales palencanos. Son pocos los que olvidan mencionar a Del Río y las principales circunstancias de su viaje, pero son muchos los que nada dicen de Armendáriz, cuyo nombre nunca aparece como dibujante al pie de las diferentes litografías con que se ilustran las sucesivas ediciones, suplantada su paternidad por los grabadores y litógrafos europeos, lo que acaba originando importantes confusiones. La primera mitad del siglo XIX es testigo al mismo tiempo de las repetidas ediciones de Del Río/Armendáriz en diferentes idiomas (Del Río, 1832: 18-21) y de las primeras ediciones de Dupaix/Castañeda en las que ya están presentes los dibujos copiados de la primera. De esta forma

parte del material reunido por Del Río/Armendáriz inicialmente alcanza una difusión insospechada, directa o indirectamente, condicionando la imagen gráfica de Palenque hasta bien avanzado el siglo XIX, ya que es muy probable que todos los viajeros que posteriormente acudan a inspeccionar las ruinas, lo confiesen o no, lleven en sus equipajes alguno de estos ejemplares.

En todas estas expediciones que se suceden a lo largo del siglo XIX, ocupan un lugar destacado los dibujantes, que ya no acuden como meros acompañantes del explorador sino que comparten con él la responsabilidad total del trabajo, conscientes del interés que despiertan las imágenes a la hora de la publicación, superior en ocasiones al que se concede al propio texto, hasta el punto de que su edición en ocasiones es anterior a la de éste; para captar la atención del público es suficiente con la publicación de vistosos álbumes ilustrados en los que el texto se limita a una breve descripción introductoria y los pies en los que se identifican las litografías.

El propio F. Waldeck impresionado por la información de Del Río/Armendáriz se traslada a México en 1825 donde permanece hasta 1836. En 1833 recorre las ruinas de Palenque y realiza su propia colección de dibujos; él, que tanto había criticado "les mauvais dessins de Del Río qui n'ont aucune ressemblance avec les originaux" (Baudex, 1993: 155), dará repetidas muestras de su fantasía al interpretar los motivos que tiene ante sus ojos, como ya hemos recordado. En su trabajo se resume muy claramente esa doble actividad del ilustrador a la hora de difundir las imágenes de una cultura ajena, a la que se acerca al mismo tiempo con el deseo de ser fiel a lo que ve y con la carga inevitable de sus ideas sobre las culturas antiguas, en consonancia con los conocimientos de su época.

En 1860 el propio Waldeck ofrece al gobierno francés su colección de dibujos relacionados con la arqueología americana y realizados a lo largo de más de cuarenta años. Para juzgar la conveniencia o no de su adquisición se creó una comisión que hoy nos resulta de gran interés por el papel que jugaron muchos de sus miembros en el americanismo y sobre todo porque a través de sus opiniones podemos conocer las precisiones que se habían en este momento sobre lo que era o no dibujo arqueológico y en qué medida éste podía ser útil para la ciencia. En ella estaban nada más y nada menos que P. Mérimée, senador, escritor y responsable de los monumentos históricos, Leonce Angrand, diplomático con un largo historial relacionado con la arqueología americana, Longpérier, conservador del Louvre y en palabras de Brasseur "créateur du Musée Américain" y Aubin de Saint-Riest y Daly, arquitecto y arqueólogo. Se designa a Angrand para redactar el informe en el que se analizan dos puntos, la compra de los materiales de Waldeck y su publicación. Los juicios expresados por el erudito diplomático son de un gran interés pues muestran con claridad, como decimos, las diferencias que se establecían entre las ilustraciones artísticas y las arqueológicas:

"Nous avons reconnu, en premier lieu, que la collection de dessins présenté par M. de Waldeck se divise en deux catégories bien distinctes: la première, contenant une étude très-étendue des ruines de Palenque, se compose de 91 planches...

Pour la première section, la plus importante sous tous les rapports, surtout au point de vue des caractères hiéroglyphiques, nous avons pour point de comparaison les ouvrages déjà assez nombreux qui ont donné la description de ces monumens, et surtout, comme pièces probantes, les albums de M. de Waldeck lui-même, contenant les notes, les croquis, ainsi que les cotes, pris sur les lieux et d'après lesquels il a reporté ses plans et exécuté ses dessins.

Or, on résulte de toutes des comparaisons auxquelles nous nous sommes livrés, aussi bien que des recherches spéciales que nous avons faites à ce sujet, que les dessins de M. de Waldeck, relatifs à Palenque, tous d'une exécution très-soignée et parfaitement nette, présentent, dans leur ensemble comme dans les détails, tous les caractères d'une fidélité souvent même jusqu'à la minutie; mais ce dernier caractère, que peut être un défaut au point

de vue de l'art pur, devient une qualité inappréciable dans des travaux destinés à servir de base à des études archéologiques; car ce mode de reproduction qui, sans négliger l'ensemble, s'attache aussi aux détails pour n'en omettre aucun et affecte de rendre jusqu'aux accidents les plus minimes de la sculpture ou de l'ornementation, fournit souvent des indications précieuses pour établir des rapprochements, en même temps qu'il est le seul, en définitive, qui offre des garanties suffisantes pour autoriser la restitution des parties mutilées ou même absentes." (Brasseur de Bourbourg, 1866: VII).

Angrand, y es de suponer que los restantes miembros de la comisión están de acuerdo con él, detecta sin embargo que esta posibilidad de reconstrucción a partir de los datos ofrecidos por el dibujante, puede ser en ocasiones excesiva, ya que el artista se deja llevar más por la imaginación que por la información real. Waldeck, en su opinión, se precipita en sus reconstrucciones sobre el papel, y con ello puede contribuir a la confusión (2). En realidad los papeles están ya claramente definidos. Al explorador le corresponde dar noticia del hallazgo con la mayor fidelidad posible, pero es el científico quien debe interpretar estos datos, y cuando se confunden estos papeles, surge el problema (3). Sin embargo, Waldeck tuvo el buen juicio de evidenciar sus reconstrucciones utilizando el color para resaltar sus aportaciones; pero esto sólo puede decirse sobre aquellas partes que, faltando en la realidad, él recompone en las imágenes, lo que no significa que sus interpretaciones de lo existente sean todo lo correctas, lo "serviles", que era de desear (4).

- 2 "Toutefois, il est peut-être à propos de faire ici une observation; c'est qu'en même temps qu'il cédait avec raison à cette prédilection pour les détails, M. de Waldeck n'a pas toujours su se prémunir suffisamment contre un certain penchant aux restaurations; disposition presque toujours trompeuse et bien naturelle cependant chez celui qui entreprend de reproduire l'aspect de monuments dont il ne reste que des ruines. On comprend en effet que, passant tour à tour de l'étude des détails à celle de l'ensemble, il soit conduit, presque malgré lui, à voir, avant le temps, dans les restes mutilés qu'il a sous les yeux, l'aspect restauré des monuments tels que son imagination lui fait supposer qu'ils ont du exister dans l'origine, et qu'en définitive, et se laisse induire à tracer sur le papier un peu plus de choses qu'il n'en voit en réalité; mais cette précipitation qui fait devancer le moment où la critique peut se permettre de rétablir le passé avec une certitude suffisante, est presque toujours une source de confusion bien plus qu'une aide, pour en venir à dégager la vérité des voiles qui l'entourent." (VIII).
- 3 "Aussi a-t-elle été l'écueil le plus sérieux contre lequel sont venus échouer la plupart de ceux qui ont tenté, les premiers, de faire connaître les monuments anciens de l'Amérique, confondant, par inexpérience ou excès de zèle, le travail de l'explorateur qui doit se borner à rassembler des matériaux épars, avec celui de l'homme de science que serait appelé ensuite à les interpréter pour en reconstituer l'ensemble; c'est sans doute cette confusion d'idées, reste persistant des traditions d'école dont il est souvent si difficile de se dégager entièrement en présence de la réalité, qui aura entraîné quelquefois M. de Waldeck à sortir des bornes d'une saine pratique.
Or, s'il est de fait que le but final de cet ensemble de travaux doit être de confuire graduellement à la restauration des monuments dont le temps n'a laissé que des ruines, ces restaurations se lient trop intimement à la connaissance du génie, des moeurs et de l'histoire des nationalités éteintes, pour qu'il soit possible de les entreprendre avec les secours seul des arts du dessin et des règles auxquelles ils obéissent.
Dès lors, il devient évident que dans des travaux du genre de ceux que présente M. de Waldeck, la représentation fidèle et même servile de ce que existe encore, mais rien que de ce qui existe, est le seul et unique résultat que l'on doit s'attacher à obtenir, et que tout ce qui dépasse ces limites est une faute et un danger." (VIII).
- 4 "Il faut dire toutefois que, dans plusieurs de ces restaurations, M. de Waldeck a eu soin de distinguer par des teintes différentes les parties existantes des portions restituées; mais, en admettant même cet artifice, il n'en est pas moins vrai, et l'on ne saurait trop le répéter, que le mélange, sur un même dessin, de ces représentations de parties existantes avec d'autres formes qui sont déjà une espèce d'excursion dans le domaine des interprétations, gêne l'étude au lieu de lui venir en aide; il s'impose inévitablement à l'esprit de ceux qui étudient de semblables dessins, et devient une espèce d'injonction qui les force, même à leur insu, à suivre la pensée du dessinateur; et elle pensée qui, tout ingénieuse qu'elle puisse être, peut aussi n'être pas toujours la plus exacte, devient alors une cause d'erreurs persistantes.
Il est juste d'ajouter cependant que M. de Waldeck a su éviter le plus souvent cet écueil dans la reproduction des édifices, et qu'il a eu la prudence de s'abstenir de donner certaines élévations complètes que l'on trouve dans quelques ouvrages, tels entre autres que celui de Stephens, se bornant à présenter la vue pittoresque des ruines dans leur état réel de dégradation.
A cela près, les dessins de M. de Waldeck présentent l'avantage de contenir, pour chaque monument, tous les détails existants de construction, de décoration et de sculpture, qui se trouvent disséminés dans les autres descriptions déjà connues, mais dont la plupart n'offrent en définitive que des représentations sommaires, plus au moins abrégées, de ce qui existe, les unes retraçant certains détails que d'autres ont omis, de sorte qu'on pourrait supposer au premier abord, tant elles semblent se contredire, qu'elles seraient toutes plus ou moins fausses, lorsqu'elles ne sont qu'incomplètes, chacune dans un sens différent. C'est précisément ce que démontre le travail de M. de Waldeck, qui reproduit tous les détails disséminés ailleurs, tout en ne reproduisant à peu près que ceux-là. D'où il semblerait résulter, par contre, la preuve que ses dessins seraient vrais d'abord, et ensuite plus complets que ceux d'aucun de ses devanciers, car il est peu présumable que tous soient faux et que tous le soient dans le même esprit". (VIII - IX).

Nos obstante:

“En résumé, le travail de M. de Waldeck sur les ruines de Palenqué nous paraît être, dans son ensemble, le plus important que nous connaissions, et offrir réunis le plus d'éléments utiles pour des études sérieuses, pourvu que préalablement on ait eu soin d'en éliminer, outre les restaurations superflues que nous avons signalées, certaines dénominations arbitraires ou tout hasardées que l'état actuel de la science ne légitime pas suffisamment” (Brasseur de Bourbourg, 1866: IX).

Angrand conoce perfectamente el tema del que habla y desde luego era el más preparado de todos los miembros de la comisión para valorar las aportaciones de Waldeck, ya que él mismo había realizado levantamientos arqueológicos de Tiahuanaco (1848.1849), publicando en 1865 en la **Revue générale de l'architecture et des travaux publics** su “Lettre sur les antiquités de Tiahuanaco”, en la que daba a conocer su teoría sobre los fundadores de esta cultura, a los que consideraba como pertenecientes a la familia tolteca occidental y con la misma religión que los antiguos nahuas; al mismo tiempo que anunciaba un ensayo en el que se proponía probar el origen maya o floridiano de los quechuas. También preparó el manuscrito “Idée générale d'une exploration archéologique au Mexique dans l'Amérique tropicale”; en él se incluyen más de 50 estampas sobre Guatemala y vistas estereoscópicas de las ruinas mayas de Copán (Angrand, 1972: 12). Es evidente que la fantasía también le jugó a él malas pasadas.

No cabe duda que el deseo de protagonismo en los hallazgos arqueológicos nubló la vista a más de uno. Los “descubrimientos” que nos depara la investigación son hoy tan relativos como hace casi dos siglos. El padre Ordoñez se quejó amargamente a finales del siglo XVIII de que no se hubiera tenido en cuenta su calidad de verdadero descubridor de Palenque, encargándole a él su exploración y no a dos oscuros personajes que no habían demostrado interés alguno en el tema. Incluso acusó de plagio a Félix Cabrera cuando éste publicó su Teatro crítico americano (Berlín, 1970: 108). Después dos personajes tan considerados por el americanismo como Guillermo Dupaix y Luciano Castañeda se sirvieron de sus predecesores silenciando el hecho y otro tanto hicieron la mayoría de sus continuadores, tomando de aquí y de allá una información que en demasiadas ocasiones ofrecían como inédita. Parece que este “despiste” acompaña con inusitada frecuencia al tema palencano. Así, en 1993 se ha llevado a cabo una nueva edición del texto de Antonio del Río, utilizando uno de los ejemplares que guarda la Real Academia de la Historia, y de los dibujos de Armendáriz a partir de la copia que guarda la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (Ballesteros, 1993). En ella se mantiene todavía el nombre de Ricardo Almendáriz dando por buena la afirmación de Castañeda Paganini (1946) y previniendo al lector sobre el hecho de que el nombre del dibujante no aparece en ningún documento de la época ni en ningún texto del XIX dedicado al tema, algo que Berlín se encargó de desmentir, como y a apuntábamos, en 1970. El autor de este estudio anuncia a los lectores que tiene “reservada una sorpresa” (1993: 67) que va desvelando poco a poco: “las láminas de la edición inglesa no son exactamente las de Ricardo Almendáriz” (p. 67) ... “al editor inglés no le gustaron los trazos de Almendáriz... buscó un buen dibujante... todos podemos identificarlo en sus siglas... I.P.W”. Un poco más adelante “descubriremos nombres y apellidos del dibujante” (p. 68)... “las láminas editadas en 1822 “no son” siquiera una copia de ellas, sino una versión hecha por un dibujante más experto que el propio Ricardo Almendáriz” (p. 84), para concluir “dejé para este capítulo el descubrir a qué personaje conocido en el mundo de las exploraciones americanistas corresponden estas siglas. No se trata de un descubrimiento sino del hallazgo que proporciona el conocimiento de los temas” (p. 105)... “El autor de la corrección estilística de las figuras que aparecen en la edición de Londres de 1822 es nada menos que Jean Federico Waldeck... Su intervención, hasta ahora no indicada por nadie...” (p. 107).

La tal “novedad”, “descubrimiento” o “hallazgo” es conocida desde el mismo año de 1822 en que el propio artista firma una de las litografías de la edición comentada como “F. Waldeck”, hecho que él relata en su **Voyage Pittoresque et Archeologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale) pendant les années 1834 et 1836** (1838: 60) y como tal le reconocen los autores

del siglo XIX y los del XX que tratan con algún detenimiento el tema, algunos citados por el propio Ballesteros en su bibliografía, e incluso en obras dedicadas a la divulgación.

No es extraño que el mismo autor, en idéntico tono, nos anime a que "retengamos una conclusión. De todo el trámite entre Madrid y Guatemala no quedó ni memoria (si es que se supo de él) en todo el siglo XIX y primer tercio del XX, en que se inicia la investigación" (p. 89). Cuando Ballesteros publicó por primera vez el texto original de Antonio del Río en una edición muy limitada (1939), fecha en la que cifra el inicio de la investigación, hacía más de setenta años que se conocía el papel desempeñado por Calderón y Bernasconi, como predecesores, la participación de Juan Bautista Muñoz elaborando las instrucciones seguidas por Del Río, así como el nombre y la actividad desempeñada por la mayoría de quienes intervinieron en este asunto a uno y otro lado del Atlántico; por conocerse se conocía hasta el nombre del barco en el que llegaron las piezas enviadas a España, la fragata Nuestra señora de los Dolores, también llamada La Bastanesa. De todo ello había dejado constancia escrita el abate Brasseur de Bourbourg en sus textos, tantas veces citados y, al parecer, tan poco leídos (1866).

En cuanto a lo que se refiere al tema de la identificación de las piezas enviadas y su relación con los dibujos de Del Río/Armendáriz, Ballesteros acusa a la comunidad científica de desconocer el trabajo inédito de una alumna suya, la tesis de licenciatura leída en 1956, "la primera que estableció comparaciones identificadoras entre las láminas de Del Río y los objetos conservados en el Museo de América" (Ballesteros, 1993: 110). Nada más lejos de la realidad como hemos podido ver más arriba. A S.K. Lothrop le correspondió en 1929 hacer pública esta identificación, localizándolas en el Museo Arqueológico Nacional, donde entonces se encontraban. Las ofrendas que no consiguió identificar lo han sido recientemente (Cabello, 1984).

- AN GRAND, Leonce. (1972) *Leonce Angrand. Imagen de Perú en el siglo XIX*. Editor Carlos Milla Batres. Introducción de J. Edgardo Rivera Martínez. Lima.
- BALLESTEROS GAIBROIS, M. (1960) "Nuevas noticias sobre Palenque en un manuscrito del siglo XVIII" en *Cuadernos del Instituto de Historia. Serie Antropológica*, n° 11. UNAM. México.
- BAUDEZ, Claude-Francois (1933) *Jean-Frédéric Waldeck, peintre. Le premier explorateur des ruines mayas*. Ed. Hazan, Paris
- BAUDEZ, Claude - PICASSO, Sydney (1987) *Les cités perdues des Mayas. Découvertes Gallimard*. Paris.
- BERLIN-NUEBART, H. (1970) "Miscelánea Palencana" en *Journal de la Société des Americanistes*. N.S 59: 107-128.
- BRASSEUR DE BOURBOURG, Ch. E. (1866): *Monuments anciens du Mexique. Palenque et autres ruines de l'ancienne civilisation du Mexique. Collection de Vues, Bas-Reliefs, Morceaux d'Architecture, Coupes, Vases, Terres cuites, Cartes et Plans dessinés d'après nature et relevés par M. de Waldeck*. Arthus Bertrand, editeur. Paris.
- BRUNHOUSE, R.L. (1974) *In Search of the Maya. The first Archaeologist*. New York.
- BULLOCK, W. (1824) *Le Mexique en 1823, ou relation d'un voyage dans la Noouvelle Espagne...ouvrage traduit de l'Anglais par M.....* Paris.
- CABELLO, P. (1984) "Palenque: primeras excavaciones sistematizadas" en *Revista de Arqueología*, n° 38. Madrid.
- CABELLO, P. (1992) *Política científica de la época de Carlos III en el área maya*. Ediciones de la Torre. Madrid.
- CASTAÑEDA PAGANINI, R. (1946): *Las ruinas de Palenque. Su descubrimiento y primeras exploraciones del siglo XVIII*. Guatemala.
- CHARNAY, Desiré (1863) *Cités at Ruines Americaines*. Gide éditeur. Paris.
- DUPAIX, Guillermo (1831) *Monuments of the New Spain by Dupaix from the Original Drawings Executed by order of the King of Spain in Edward King,* lord Kingsborough *Antiquities of Mexico*, vol. IV, part 3. Robert Havell and Colnahji, Son and Co., London.
- DUPAIX, Guillermo (1834-1844) *Antiquités mexicaines. Relation des trois expéditions du Colonel Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807, par le Roi Charles IV, pour la recherche des antiquités de pays, notamment celles de Mitla et de Palenque; avec les dessins de Castañeda*. Ed. de Charles Farcy. 2 vols. Fermín Didot. Bureau des Antiquités Mexicaines. Paris.
- DUPAIX, Guillermo (1969) *Dupaix: Expediciones acerca de los Antiguos Monumentos de la Nueva España. 1805-1808*. Edición, introducción y notas por José Alcina Franch. Madrid. Ed. Porrúa, 1969.
- GREENE ROBERTSON, M. (1983-1991) *The sculptures of Palenque*. 4 vols. Princeton University Press.
- HAGEN, V.W. von (1948): *Maya Explorer. John Lloyd Stephens and the Lost Cities of Central America and Yucatan*. Norman, University of Oklahoma Press.
- HUMBOLDT, Alexandre de (1810) *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*. Editions Erasme, Paris. 1992. Nanterre. Comentarios iconográficos de J. P. Duviols.
- KLUCKHOLM, Clyde (1935) "A Note on the Source of the Drawings in the Del Rio Volumen on Palenque" en *Maya Research*, 2, pp. 287-290.
- LOTHROP, S.K. (1929) "Sculptures fragments from Palenque (An account of the Old Empire Maya remains to reach Europe" en *Journal of the Royale Anthropological Institute of G.B. and Ireland*, vol. 59, pp. 53-63.
- PENDERGAST, D.M. (1967) *Palenque: The Walker-Caddy Expedition to the Ancient Maya City, 1839-1840*. The American Exploration and Travel Series. University of Oklahoma Press. Norman.
- RIO, Antonio del (1822) *Description of the ruins of an ancient city discovered near Palenque, in the Kingdom of Gatemala in Spanish America, traslated from the original manuscript report of Capitan Antonio del Río, followed by Teatro critico americano, or critical investigation and research into the history of americans, by Dr. Félix Cabrera of the city of Guatemala*. Published by Henry Berthoud. London.
- RIO, Antonio del (1832) *Beschreibung einer alten Stadt, die in Guatimala (Neuspanien), unfern Palenque entdeckt worden ist. Nach der englischen übersetzung... und 14 erläuternden Tafeln, die Palenqueschen, die Deppeschen und anderen auf der hiesigen Königl. Kunstkammer norhandenen amerikanischen Alterthümern darstellend*. Von J.H. von Minutoli. Berlin. Reimer.
- RIO, Antonio del (1939) *Descripción del terreno y población antiguamente descubierta en las inmediaciones del pueblo de Palenque jurisdicción de la provincia de Ciudad Real de Chiapa una de las del reino de Goathemala de la América Septentrional*. Edición de Manuel Ballesteros Gaibrois. Madrid.
- RIO, Antonio del (1993) *Estampas de Palenque*. Estudio y edición por Manuel Ballestero Gaibrois. Colección Tabula Americae. Madrid, 1993.
- ROSNY, Leon de (1980) *Les documents écrits de l'antiquité Américaine. Comte-rendu d'une mission sicientifique en Espagne et en Portugal (1880)*. Paris.
- SCHAVELZON, D. (1980) "Viollet-le Duc and the European Vision of Maya Archaeology in the Nineteenth Century" in *Fourth Palenque Round Table*.
- WALDECK Frederick de (1838) *Voyage Pittoresque et Archeologique dans la province d'Yucatan (Amerique Centrale) pendant les annés 1834 et 1836*. Dedié a la memoire de pue le vicomte de Kingsborough. Paris, Bellizard Dufour et C^o éditeurs.
- WARDEN, David Baillie (1827) *Recherches sur les antichités de l'Amérique Septentrionales*. Paris.

MITO Y REALIDAD EN LOS MARES DEL SUR: El Paraíso Perdido.

M^a de la Cerca González Enríquez

En los albores del siglo XXI una humanidad tan ocupada como la nuestra, abanderada de la prisa y de la competencia parece desprovista de cualquier resquicio romántico que los mitos han alimentado desde tiempos inmemoriales. Pero afortunadamente no es más que una apariencia. A pesar de la frialdad y del subjetivismo que nos caracteriza a los mecanizados hombres del siglo XX sentimos una necesidad imperiosa de encontrar aquel **paraíso perdido** en el que todos y cada uno de nosotros nos hemos sentido reyes en los momentos de máxima soledad.

Uno de esos mitos es el que mueve a mucha gente a viajar a las paradisíacas islas del Océano Pacífico, al menos una vez en la vida, y a otros tantos menos agraciados, a soñar con ellas. De esta necesidad occidental, manifestada en la atracción que ejerce esta parte del globo, y de las tierras y gentes sobre las cuales hemos edificado dicho mito, es lo que intentaré analizar a continuación de forma clara y precisa. No pretendo dar una lección magistral sobre mitología del siglo XX, no podría, me faltan los conocimientos teóricos necesarios; tampoco pretendo exponer verdades etnográficas sobre estos archipiélagos, puesto que no he estado nunca allí. Quizás debería incluirme en el grupo de personas poco agraciadas que tan sólo se han limitado a soñar con ellos. Sólo soy una etnóloga de "gabinete" que lleva diez años estudiando a las culturas del Gran Océano y sobre todo los restos de su cultura material que se encuentran en nuestros Museos. Profundizar en las colecciones de los siglos XVIII y XIX, recogidas en el momento mismo que Occidente creó el mito, fue lo que me condujo a interesarme por este tema.

Los datos y conclusiones que se expondrán a continuación son el resultado de una **melange** de fuentes etnohistóricas, museología y reflexiones personales, así como de conversaciones de despacho con arqueólogos y etnólogos amigos, conversaciones informales pero no por ello menos fructíferas en las que cada especialista daba sin ningún tipo de reparo, lo máximo que llevaba dentro.¹

Las tierras que han dado lugar a las culturas sobre las que se ha edificado este deseo se sitúan a lo largo de la superficie de agua más grande del Globo, el Océano Pacífico y en ellas viven tres grandes grupos etnopolíticos: micronesios, melanesios y polinesios. Estas gentes diferenciadas entre sí tanto racial como culturalmente poseen no obstante ciertos rasgos comunes que las caracteriza, y aunque cada día creo más firmemente que los polinesios son los máximos responsables del surgimiento de este mito, hablaré genéricamente de los habitantes del Océano dado los continuos contactos que han existido siempre entre las islas, antes y después de la llegada de los europeos.²

Oceanía, la llamada **QUINTA PARTE DEL GLOBO**, está constituida por esa gran masa de agua que es el Océano Pacífico donde aparecen diseminadas una multitud de islas separadas entre sí por muchos km., desde Bering al Norte hasta el Océano Antártico al Sur. La distribución y formación de estas masas de tierra influirán, como veremos más adelante, en el poblamiento y las culturas que se han desarrollado en su superficie.

1. Los responsables directos de estas reflexiones, sin cuyas aportaciones posiblemente no me hubiera decidido a escribirlas son D. Juan Antonio Flores, Etnólogo, Dña. Carmen Varela, arqueóloga y Dña. Dolores La Fuente, Etnóloga, a quienes agradezco de antemano el tiempo que pasamos juntos, y su estimable ayuda a la hora de ordenar mis ideas.
2. Como veremos durante el desarrollo del texto, la temática va más orientada al mensaje transmitido por un cuadro de Gauguin que a la obra de Malinowski sobre las Trobriand destinada o más bien difundida entre especialistas.

Oceanía consta de una parte continental ubicada al oriente, y que comprendería el continente australiano y las grandes islas melanesias. Y otra parte insular, la que más nos ocupa, formada por pequeñas y grandes islas de origen coralino y/o volcánico diseminadas ya a lo largo y ancho de sus aproximadamente 180 millones de km²., dividiéndose a su vez en dos áreas culturales distintas, Micronesia y Polinesia.

Indudablemente, al ver la extensión de Oceanía en un mapa, y comprobar por los modernos estudios de arqueología y lingüística que su poblamiento se remonta a épocas prehistóricas, el asombro es manifiesto, pero cierto. Dejando a un lado las múltiples teorías dadas sobre el mismo, nos centraremos tan sólo en la más seguida en la actualidad.³

Las primeras tierras que se poblaron fueron las de origen continental, Australia y las grandes islas melanesias, durante la época glaciaria. Efectivamente, aprovechando el descenso del nivel del mar durante las épocas frías y al ser unas tierras separadas por canales de fácil comunicación, grupos humanos se lanzaron a la conquista de estas tierras siguiendo posiblemente a la caza. Partiendo del SE asiático estos cazadores-recolectores, los llamados negroides y australoides, viajaron a través de Filipinas, cuyos representantes actuales serían los llamados "negritos", Nueva Guinea y se extendieron por el continente australiano y Tasmania.

Pero no sería hasta finales del Holoceno, que una segunda oleada migratoria distinta a la primera, tanto cultural como racialmente, recorriera hasta Nueva Guinea el mismo camino y se superpusiera al poblamiento anterior, para una vez asentados, lanzarse a una de las mayores aventuras de la humanidad, el poblamiento de las tierras insulares del Océano.⁴ Estos grupos malayos fueron empujados por contingentes humanos más fuertes desde algún punto de Vietnam o Sur de la China, llegando hasta Formosa, Taiwan y Filipinas. Alrededor del 7.000-5.000 A.C., iniciaron una dispersión en tres direcciones: a- hacia el Oeste, poblando Borneo; b- hacia el Este, extendiéndose por Micronesia hacia el 2.500-2.000 A.C; y c- el grupo que más nos interesa, se dirigieron al SE poblando las islas melanesias, hasta el archipiélago de Fidji (3.000-1.500 AC), donde se superpusieron a la población existente negroide.

Esta superposición racial será la tónica dominante en las características físicas de los oceánicos de acuerdo al mayor o menor predominio de un grupo u otro. Así, los melanesios, llevan un mayor predominio negroide en sus venas, mientras que los polinesios son mayoritariamente malayos. Los grupos micronesios constituirían un contingente intermedio incluso variando de acuerdo a su mayor o menor alejamiento a una de las áreas antes mencionadas.

Hacia el 1.500 AC surgió en las islas melanesias la cultura lapita cuyo foco más representativo serían las islas Fidji sobre todo como centro difusor de cultura hacia los archipiélagos polinesios vecinos de Samoa y Tonga, y creando ya entonces un triángulo de relaciones culturales que llega hasta la actualidad, por encima incluso de diferenciaciones geográficas, étnicas y políticas. Esta cultura eminentemente horticultora y dedicada a la cría de animales como el cerdo⁵ desarrolló una cerámica por la cual se la conoce en todo el mundo. Esta cultura, origen de la futura cultura polinesia, desarrolló entonces unas técnicas de navegación a partir de conocimientos ya sabidos y otros aprendidos, como la canoa doble, e inició un intercambio comercial entre las islas cuya conjugación les permitió colonizar todo el Océano y en un período relativamente corto de tiempo. La empresa no debió de ser fácil y el costo de vidas humanas grande, pero lo cierto es que en un milenio se co-

3 Una de las teorías más discutidas incluso en la actualidad es la defendida por Thor Heyerdhal y desarrollada profusamente en su libro "la expedición de la Kontiki". Barcelona, 1986. En la que basándose en la dirección de los vientos y corrientes del Océano y de restos pétreos como los de Pascua, defiende el poblamiento americano de las islas.

4 El artículo de Ignacio MONTERO RUIZ: "Navegantes prehistóricos del Pacífico. El poblamiento de Polinesia". Revista de Arqueología. Año VII, n^o 71. Marzo 1987, págs. 20-34. Madrid, es un estudio serio y conciso sobre este tema.

5. El cerdo es aún hoy en día un animal definitorio de las culturas oceánicas, presente en su vida cotidiana, y centro de sus mitos, rituales y relaciones intertribales y familiares. Sin duda alguna estos archipiélagos son los mayores representantes de la llamada porcofilia por Marvin Harris (véase Harris, M.: 1980).

Ionizaron todos los archipiélagos polinesios, incluso los más alejados como Pascua. El asentamiento más antiguo fue Tonga, en el 1.300 AC., seguido por Samoa en el 1.100 AC. En el 300 DC ya estaban en las Marquesas y a partir de allí se poblaron las islas de la Sociedad, las Hawaii (300-600DC) y Pascua (400-500 DC). Las últimas islas en poblarse fueron las Cook, en el 900 DC a partir de las cuales llegaron a las Australes y Nueva Zelanda, en el 1.100 DC.

Cuatrocientos años más tarde, en 1.521 se produjo un acontecimiento que cambiaría el destino de los isleños al darlos a conocer al mundo occidental, hecho muy conocido entre los hispanistas como fue la llegada de Hernando de Magallanes a la isla de Guam, en el archipiélago de las Marianas.⁶ Desde esta fecha y durante la siguiente centuria, los barcos españoles bien desde la península bien desde los virreinos americanos, avistaron y descubrieron la mayor parte de las islas melanesias y polinesias, si bien sólo ejercieron una dominación efectiva en las septentrionales islas micronesias al servirles de puente entre Oriente y América, hecho que les traería muchos problemas en un futuro, pero que es resultado directo de la apatía de la corona manifestada en estas latitudes por un gran abandono por favorecer a colonias más fructíferas. ¿Qué comparación cabría entre cocos y playas de blancas arenas frente a las minas de Potosí?. Curiosa paradoja sobre todo cuando un siglo más tarde el mito de los Mares del Sur se va a edificar precisamente sobre dichas playas.

Al mismo tiempo que España abandona a su suerte a estas tierras, las potencias europeas no perdieron el tiempo. Estos territorios españoles representados por las ordenes religiosas y en algunos por una pequeña guarnición militar poco o nada pudieron hacer ante la llegada, sobre todo en el siglo XIX de misiones protestantes, de comerciantes de copra y balleneros, que poco a poco fueron haciéndose con estos territorios e incidiendo sobre sus habitantes de una manera bastante traumática, produciéndose el primer gran choque cultural para los isleños. Con ello no quiero decir que las tierras que habían recibido a los españoles no lo sufrieran con anterioridad por que no sería cierto. Pero hay que tener en cuenta la extensión y las distancias en estas latitudes para comprender que ese hecho estaba muy localizado en determinadas islas micronesias como Guam o Yap, centro de guarniciones españolas, pero ni siquiera en todo el área micronesia, muchas de cuyas islas no estaban ni colonizadas de hecho.

De esta forma llegamos al siglo XVIII, época en la que se conjugan las circunstancias políticas y culturales necesarias en Occidente para que se desarrolle el mito. Desde el punto de vista político el 1700 ve nacer nuevas potencias mundiales, como Inglaterra, que se eleva a primera potencia marítima mundial extendiendo sus tentáculos por todo el orbe, sobre todo el americano y el oceánico. Es por ello que España, clara potencia perdedora ya, tuvo que concentrar sus esfuerzos en la defensa del gran coloso americano, difícil de sostener pues los ecos revolucionarios del último tercio de siglo en los territorios americanos del Norte y los europeos comenzaban ya a latir entre los criollos. De esta forma, la Corona española organizó continuas expediciones defensivas de sus colonias a lo largo del litoral americano y del océano Pacífico, como fueron las organizadas por el virrey Amat desde el Perú hacia Tahití y la Polinesia central.

Estas misiones bélicas quedarían tan solo en eso si no se hubieran desarrollado en este siglo y si no hubieran estado impulsadas por personajes clave de la vida hispana del momento, como fueron el citado virrey Amat, el propio rey Carlos III o en personajes como Alejandro Malaspina. Nos encontramos en plena eclosión de la Ilustración y en toda Europa el espíritu intelectual se superpone incluso a las misiones bélicas. Inglaterra, la gran rival española del momento organizó una de las series de viajes más fructíferos para el conocimiento de los isleños como fueron las tres

6. No creo importante extenderme en señalar la importancia que este descubrimiento supuso para la Corona Española, en cuanto a la apertura de nuevas vías comerciales con Oriente y posteriormente con América y Filipinas a través de la Nao de Acapulco. Tampoco me extenderé en la descripción sistemática de los sucesivos avistamientos y ocupaciones de estas islas tanto por España como por las sucesivas potencias que a ellas llegaron por no considerarlo necesario para el tema que nos ocupa. Existe no obstante abundante bibliografía al respecto, una de cuyas obras generales de consulta es MARTINEZ SHOW, C y otros: *El Pacífico español. De Magallanes a Malaspina*. 1988. Madrid.

expediciones realizadas por el capitán James Cook (1.768-76), el equivalente anglosajón a la expedición Malaspina (1.789-95) o Cuéllar(1.785); Francia con la expedición del conde de Lapérouse (1.785) y muchos más, misiones científicas destinadas al conocimiento detallado de las gentes y la naturaleza. La atracción que los "otros pueblos" despertaron en los espíritus intelectuales del momento, sobre todo a raíz de la obra de Rousseau y su concepto del **buen salvaje** dio lugar a que las expediciones defensivas u ofensivas proporcionaran información de primera mano sobre los pueblos que visitaban, y así mismo, recopilaran los objetos etnográficos que años más tarde constituirían los fondos de los primeros museos.

El siglo XVIII trajo consigo uno de los mayores movimientos socioculturales de Occidente: **LA ILUSTRACION**, máxima responsable de la caída del **Viejo Mundo** y gestora del **Nuevo**, artífice del derecho moderno y creadora de una de las máximas reivindicaciones de la humanidad, como fue la proclamación de los derechos humanos, si bien han sido necesarios casi dos siglos para que las Instituciones oficiales se ocupen de ellos.

Si hiciéramos un retrato robot del hombre ilustrado, nos encontraríamos con un burgués culto y refinado, orgulloso de serlo, y terriblemente ambicioso. Representante de una clase social con mucha fuerza, debido a su poderío económico, que extiende sus tentáculos hacia el mundo de la política, hasta entonces en manos de la aristocracia, una aristocracia en plena decadencia que ve perder su protagonismo social por la irrupción de los **nuevos hombres** que, curiosamente, intentan imitar en lo más posible a aquella aristocracia que arrinconan. Estos **libertinos** como los denomina la Iglesia francesa, son aquellos que potencian la pérdida de credibilidad de la Iglesia por parte de determinados sectores sociales ante verdades indiscutibles hasta entonces y admitidas por el todo social. Las preguntas ante determinados hechos no esperan verdades de fe sino científicas lo que produce el alejamiento cada vez mayor entre la Iglesia y los Ilustrados que preparan, libres ya de las directrices eclesiásticas, el camino para que en el siglo siguiente, surjan mentes como la de Charles Darwin tan decisivas en un futuro.⁷

Esta nueva savia social vive no obstante en una Europa en clara decadencia, con fuertes desajustes sociales y agotada por luchas que se arrastran de siglos atrás, viejas disputas de clase, entre religiones, fronteras, que asolan a una tierra que no tiene sitio para albergar a todos sus habitantes. Es cuando se producen los grandes movimientos de gentes hacia el Occidente y cuando comienzan a llegar las primeras noticias de las **otras tierras**.

Entrando ya de lleno en el tema que nos ocupa habría que hacer una aclaración. Los responsables directos de la creación del mito no son los emigrantes que huyen del hambre y de la pobreza sino precisamente esa clase ilustrada que viaja a aquellas tierras tan lejanas pero por motivos muy diferentes. Las gentes sencillas que ven en la emigración la única salida para sobrevivir eran gentes que no se habían alejado de la Iglesia, mayoritariamente analfabetas y cuyas creencias eran el soporte necesario para encontrar un sentido a su desdichada vida. En la mayoría de los casos, los nativos con los que se encontraban eran competidores de las tierras a las que ellos aspiraban, enemigos por tanto que no les inspiraban la menor curiosidad entre otras cosas porque no vivían en la gracia de Dios. Los ilustrados que viajan o promueven viajes por el contrario, son personas que buscan el por qué de las cosas, para las que la naturaleza y las gentes que se encuentran son la llave del conocimiento al que tanto aspiran.

Durante todo el segundo tercio del siglo XVIII y el XIX, las potencias europeas se disputan la repartición del mundo; América, Asia, África y Oceanía asisten inmóviles ante el resquebrajamiento de sus tierras. Las antiguas potencias luchan por defender sus viejas colonias, como es el caso español, y las nuevas pelean denodadamente por la obtención de unas tierras que no sólo les faciliten poderío estratégico sino sobre todo por la apertura de nuevos mercados económicos. Ambas partes desarrollaron potentes marinas de guerra, ya que en ello les iba la supervivencia a unas y el naci-

7. Veasé Groethuyen, B.: 1981

miento a las otras, realizándose las grandes expediciones marítimas que tanto han caracterizado a este final de siglo. Pero la mayoría de las expediciones no eran afortunadamente sólo bélicas, el tinte científico que marcó el final de siglo acompañó a los militares personificándose en botánicos, zoólogos, geólogos etc... gentes que se ocupaban de las tierras y sus habitantes, que recogían objetos y los estudiaban, y lo más importante: escribían sobre ello. Estos marinos ilustrados, estos científicos relataron maravillas sobre los Mares del Sur, sus tierras y sus hombres y sus descripciones fueron tan maravillosas que hicieron soñar a muchos naciendo entonces el mito, un mito que se refleja en las colecciones que duermen en nuestros museos y en los europeos, caracterizado por el concepto del "buen salvaje" de Rousseau, y el deseo de ser y no poder de la sociedad europea que ve en estos pueblos la frustración de su propia cultura, sus tabúes y prohibiciones más traumáticas.

Llegados a este punto hay que resaltar dos aspectos muy decisivos; primero, que la realidad social que reflejan las colecciones no es más que el reflejo parcial de la sociedad a la que pertenecen y segundo, que la sociedad mítica no es un reflejo real de las sociedades oceánicas.

Pasemos a desarrollar el primer punto y para ello necesitamos saber la naturaleza de los objetos recogidos por las expediciones científicas. La mayor parte de las piezas habidas en los Museos europeos hacen referencia a tres temas muy concretos: la guerra, el prestigio y la muerte. ¿Qué tipo de piezas se engloban dentro de esta temática? ¿Qué lectura podemos sacar de ellas?. Por otro lado, si las piezas que encontramos en los museos se refieren a dicha temática, ¿cómo es posible que una sociedad que habla de violencia y prestigio pueda proporcionar uno de los deseos que inspiran todo lo contrario al que lo busca?. La respuesta la encontramos en las sociedades oceánicas de finales del siglo XVIII y XIX, sobre todo en su situación en el último tercio del primero, cuando a pesar de los contactos múltiples ya existentes entre ellas y los occidentales, el choque cultural no se había producido aún y las sociedades permanecían sin alteración ninguna. Este dato es muy importante sobre todo para las colecciones que permanecen en los museos españoles pues pertenecen a estas fechas y fueron recopiladas en un momento en que todos y cada uno de los objetos que se trajeron cumplían una función determinada en el seno de la sociedad donde se recogieron.

Al extendernos sobre este tema hay que tener en cuenta un factor muy decisivo, y es el que se refiere al tipo de objetos que llegan a Europa y las lecturas que nos dan de las sociedades a las que pertenecen. En lo referente a las colecciones habidas en España, podemos hacer dos grandes grupos, complementarios a la vez, pero diferenciados en los siglos en que fueron recogidos.

Las colecciones recopiladas durante la última centuria del siglo XVIII, y aproximadamente durante la primera mitad del XIX, están formadas, como veíamos, por objetos que nos hablan de guerra, prestigio y muerte, principalmente. Son armas y objetos relacionados con las acciones bélicas que tienen una lectura doble como armas que son, tanto defensivas como ofensivas, y como insignias de poder y de status. Esta constante se refleja en todas las colecciones señalando objetos y artefactos de uso exclusivo tanto en la indumentaria como en el adorno e incluso en las vajillas, que como las de Hawaii, pertenecían a la aristocracia y la realeza.

Llegados a este punto cabría preguntarnos por qué se recogen sólo este tipo de artefactos. La respuesta está en quién los recoge. Durante estos años los principales recopiladores son los integrantes de las tripulaciones de las expediciones científico-militares de las que hablábamos antes. Personajes ilustrados, científicos y personas en general motivadas y atraídas por lo que de científico primero, y romántico después, pudieran tener estas sociedades. Por otro lado, al ser representantes de un Gobierno en tierras extrañas, con quienes entraban en contacto eran con las máximas figuras de poder de las islas, es decir, reyes donde los había, como en Hawaii, Tonga o Yap, o clases altas dirigentes. Ello determinaba que los intercambios y donaciones efectuadas se referían a objetos de su uso, lo que en jefaturas tan estratificadas como las oceánicas constituían los más cuidados y llamativos.

¿Por qué este punto es importante?, lo es porque en el momento en que se recogieron estas piezas, las culturas oceánicas, si bien habían entrado ya en contacto con los occidentales, no habí-

an sufrido aún el proceso de aculturación a que se verían sometidas en los años venideros, y todos y cada uno de los objetos recogidos cumplían una función concreta, en uso, en las sociedades a las que pertenecían. Este dato es muy determinante ya que aunque sólo nos ayuda a conocer parcialmente las jefaturas oceánicas, al darnos una visión exclusiva de las clases dirigentes, queda contrastada por la importancia que dichos objetos tienen en sí mismos, lo que además, unido a los relatos y descripciones de los viajeros del momento, contribuyen a reconstruir estas sociedades en lo que podríamos llamar "estado puro", antes del declive acelerado de su sistema.

Este análisis es válido para las colecciones recogidas en esta primera etapa, cuando la política cultural del momento estaba interesada por la recopilación de los materiales que engrosarían los primeros museos.⁸ Posteriormente, y debido a los avatares de la política española de la pasada centuria, existiría un lapsus de tiempo en el que la "cultura" y todo lo que se relacionaba con ella en materia de museología quedaría almacenado en los sótanos de edificios como el Museo Arqueológico. Habría que esperar a que las últimas colonias volvieran a verse amenazadas, para que el Estado recondujera su interés hacia estas tierras. Indudablemente esto fue posible gracias a la temporal estabilidad de la política interna del país.

Nos encontramos alrededor de 1885, cuando el Imperio español ultramarino se reducía a Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Estos últimos reductos españoles, amenazados claramente por las potencias extranjeras tenían sus días contados como integrantes de una Corona que no podía mantenerlos. Dejando de lado las colonias americanas, y centrándonos en las que nos atañen directamente pertenecía a la Capitanía General de Filipinas toda la Micronesia es decir, los archipiélagos de las Marianas, Carolinas, Marshall y Gilbert, actual República de Kiribati, precisamente los archipiélagos que desde más antiguo pertenecían a la Corona española.⁹ En el último tercio del siglo XIX los intereses culturales del momento se plasmaban en la política de creación de Exposiciones Universales, donde la economía y el Neocolonialismo ocupaban un puesto muy destacado. Fue así como se organizó la Exposición General de Filipinas¹⁰, principal recopiladora de los materiales que se encuentran en el Museo Nacional de Etnología, pertenecientes al último tercio del siglo XIX.

¿Qué tipos de objetos se traen?. Aquí es dónde radica la diferencia con respecto a los objetos del siglo XVIII que llegan a la Península vía Real Gabinete. Si éstos últimos se referían en síntesis a materiales determinantes del status y del prestigio de las jefaturas polinesias principalmente, y de las islas melanesias, los materiales que vienen en esta exposición son todos micronesios¹¹. Además, se refieren a objetos de uso cotidiano como arados, indumentaria, útiles de menaje etc..., es decir todo aquello que pudiera potenciar el interés económico de estos territorios ante la opinión pública y ante los políticos. Y aún existe una diferencia muy notable con respecto a las piezas del Dieciocho como es el grado de aculturación que los objetos micronesios denotan. Estos archipiélagos llevaban viviendo bajo la influencia de la Capitanía General de Filipinas desde el siglo XVI, y aunque el grado de aculturación no se puede medir por igual en todos los archipiélagos, hay que tener en cuenta que la Nao de Acapulco hacía escala en ellas, con lo que a intercambio económico y ruta del Pacífico Norte significaba. Por otro lado, la llegada de los balleneros y comerciantes de copra, ya en el siglo XIX, así como las primeras misiones protestantes, sobre todo en las Carolinas, hicieron que el proceso de aculturación fuese más acelerado.

8. Hablar profusamente de la creación de los primeros museos no viene al caso aunque esté relacionado directamente con el tema que nos ocupa. Tan sólo apuntar que desde la creación del Real Gabinete, fundado gracias a la política cultural de Carlos III, en 1771, el siglo XIX vio formarse museos tan importantes como el Museo Arqueológico Nacional, en 1867, y el Museo Nacional de Etnología, en 1875, que junto con el Museo Biblioteca de Ultramar serían los depositarios de todas las piezas llegadas hasta la fecha de las colonias ultramarinas de la Corona, así como de colecciones privadas de gran importancia. No obstante si se quiere profundizar sobre este tema veasé: Cabello Carro, P.: 1988.

9. Hay que recordar que magallanes arribó a Guam en 1521, y que Miguel López de Legazpi tomó posesión oficial de las Marianas o Islas de los ladrones en 1565.

10. CATALOGO DE LA EXPOSICION GENERAL DE FILIPINAS. 1887.

11. Hago referencia tan sólo a los materiales oceánicos, no a la mayoría de los expuestos que se referían a las islas Filipinas.

Viendo ya a través de las piezas el tipo de lectura de las sociedades que representan, nos encontramos con muchas lagunas para la reconstrucción del mundo oceánico.

Para el siglo XVIII y la primera mitad del XIX y resumiendo lo anteriormente expuesto, nos reflejan unas sociedades altamente jerarquizadas en donde el status y el prestigio son muy determinantes, como corresponde a lo que los antropólogos denominamos Jefaturas, adquiriendo éstas un grado de desarrollo muy avanzado en la Polinesia en aquellos años. Pero no tenemos prácticamente ningún objeto de uso cotidiano o de las clases socialmente inferiores que nos permitan reconstruir la sociedad en general.

De igual forma, los materiales de finales del XIX nos hablan de ese mundo cotidiano vivido por el común de las gentes, pero sin apuntarnos cómo se mantenían las clases superiores y si tenían aún vigencia sus insignias de poder.

Quedaría así desarrollada la primera premisa que se nos planteaba, a saber, que la realidad social reflejada por las colecciones no era más que un reflejo parcial de la sociedad a la que pertenecen. Pasaré a continuación a desarrollar la segunda premisa, y es que la sociedad mítica no es un reflejo real de las sociedades oceánicas. Para ello intentaré sintetizar lo más posible una pequeña visión de las sociedades oceánicas con el riesgo de omisión que toda generalización, resumida, conlleva, y haciendo más hincapié en el mundo polinesio como me refería al principio.

Nos encontramos ante una de las jefaturas más avanzadas del momento que, junto a las del Noroeste Americano, como las Haida y Kwakiult, se basaban en la jerarquización de las clases sociales y en los intercambios económicos para la obtención de prestigio personal.

La pirámide social estaba formada por una aristocracia todopoderosa en lo terrenal ya que estaban avaladas por los poderes sagrados que les concedía el TAPU y el MANA. El mana es una fuerza impersonal y sobrenatural que en las creencias animistas se encuentra en todos los seres, personas o cosas, lo que las hace ser consideradas tabú, término que indica las prohibiciones de orden mágico. De esta forma, estas personas numéricamente inferiores al resto de la sociedad, eran las máximas ostentadoras del poder político y religioso y tanto ellas como sus objetos o propiedades quedaban bajo la influencia del tabú siendo de uso exclusivo, castigándose a aquel que osara apropiarse de ellas o usarlas.

La aristocracia formaba el Consejo de principales, órgano electo entre los miembros más ancianos de los linajes más antiguos con el fin de regular su poder y evitar así la concentración del mismo en una sola persona o grupo social.

El estamento siguiente lo formaban los hombre libres, propietarios de tierras o disfrutadores de subfeudos concedidos por la nobleza. Eran los jefes de ceremonias, los peritos en navegación, distribuidores de alimentos y los artesanos o Matai, estos últimos muy considerados en la sociedad tradicional.

Por debajo de ellos estaban los esclavos, prisioneros de guerra o inflingidores de tabúes, gente sin derechos ni posesiones.

Los lazos familiares era muy fuertes, estando la mayoría de las veces los intereses de la familia por encima de los de la comunidad. En la mayoría de las herencias prevalecía el derecho materno¹², heredando los hijos de la madre el rango y los bienes. Incluso en la sucesión al trono, en aquellas islas donde existía una familia real, los hijos de la hermana del rey heredaban al mismo. El sistema de parentesco más extendido era el cognaticio, sistema muy relacionado con la posesión

12. Veasé Fox, Robin: 1972.

de la tierra. Cada clan descendía de un antepasado común, el primero en adquirir el lote de tierras al que pertenecían todos sus descendientes; era el establecedor del derecho sobre la tierra de acuerdo a la residencia en la misma o a la participación directa sobre la propiedad.

En cuanto al campo de las creencias, eran unas sociedades basadas en el animismo y en el culto a los antepasados. La creencia en que todo lo que se mueve tiene un alma, animismo, se plasmaba en una profusión de espíritus que se hacían presentes en elementos de la naturaleza como las piedras o los árboles. Ello daba una prioridad directa a la dualidad bien/mal que se reflejaba en todos los aspectos de la vida cotidiana, existiendo mecanismo de defensa como los amuletos y desembocando directamente en el culto a los antepasados, materializado en la conservación en las casas de las calaveras de los mismos. Así y de acuerdo al comportamiento del difunto en vida o a la forma de muerte, el espíritu del antepasado podía volverse beneficioso o maléfico para sus familiares.

Por encima de estas creencias, los polinesios contaban con un panteón al más puro estilo clásico. Partiendo de un caos inicial se creó el orden gracias a la acción de un dios creador. A partir de ese momento RANGI, el cielo se unió con PAPA, la tierra y surgieron los demás dioses (kane, lono, kanaloa etc..) y los hombres.

Los centros ceremoniales estaban formados por los MARAE, plataformas pétreas a las que se accedía por caminos flanqueados de estatuas, habitáculos temporales de las divinidades. En ellas, los TOHUNGAS o sacerdotes realizaban sacrificios humanos como ofrendas a sus dioses bien para la obtención de algún favor, bien para calmar su ira. Los Tohungas, pertenecientes a la familia real o a la aristocracia ejercían su cargo hereditariamente y eran los depositarios del saber mitológico e histórico.

Una sociedad tan estratificada como ésta requería una casta guerrera para dirimir sus litigios. Se elegían entre los aristócratas que usaban su posición como tales como arma política y como obtención de prestigio personal.

En cuanto a la economía, éstos grupos horticultores mantenían una economía de subsistencia amparándose en el mundo vegetal que les rodeaba y en el ámbito marino. El Taro (*Arum Macrorrhizum*), el Name (*Dioscorea Sativa L.*), el cocotero (*Cocos Cuneifera*) y el famoso Arbol del Pan micronesio (*Arthocarpus incisa*) eran las plantas más consumidas y usadas tanto para la fabricación de contenedores, indumentaria o incluso techado de viviendas. En cuanto a los animales domésticos, el cerdo fue sin duda el más importante de todos. Las piaras de cerdos eran mimadas y consumidas prácticamente en su totalidad en los festines siendo el eje principal sobre el que giraban las ceremonias de obtención de prestigio.

Una sociedad con grupos humanos tan diferenciados requería una manifestación externa que avalara a simple vista la pertenencia a uno o a otro. Ello hacía de la indumentaria y el adorno los elementos principales que hacían a simple vista saber si se trataba de un aristócrata, un libre o un esclavo. Si debido al clima la forma del vestir era muy simple, el adorno y el tatuaje lo suplían con mucho, siendo los máximos exponentes del prestigio personal.

Después de esta somera descripción de las sociedades tradicionales, veamos ahora qué sociedades nos trasmite el mito.

Imaginémosnos navegando durante meses en una goleta y que por fin divisamos tierra. Ante nuestros ojos aparece una isla cubierta de exuberante vegetación, con playas de blancas arenas, bañadas por un mar de aguas claras y transparentes. Estas aguas, que dejan entrever el fondo marino, están pobladas por innumerables peces de colores y por arrecifes llenos de corales que las rodean a modo de lagunas. Cerca de la playa, aparece un poblado de chozas de madera y hojas de platanero, habitado por la gente más bella y hospitalaria que jamás se ha visto. Tratan al visitante como si de un familiar se tratase, ofreciéndole nada más verle un collar de flores que las más bonitas muchachas del lugar le entregan antes de tomar tierra.

Ya en la aldea, se le agasaja con un festín al aire libre formado por carnes de cerdo, hechas en el UMU u horno subterráneo, langosta y sabrosas frutas tropicales, todo ello regado con el KAVA, bebida de carácter psicótropo elaborada por la fermentación del *Piper Mesthimum*¹³. Al mismo tiempo, los tambores comienzan a sonar y esas mismas muchachas que le salieron a recibir bailan ante él con un ritmo sensual mostrándole todos los atributos que la madre naturaleza concede a la belleza de la adolescencia y la juventud.

Desde luego el panorama no puede ser más alentador, sobre todo si pensamos en la Europa de finales del XVIII, con sus luchas de clases y sus desajustes económicos, o sobre todo en la revolucionaria Europa del XIX, un mundo en proceso de cambio cuyo tinte de rebeldía dio lugar a uno de los movimientos culturales más acordes con la internacionalización de este mito: el romanticismo en la literatura, y el impresionismo en lo que a pintura se refiere. Pinceles como los de Gauguin mostraron a todo el Occidente la idealización máxima de estas tierras, alentando y difundiendo gráficamente el mito de los Mares del Sur. Y así ha llegado hasta nuestros días. Y cómo es posible, nos preguntamos, que las mismas pautas continúen funcionando en el siglo XX si estamos tan alejados de los hombres del XIX. Quizás a lo mejor es que no lo estamos o que en el fondo los occidentales continuamos sin tener aquello que el mito nos proporciona.

Pero la sociedad actual cuenta con algo que no tenían en la pasada centuria y que a pesar de ello ha mantenido la pervivencia del mito. Me refiero a los medios de comunicación y de difusión, y a las formas de vida. Actualmente una ciudad como Honolulu poco se diferencia de Nueva York o París. Grandes hoteles, cadenas de tiendas mundialmente conocidas, supermercados, atascos, Hacienda y bancos. Las prisas y las ganas de obtener dinero en una economía libre de mercado como cualquier ciudad poderosa. Y la gente acude bajo la llamada del mismo reclamo, quizás más que a aquella pequeña isla a la que sólo se puede llegar en hidroavión o en motora, sin ruidos y sin apenas coches, aunque exista la televisión en cada choza. Es curioso pero esta última que conserva más genuinamente el sabor tradicional es menos visitada que la gran ciudad y aunque el Hula que se nos muestra en ésta sea para turistas, y lo sepamos, acudimos a las ventajas y comodidades del gran hotel. ¿Buscamos el mito pero sin abandonar las comodidades a las que estamos acostumbrados y de las que tanto dependemos? Posiblemente, quizás nuestro mito se ha hecho artificial en nuestros días y se esté transformando. El Paraíso, las buenas gentes, la sociedad libre y todas aquellas utopías que lo definieron han pasado a ocupar un segundo plano, y es una pena. Las grandes agencias de viajes han hecho que la búsqueda individual del paraíso perdido se convierta en viajes organizados para masas y hoy en día para ver magníficas playas o paisajes deslumbrantes no hace falta irse tan lejos. En el fondo la búsqueda del mito sigue vigente pero de forma individual, en el interior de aquel aventurero que en solitario viaja a aquellas tierras movido por los mismos impulsos que los ilustrados que lo crearon. Y mientras existan gentes así, el mito se transformará pero no desaparecerá en esencia.

13. Esta planta es un arbusto oceánico de la familia de las piperáceas. En la raíz está el alcaloide mesticina o kavaina, y la yangonina, que producen una sensación parecida a la embriaguez alcohólica. Se prepara mascando la raíz y mezclándola con agua para su fermentación.
Veasé: Reverte Comas, J.: 1981.

- GROETHUYEN, Bernhard (1981): *La Formación de la Conciencia burguesa en Francia durante el S. XVIII*. Fondo de Cultura Económica. Madrid.
- CABELLO CARRO, Paz (1988): *Coleccionismo americano en el siglo XVIII. Historia y estado de la cuestión*. Madrid.
- CATALOGO de la Exposición General de las Islas Filipinas. (1887) Madrid.
- FOX, Robin (1972): *Sistemas de parentesco y matrimonio*. Alianza Ed.. Madrid.
- HARRIS, M. (1980): *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*. Alianza Ed. Madrid.
- MARTINEZ SHOW y otros (1988): *El Pacífico español. De Magallanes a Malaspina*. Madrid.
- MONTERO RUIZ, Ignacio (1987): «Navegantes prehistóricos del Pacífico. El poblamiento de Polinesia». *Revista de Arqueología*. Pag. 20-34. Madrid.
- REVERTE COMAS, J.M^º (1981): *Antropología médica I*. Madrid.

EL CÓDICE FALSO DEL MUSEO DE AMÉRICA¹.

Juan José Batalla Rosado*

INTRODUCCION

En el Catálogo General de Códices Mesoamericanos desarrollado en el volumen 14 del *Handbook of Middle American Indians* (1975), se incluye un capítulo que recoge todos los documentos considerados como falsos conocidos hasta ese momento. Dentro del mismo, John B. Glass (1975: 306), menciona una falsificación perteneciente al Museo de América de Madrid, que denomina *Unnamed Falsified Pictorial Manuscript* (nº catálogo: 925), indicándose que se encuentra sin publicar y que se trata de un panel realizado en una piel de animal.

Glass dedujo la existencia de este códice falso a partir de un catálogo de objetos del Museo de América publicado por Pilar Fernández Vega en 1965. En el mismo, se describe una de las piezas expuestas de la siguiente manera:

"En el muro contiguo, piel blanca, decorada con finos dibujos de líneas negras, del tipo de las figuras de los códices; la cabeza también está pintada. Toda la pieza lleva un borde de piel color castaño cortada en forma de fleco" (Fernández Vega 1965: 151).

Hasta el momento, esta breve reseña y la mención de John B. Glass en el Catálogo General de Códices, es la única información que tenemos del *Códice Falso del Museo de América*.

Nuestro trabajo pretende dar a conocer el documento en cuestión, describir su contenido iconográfico y establecer si realmente se trata de una falsificación.

CATALOGACION

El documento realizado en piel fue adquirido inicialmente por el Museo Arqueológico Nacional (M.A.N.) donde se le dio el número de catalogación 4515 América. La ficha descriptiva del mismo, escrita con toda probabilidad hacia 1905 (comunicación personal de Araceli Sánchez), indica lo siguiente:

Trage de Indio Megicano
Formado de una piel de animal cuya cabeza
forma el tocado: tiene dibujos pintados de
negro figurando guerreros y armas.
Adquirido por compra
Largo-1,50
Ancho-0,70

1. Deseamos expresar nuestro agradecimiento a doña Araceli Sánchez Garrido, Conservadora Jefe del Departamento de Etnología del Museo de América, por las facilidades prestadas para la consulta del original.

* Universidad Complutense de Madrid

Tras la entrega del objeto al Museo de América (M.A.), recibió el número de Inventario General 70.293 y la referencia topográfica ES20-1A. Su negativo tiene el número 1224-20. Actualmente se encuentra catalogado como: *Materia: piel / Area: Suroeste / Periodo-fecha: siglo XX / Cultura-escuela: Apache / Objeto: Tocado.*

Parece que la piel fue comprada por el Museo Arqueológico Nacional junto con otros dos objetos, con los cuales formaría un conjunto (comunicación personal de Araceli Sánchez): un poncho (nº M.A.N. 5413-nº M.A. 16.851) y una falda (nº M.A.N. 4514-nº M.A. 16.852). En las fichas catalográficas realizadas por el M.A.N. se indica que el poncho y la falda (tapa-rabo) fueron ad-



Figura 1: Documento en piel del Museo de América de Madrid (fotografía del autor).



Figura 2: Detalle de la cabeza y la visera del documento en piel del Museo de América de Madrid (fotografía del autor).

quiridos como obras de "Indio Megicano". Hoy en día están catalogadas como pertenecientes a la cultura apache y datadas a finales del siglo XIX-principios del siglo XX. La falda y la piel tienen el número del M.A.N. correlativo, mientras que el poncho no.

El expediente de compra de estas piezas no se encuentra en ninguno de los museos citados, ni en el Archivo General de la Administración. Esto nos hace suponer que el expediente podría haberse perdido en el incendio que en 1939 destruyó el Archivo Central del Estado, sito en el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares.

DESCRIPCION FORMAL

El denominado Códice Falso del Museo de América es una piel de animal curtida por ambas caras, presentando las dos una tonalidad blanquecina. Sólo una de ellas tiene pinturas (Figura 1).

Conserva la zona de la cabeza, en la que se ha unido, con otro tipo de cuero de color marrón, algo similar a una visera que encaja en la cabeza del individuo que supuestamente había de portarla (Figura 2).

De esta forma, la piel queda adosada a la espalda y sujeta a la misma en el área frontal sin necesidad de utilizar los brazos y manos para sostenerla, mostrando a los espectadores la cara que tiene las pinturas.

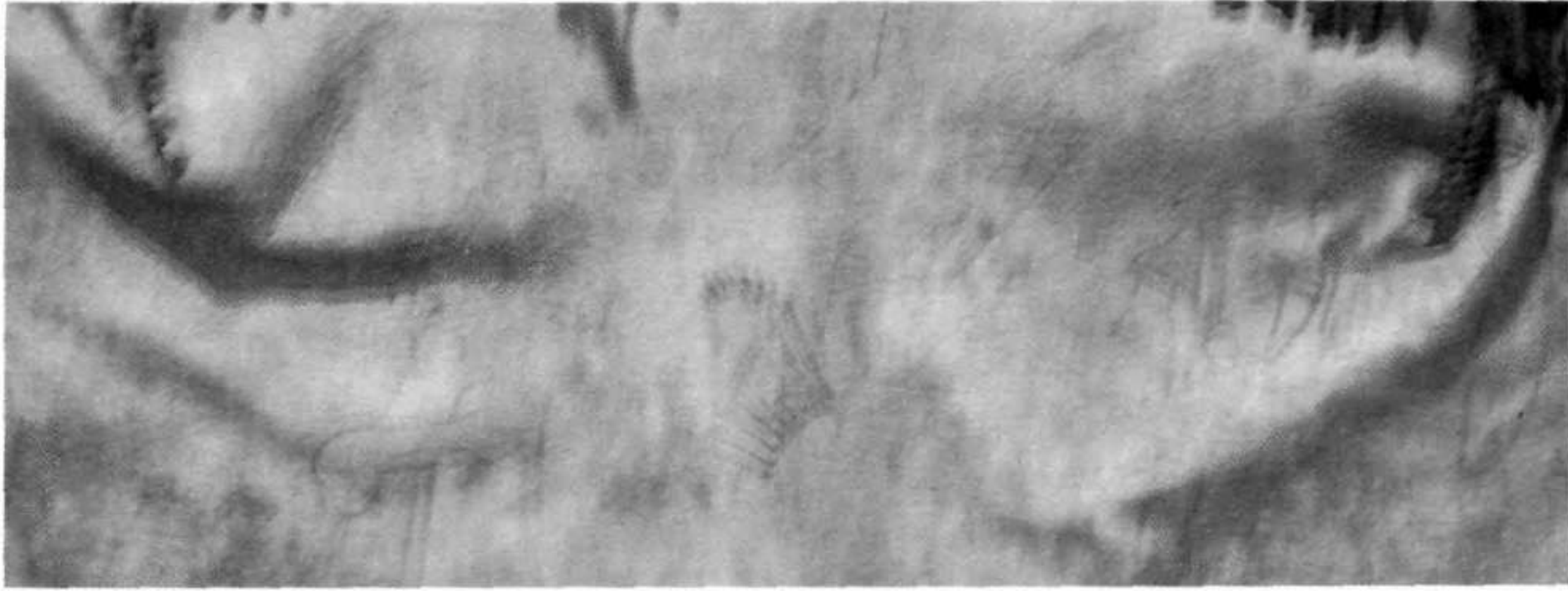


Figura 3: Detalle de la franja superior del documento en piel del Museo de América de Madrid. El objeto que la figura humana de la izquierda porta en su mano está repasado con bolígrafo de color azul (fotografía del autor).

De acuerdo con los análisis efectuados, la piel pertenece a un felino, posiblemente un puma, ya que en las orejas se conservan pelos que parecen ser de este animal².

Su estado de conservación es aceptable. Presenta diversas intrusiones, realizadas con material moderno, en los flecos de cuero marrón que están cosidos a lo largo de todo su perímetro. En ambos lados de la zona delantera de la piel del animal tiene una costura hecha con cuero, cuya finalidad parece ser la de crear una sujeción para cada hombro. También se encuentra cosida la parte de la visera.

Hay diversas frases escritas con bolígrafo azul, y uno de sus dibujos ha sido repasado con el mismo (Figura 3). Se considera que son fruto de algunas de las ocasiones en las que la pieza estuvo expuesta al público. En ciertos lugares de la piel hay pequeños círculos y restos de óxido producidos, con toda probabilidad, por chinchetas utilizadas para colocarla extendida sobre una pared.

En cuanto a sus medidas, tiene una longitud máxima de la cola a la cabeza de 118 cm. Su anchura aproximada es de 90 cm. en las patas traseras, 60 cm. en el centro del cuerpo y 80 cm. en las patas delanteras.

DESCRIPCION DEL PATRON ICONOGRAFICO DE LA PIEL

Como ya hemos indicado, la piel tiene figuras en una de sus caras. Parece que han sido pintadas con grafito y no presentan ningún color o pigmentación.

Los diseños de la visera, presumiblemente añadida al documento, fueron realizados con otro tipo de pintura negra.

2. Agradecemos a don Andrés Escalera, Químico del Museo de América de Madrid, la información verbal facilitada, puesto que el expediente sobre el análisis químico no se encontraba disponible. Esta eventualidad no nos ha permitido determinar cómo fue preparada la piel para recibir las pinturas y a qué es debido el color blanco que presenta por ambas caras.
3. El dibujo del documento nos fue facilitado por doña Araceli Sánchez. Este calco se realizó a mediados del presente siglo por personal perteneciente al Museo de América. Ante la observación directa del original, hemos retocado algunas de sus figuras, ya que ciertos diseños no habían sido recogidos en su totalidad, y otros presentaban más líneas o bocetos de los que actualmente es posible observar.

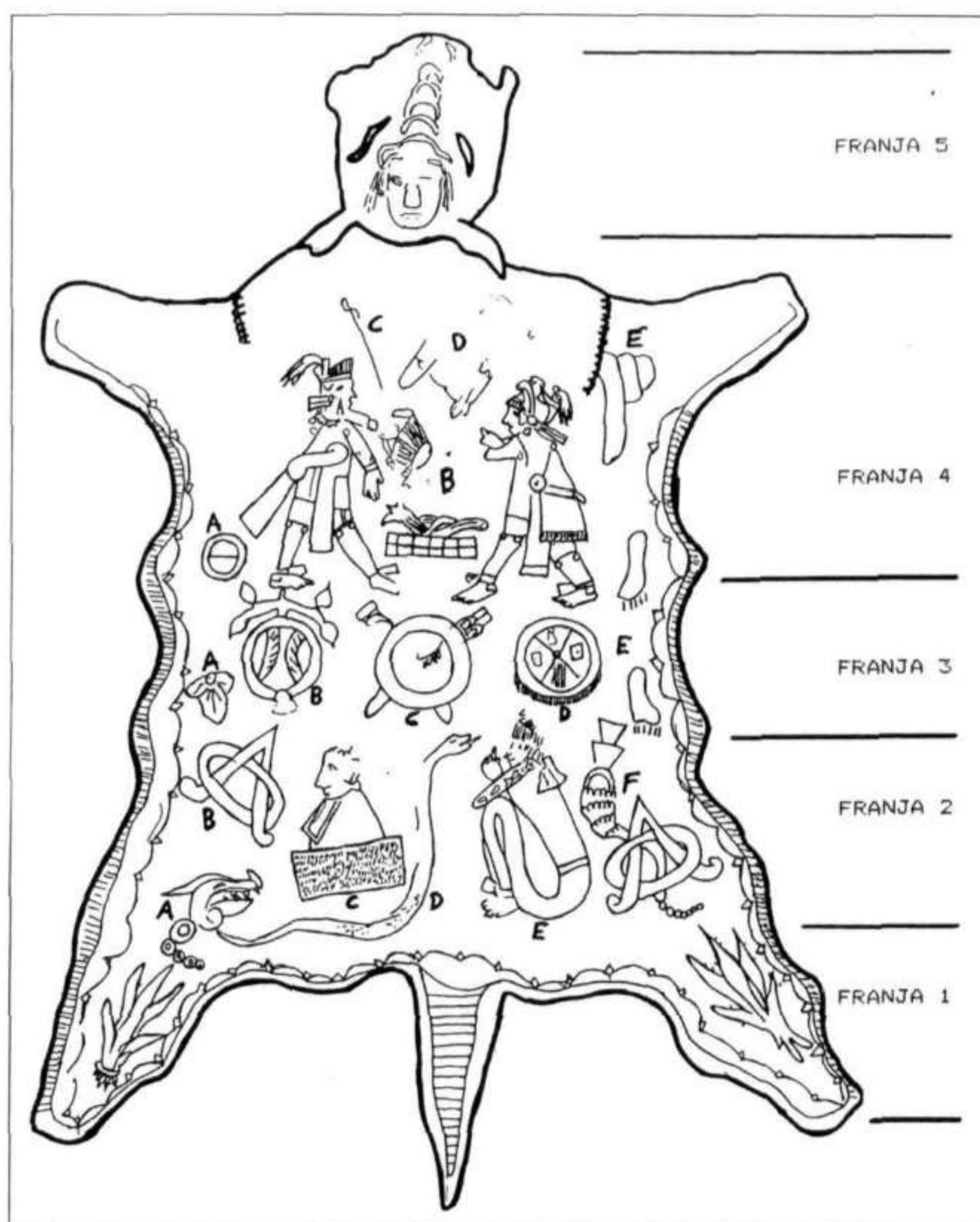


Figura 4: Calco de los dibujos de la piel del Museo de América de Madrid (según el autor).

Las distintas escenas que componen su contenido se desarrollan con cierto sentido simétrico y temático (Figura 4)³.

Tradición Artística

Un examen general de todo el conjunto permite apreciar que muchos de los dibujos pintados en la piel tienen una gran similitud con la tradición escrituraria e iconográfica mesoamericana, en concreto con la mixteca-puebla.

Si procedemos al análisis comparativo de los distintos diseños, se distinguen rasgos estilísticos mesoamericanos en las siguientes figuras:

- **Franja 1:** Las plantas, plasmadas en las extremidades inferiores, tienen pintadas las raíces. Esta peculiaridad iconográfica está presente en la mayor parte de las representaciones de vegetales de la cultura mixteca-puebla.
- **Franja 2:** Distintos elementos tienen características mesoamericanas.
 - A) Signo que se identifica con un logograma utilizado en el calendario: el día 5-cocodrilo.
 - B) Glifo anual mixteco, formado por un elemento similar a una "A" mayúscula con una elipse inscrita.

- C) Busto humano. En los códices mixtecos aparece en numerosas ocasiones, interpretándose como un *ñuhu*-“dios” (Jansen 1982 I: 295 a 308).
- D) Serpiente. Su diseño es simple y presenta la cabeza de perfil. No se ha resaltado ningún rasgo característico que pueda indicar de qué especie se trata. La figuración del ofidio de una forma tan realista, nos acerca a la iconografía de tradición mixteca-puebla, por ejemplo a las realizadas por los mexicas, tanto en piedra como sobre papel (véase Gutiérrez Solana 1987 y Batalla, en prensa).
- E) Hombre sentado. Su postura es mesoamericana. La posición de uno de sus brazos, y la mano de la otra extremidad saliendo del mismo con su dedo índice extendido, es la más común en las figuras de los distintos códices mixtecos (Nuttall, *Vindobonensis*, *Colombino*, *Bodley*, etc).
- F) Glifo anual mixteco con un diseño en su interior. Podemos leer este logograma como el año 7-caña.

- **Franja 3:** Hay distintos dibujos que a simple vista indican la presencia de iconografía mesoamericana.

B y C) Los dos escudos aparecen pintados en distintos documentos de origen mixteco, como los códices *Nuttall* (1987) y *Vindobonensis* (1974). El escudo central, con las armas cruzadas, es el símbolo de la guerra en iconografía mixteca y mexicana.

E) Las huellas de pie son habituales en escritura e iconografía mixteca-puebla.

- **Franja 4:** Nos hallamos, en nuestra opinión, con el grupo de dibujos más importante de todo el conjunto, puesto que en ella se encuentran varios diseños relacionados, formando una escena de cierta complejidad. Destaca la presencia de una imagen (grupo B) compuesta por dos personajes que están de pie y enfrentados, separados por un objeto a nivel del suelo.

Las dos personas están vestidas con ricos atavíos, semejantes a los que en los códices portan los dioses, sacerdotes y nobles.

La postura de la figura de la izquierda, sobre todo de sus brazos, es muy similar a la que adoptan las deidades que aparecen en los documentos mesoamericanos. En la mano izquierda lleva un objeto que, si bien inicialmente parece fácil de identificar, resulta de dudosa interpretación debido a que esta parte ha sufrido un retoque con bolígrafo azul (véase figura 3). Por ello, aunque puede corresponder a una cesta, o a una bolsa o *xiquipilli*, que habitualmente se lleva en las ofrendas, no podemos asegurar que se trate de dicho objeto. Se distinguen diversas líneas que confluyen en una elipse.

La otra figura tiene una postura de brazos, similar a la que habíamos descrito en la cuarta imagen de la franja 2 (hombre sentado). Repasando los distintos códices se observa que esta posición de brazos es la clásica de la nobleza mixteca (códices *Bodley*, *Colombino*, *Nuttall*, etc.).

En medio de las dos personas hay otro dibujo formado por una base rectangular sobre la que descansa un objeto. El rectángulo está dividido por una línea horizontal y varias verticales, representando la tierra. Sobre ella vemos pintado un diseño curvilíneo que parece rematado por una especie de corona. No pue-

de indicar más que un topónimo. Revisando los documentos mixtecos encontramos un glifo idéntico en el *Códice Nuttall* (1987: 17).

- **Franja 5:** Aparece pintada una cabeza humana con un alto tocado. Los trazos que se conservan de la misma no permiten establecer con claridad de qué puede tratarse, pero sus rasgos parecen acercarnos de nuevo a la iconografía mesoamericana. Dada la tónica de los dibujos anteriores, es de suponer que es una deidad. Hemos de tener presente que, aunque en la iconografía mixteca-puebla no es muy habitual plasmar la cara de frente, ésta sí aparece reflejada de este modo en ciertos documentos (*Códice Borbónico* 1974: 13) y sobre todo en los de origen mixteco, donde los escribas solían figurar así las cabezas humanas cuando se asociaban a cerros (*Códices Nuttall* 1987: 62 y *Vindobonensis* 1974: 9 y 10).

Como hemos podido observar, la mayor parte de los elementos que componen la iconografía de la piel del Museo de América de Madrid, pertenecen a la iconografía mesoamericana, concretamente tienen un origen mixteca-puebla.

No obstante, hemos de resaltar que estilísticamente muchos de los dibujos se apartan un tanto de la misma, sobre todo por el abuso de la línea curva y de las siluetas sinuosas, como es el caso de la figura humana sentada y del año 7-caña dibujadas en la franja 2. Las huellas de pie, presentes en la franja 3, no tienen su interior coloreado de negro, tal y como suelen representarse en los códices mesoamericanos (salvo excepciones -*Códice de Huamantla*-), y en una de ellas se observan seis dedos. Estos rasgos no son habituales en la tradición iconográfica que suponemos a la piel. Se trata, sin lugar a dudas, de signos mixtecos que han sido modificados en cuanto a su estilo.

Por otro lado, están los elementos presentes en el perímetro y visera del documento en piel del Museo de América.

- **Perímetro:** Todo el contorno de la piel está decorada por un diseño formado por arcos de línea. En la unión de estos se encuentran pintados pequeños triángulos. Este elemento decorativo no tiene paralelo en la iconografía mesoamericana. Entre el borde exterior y el diseño en triángulos se observan multitud de rayas paralelas, pintadas también en la cola.
- **Visera:** Como ya hemos indicado esta parte de la piel ha sido realizada con otro tipo de cuero y parece corresponder con un añadido a la misma. Recoge dibujos realizadas con tinta negra distinta al grafito. Los diseños se corresponden con dos círculos y una semicircunferencia con puntos exteriores a su perímetro. Su sentido parece acercarse más a un concepto simbólico que a la representación realista de un objeto (Figura 5).

Una vez descrito el contenido iconográfico de la piel y de la visera, hemos de reseñar un rasgo estilístico que sólo es posible observar en el documento original.

Las figuras realizadas sobre la superficie blanquecina de la piel, con el supuesto grafito, tienen una cualidad que no ha sido posible plasmar en el calco que presentamos como figura 4, por haber sido realizado a mano. Los trazos que componen los distintos dibujos son perfectos. Las líneas rectas parecen estar delineadas con una regla y siempre tienen el mismo grosor. En los diseños sinuosos las curvas son ideales. Incluso los círculos que componen los escudos y otros objetos dan la impresión de que fueron hechos con compás. No hay engrosamientos ni adelgazamientos esporádicos en las siluetas. No se aprecia donde se ha comenzado a pintar la línea y donde se ha terminado.

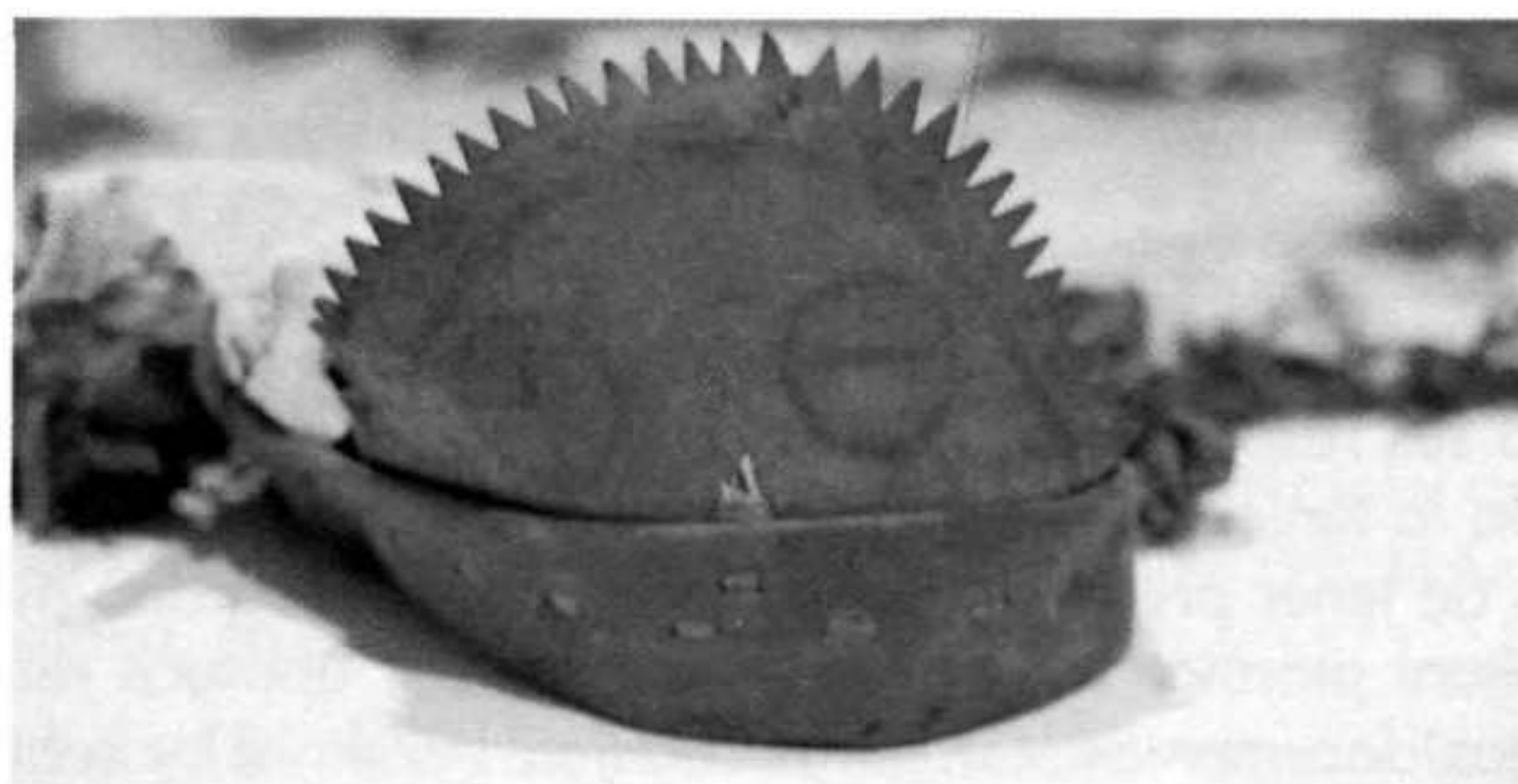


Figura 5: Visera unida a la piel del Museo de América (fotografía del autor).

Teniendo en cuenta el tipo de soporte material utilizado, resulta muy extraño que exista tal perfección en las figuras.

En los dibujos de la visera ocurre lo contrario. Los trazos no son iguales y las líneas tienen distinto grosor, debido posiblemente a una mayor cantidad de tinta en el instrumento utilizado para realizarlas.

Estas características estilísticas de ambas partes nos hacen creer que los diseños de la piel fueron hechos con calcos, utilizando un método similar al xilográfico, mientras que los dibujos de la visera están pintados a mano.

Relación con la iconografía apache

Si comparamos el contenido del documento en piel del Museo de América con otras pieles apaches e incluso de los Indios de las Llanuras que se conservan (véase Catálogo... 1993), incluidas las pertenecientes al Museo de América de Madrid (Sánchez Garrido 1992), destaca claramente que, los Indios Norteamericanos y en especial los Apaches, utilizaban una iconografía simbólica, realizando sus diseños con líneas rectas, lo cual da a sus dibujos un sentido geométrico. Las escenas resultan de este modo de muy difícil interpretación, ya que no son realistas.

De todos los dibujos descritos que conforman la piel del Museo de América sólo uno de ellos podría acercarse iconográficamente a la cultura apache. Nos referimos a la decoración que rodea el perímetro de la pieza. En distintos ejemplos es posible observar líneas curvas con triángulos, aunque la forma varía.

Así, en una piel de origen Apache Chiricagua (Feder 1965: figura-color nº 29), se aprecia que en el contorno de la misma se ha pintado una única línea curva sobre la que se encuentran distintos triángulos, todos ellos unidos, y con alternancia de diversos colores. Pero no se puede afirmar que ambas iconografías de línea curva con triángulo pertenezcan a la misma cultura.

Un caso aparte son los diseños realizados en la visera que se añadió a la piel, pues los círculos pueden englobarse tanto dentro de la cultura apache como mesoamericana.

Nuestra opinión sobre la iconografía de la piel del Museo de América es que se enmarca dentro de la tradición escrituraria mixteca-puebla. Como ya hemos señalado con anterioridad, los signos pertenecen a la escritura mixteca, pero su estilo ha sido deformado. Por tanto, pensamos que no han sido pintados por ningún escriba perteneciente a esta cultura. Esta afirmación, unida a la fecha de realización del documento, nos hace pensar que el contenido del mismo fue extraído de

un original mixteco que, posiblemente, describe un acontecimiento que reúne a dos personas de importancia en un lugar físico concreto y en una fecha correspondiente, de acuerdo a lo escrito en la piel, al día 5-cocodrilo/año 7-caña. El resto de figuras deben considerarse asociadas a esta escena central.

EL CODICE EN PIEL DEL MUSEO DE AMERICA

Debido a la conclusión obtenida, decidimos revisar todos los códices mixtecos publicados en edición facsímil, tanto prehispánicos como coloniales, que estaban a nuestra disposición. El objetivo era comprobar la posibilidad de que los distintos dibujos de la piel hubiesen sido tomados de alguno de ellos.

El resultado de nuestra investigación fue satisfactorio. Encontramos el documento y la página concreta que sirvió de modelo para la mayor parte de los dibujos presentes en la piel: el *Códice Vindobonensis*-página 13 (Figura 6).

El *Códice Vindobonensis Mexicanus I* o *Códice Viena* es un documento de contenido calendárico-religioso e histórico, escrito en el oeste de Oaxaca y datado en época preconquista. Realizado en piel curtida de animal, tiene formato de biombo y consta de 52 páginas. El verso está totalmente pintado y recoge genealogías mitológicas referidas en su mayor parte al dios 9-viento (Quetzalcoatl). El reverso sólo tiene figuras en trece páginas, estando el resto en blanco. Describe dinastías históricas de Tilantongo (Glass y Robertson 1975: 235).

La primera edición completa del *Códice Vindobonensis* fue publicada por Lord Kingsborough entre 1831 y 1848. No obstante, la página 13, dibujada por Lodge, aparecía en la edición de la obra de William Robertson, *History of America*, publicada en 1777 (Jansen 1992: 168). Las páginas 5, 9, 11 y 21 fueron editadas en 1810 por Alexander von Humboldt (1989). Al datarse el *Códice Falso del Museo de América* a finales del siglo XIX o principios del XX, el supuesto falsifica-

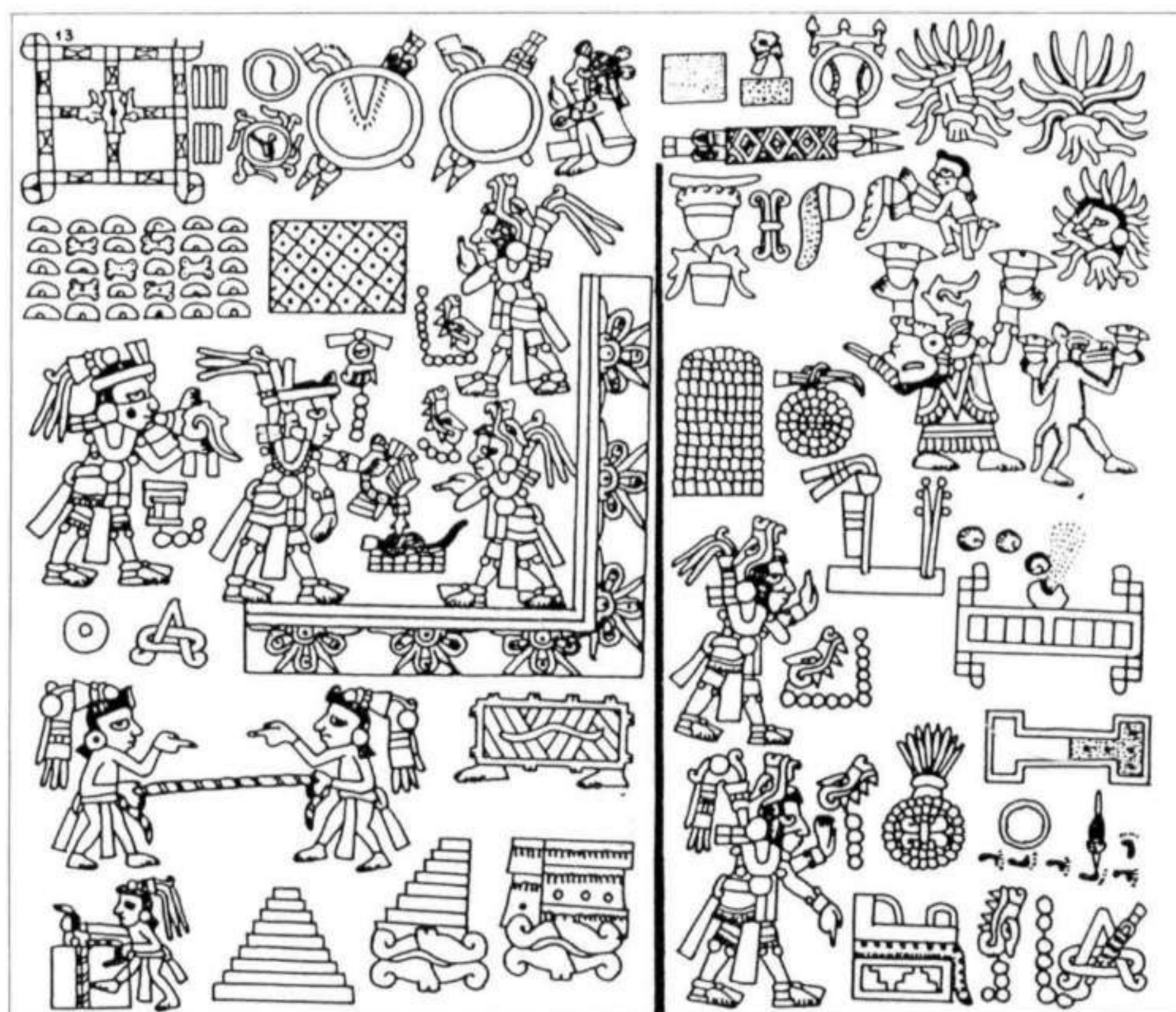


Figura 6: Página 13 del *Códice Vindobonensis* (Jansen 1982 II).

por lo que pudo haber copiado esta página de estas obras o de cualquier otra que la recogiese, salvo de Humboldt, puesto que no la incluía.

La página 13 del *Códice Vindobonensis* relata sucesos míticos relacionados con distintos personajes que participaron en la génesis del mundo. Los dibujos asociados a las figuras humanas se interpretan como ofrendas y descripción de diversas creaciones (Jansen 1992: 166-169; Melgarejo 1980: 111-112).

Observando con detenimiento las escenas representadas en el *Códice Vindobonensis*, comprobamos que, contabilizando incluso aquellos dibujos cuyo diseño está tan deteriorado que no permite su identificación, el total de los mismos copiados en la piel se aproxima al 70%.

Comparemos las figuras de la piel con las de la página 13 del *Códice Vindobonensis* (Figura 7):

FRANJA 1:

Plantas: han sido copiadas de la que aparece en la esquina superior derecha de la página 13. Las hojas de las mismas tiene una forma más alargada y estilizada.

FRANJA 2:

- A) *Día 5-cocodrilo*: por la posición de la cabeza parece ser el que se halla pintado en la segunda franja inferior de la mitad derecha de la página 13 del código, aunque este tiene el numeral once.
- B) *Signo anual*: está junto al cielo nocturno, en el lado izquierdo de la página.
- C) *Busto humano*: se trata del ñuhu. Lo encontramos pintado en la banda superior, en el centro-derecha. El copista delineó el rectángulo de igual forma que en el código.
- D) *Serpiente*: no aparece recogida.
- E) *Hombre sentado*: lo podemos ver en el centro de la banda superior del código, aunque como ya hemos señalado, en la piel se ha realizado con una línea más sinuosa.
- F) *Año 7-caña*: está presente en la esquina inferior derecha. Tiene también una silueta curvilínea. Es el único diseño de todo el conjunto que ha sido pintado al revés. En el *Códice Vindobonensis* la caña está a la derecha y el numeral a la izquierda, en la piel la posición de ambos se ha invertido.

FRANJA 3:

- A) *Hoja*: no se encuentra en el documento.
- B) *Escudo con árbol*: banda superior, centro-derecha. Ambas figuras son idénticas.
- C) *Escudo con armas*: franja superior, hacia el centro. El adorno que en la piel semeja unas plumas es una lengüeta de color rojo con líneas verticales en su perímetro. La punta de flecha, que sobresale en la parte inferior izquierda del escudo, es doble en el diseño del código.
- D) *Escudo cuatripartito*: no aparece pintado.
- E) *Huellas de pie*: esquina inferior derecha. No se ha pintado su interior de negro y una de ellas presenta seis dedos.

FRANJA 4:

- A) *Círculo*: hay dos posibilidades: a.- En la primera línea de la banda superior izquierda se halla dibujado un objeto similar, dividido por una línea sinuosa en sentido vertical.

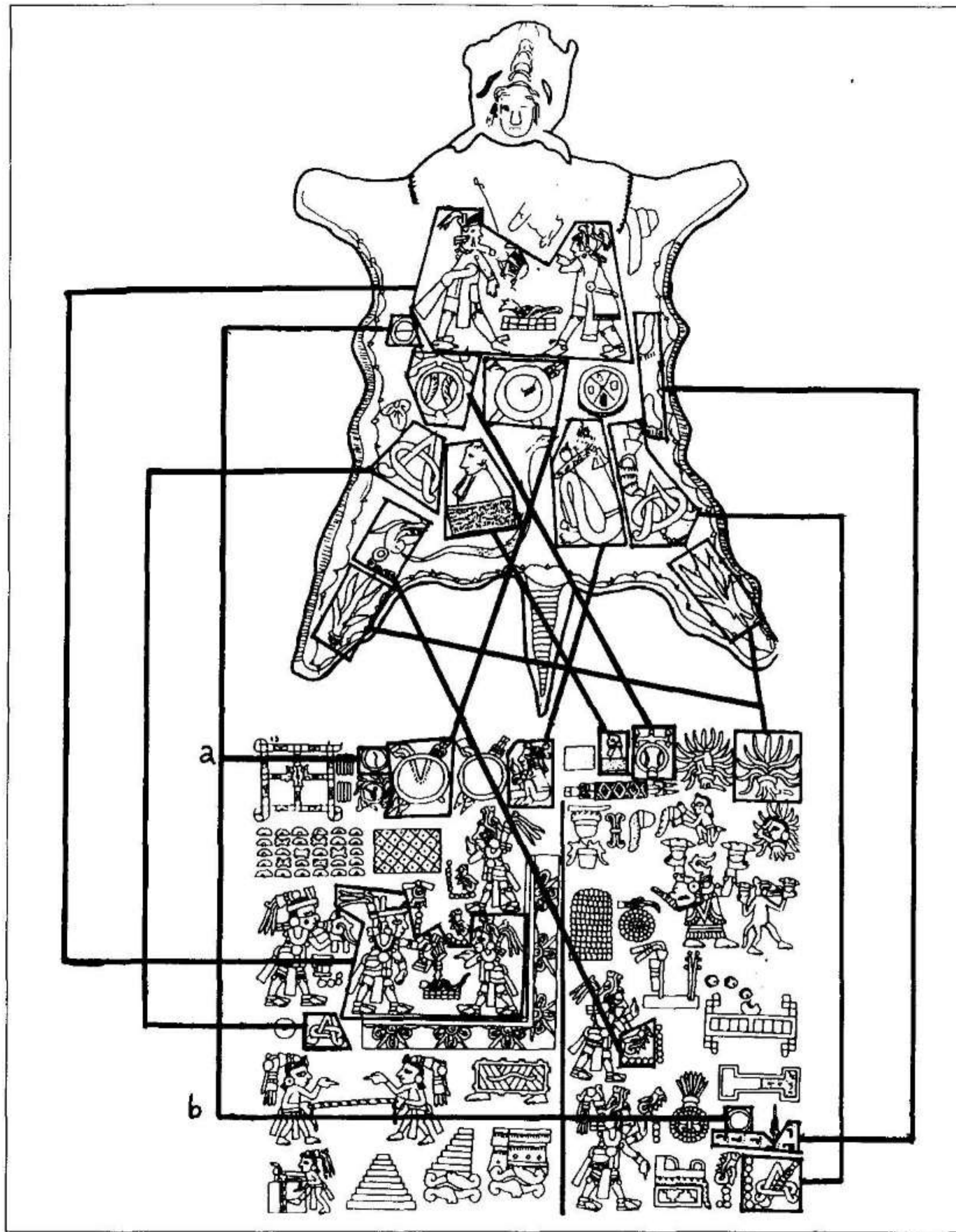


Figura 7: Parte superior: calco de la piel del Museo de América. Parte inferior: dibujo de la página 13 del Códice Vindobonensis (Jansen 1982 II).

- b.- Al lado de las huellas de pie está pintado un doble círculo muy parecido, aunque no tiene la línea horizontal interior.
- B) *Escena Central*: recogida en la parte central del lado izquierdo de la página, a la vista de la imagen podemos afirmar que el objeto que la primera figura lleva en su mano es una codorniz decapitada. Las líneas que se conservan en la piel, repasadas con bolígrafo azul, son las que componen las alas del ave.
- C) *Objeto parecido a un sable*: no está representado en el códice.
- D) *Dibujo borrado*: no es posible analizarlo.
- E) *Figura que semeja una caracola con uno de sus segmentos anormalmente alargado*: no se observa en la página.

FRANJA 5:

Rostro humano: no está presente en el códice.

PERIMETRO:

El diseño de las líneas con triángulos no pertenece a la iconografía mixteca, y por tanto no aparece ningún dibujo similar.

VISERA:

Podría representar cualquiera de los círculos que se hallan en la página del códice, siempre y cuando supongamos que está relacionada con el resto de la piel. El uso de otro material y pintura para su confección nos hace dudar de su unión con el documento principal.

FUENTE ORIGINAL DEL DOCUMENTO EN PIEL DEL MUSEO DE AMERICA

Una vez identificada de forma clara que la mayor parte de la iconografía de la piel del Museo de América de Madrid pertenece a la página 13 del *Códice Vindobonensis*, rastreamos las publicaciones que de este documento, o de esa página concreta, se habían realizado hasta finales del siglo XIX.

De esta forma, nos centramos en el análisis de la obra publicada por vez primera en 1777 por William Robertson, *History of America*, y en la multitud de ediciones que se hicieron de la misma en inglés, francés y español. En el año 1800 aparecía la novena edición en inglés y ya existían varias en los otros idiomas.

La primera edición de *History of America* incluía dos figuras con mapas y una litografía, dibujada por Lodge, que reproducía la página 13 del *Códice Vindobonensis* (Figura 8 superior). La copia de Lodge muestra, según Maarten Jansen (1992: 168), "el estilo y gusto característicos de la época barroca europea". Esto quiere decir que las distintas figuras fueron modificadas en el sentido de introducir una línea distinta, acorde con la forma de representación de esa época.

Observando las litografías de las ediciones siguientes, que toman como base la publicada en 1777, se aprecia como cada litógrafo fue deformando aún más las figuras originales del códice. Así, por ejemplo, en el dibujo realizado por Lorchan para una edición española de la obra de Robertson publicada en 1840, podemos apreciar claramente lo que deseamos indicar (Figura 8 inferior).

Si comparamos ambas ilustraciones, sobre todo la de 1840, con la página original del códice y los dibujos de la piel del Museo de América, podemos entender aquellos rasgos estilísticos oscuros que diferían de la escritura mixteca.

- 1º) Las hojas de las plantas pintadas en las patas traseras de la piel fueron alargadas y estilizadas en las litografías. Por ello, en el documento del Museo de América se plasmaron de igual forma.
- 2º) El día que hemos supuesto 5-cocodrilo, fue tomado efectivamente del que aparece pintado con el numeral once. Tanto en el códice original, como en las litografías de Lodge y Lorchan, se reproduce el numeral del glifo separándolo en tres grupos círculos compuestos de cinco+cinco+uno, y uniéndolos mediante líneas muy cortas. El motivo de esta separación parece venir dado por los distintos colores que el escriba mixteca utilizó para pintar cada grupo en el *Códice Vindobonensis*. Al copiar este signo en la piel del Museo de América se respetó con absoluta fidelidad el diseño y posición de la cabeza del animal pero sólo se dibujaron los cinco primeros numerales circulares, obviando el resto.
- 3º) La figura del *ñuhu* fue pintada en las litografías con un rostro europeizado y el pañuelo del cuello de manera muy semejante a un babero. Este aspecto se mantuvo en la piel.

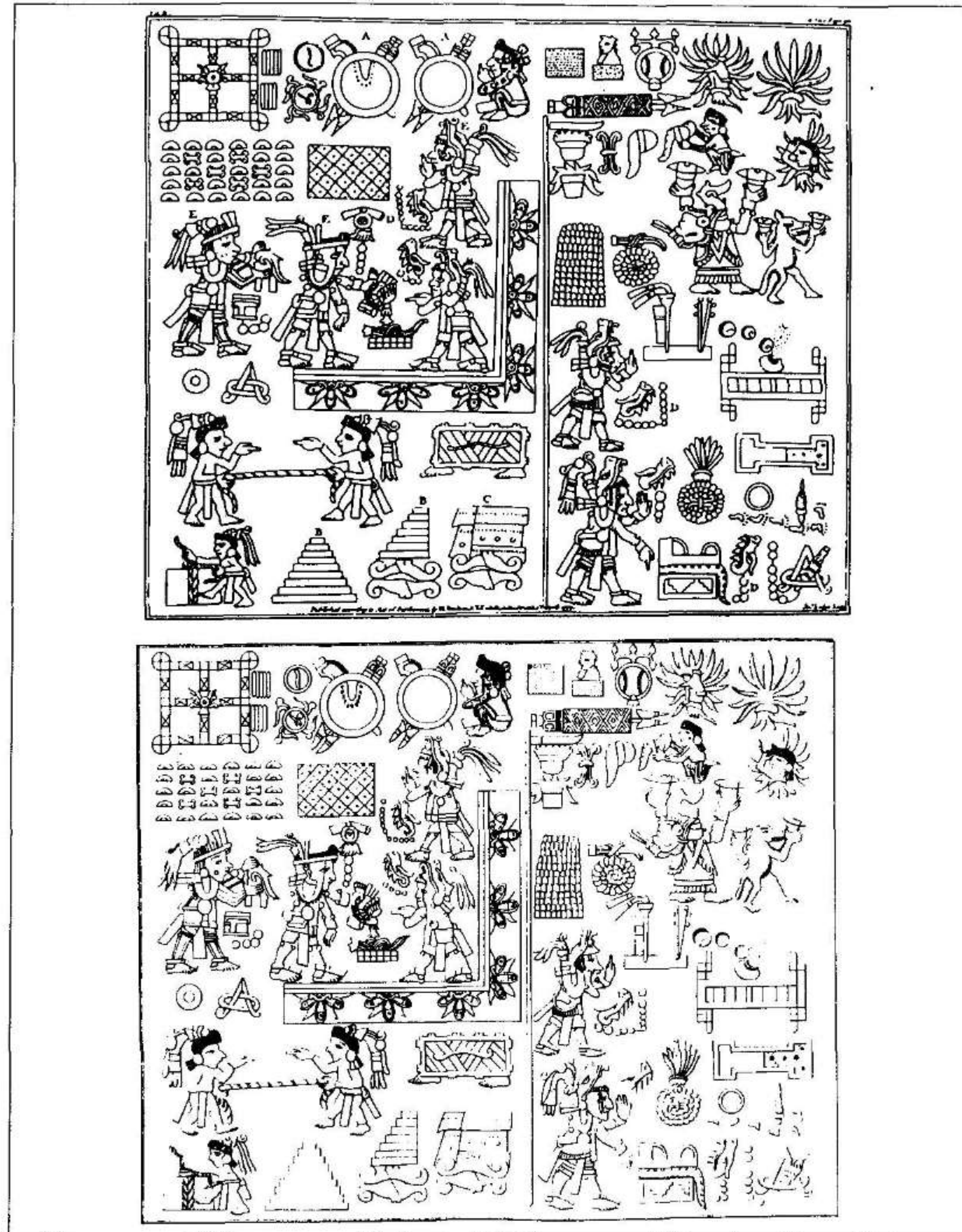


Figura 8: Litografías de la página 13 del Códice Vindobonensis. Superior: Dibujo de Lodge para la edición de 1777 (tomado de Jansen 1992: 168). Inferior: Litografía de Lorichan (Robertson 1840 IV).

- 4º) El hombre sentado realizado en el códice aparece en las litografías con una silueta más sinuosa. Así, se representa la línea del vientre mediante una curva. Este rasgo iconográfico no está presente en el documento original. La persona que pintó la piel del Museo de América hace la figura exagerando la silueta sinuosa de las litografías (Figura 9).
- 5º) El año 7-caña se deformó mucho en la litografía de 1840, aspecto que se muestra también en la piel del Museo de América. En esta última tiene la posición invertida (Figura 10).

La diferencia que se aprecia entre los numerales circulares del día 5-cocodrilo (véase figura 4-franja 2-A), con otro redondel interior, y los realizados en el año 7-caña, simples círculos, no permite establecer ninguna hipótesis clara, puesto que era habitual que los escribas indígenas escribieran de ambas formas los numerales en un mismo códice (véase Batalla 1993: 20-21).

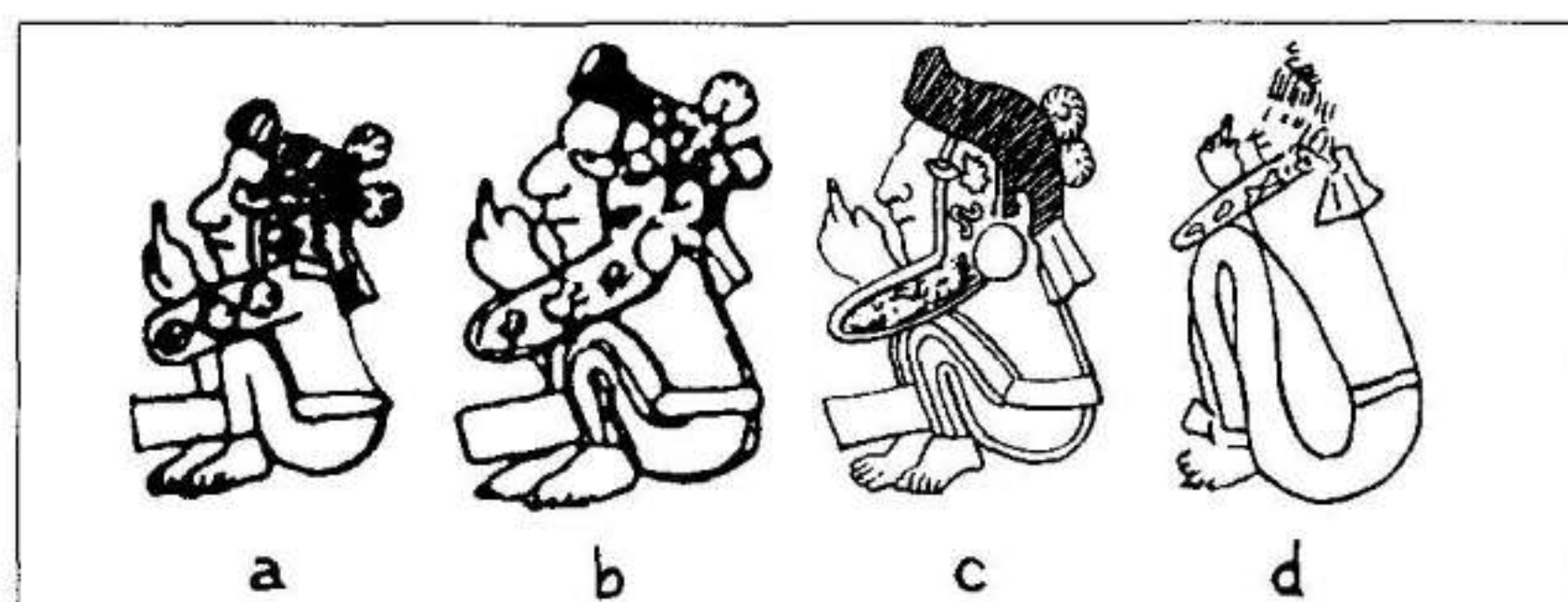


Figura 9: Hombre sentado. a.- Códice Vindobonensis. b.- Litografía de Lodge. c.- Litografía de Lorichan. d.- Piel del Museo de América.

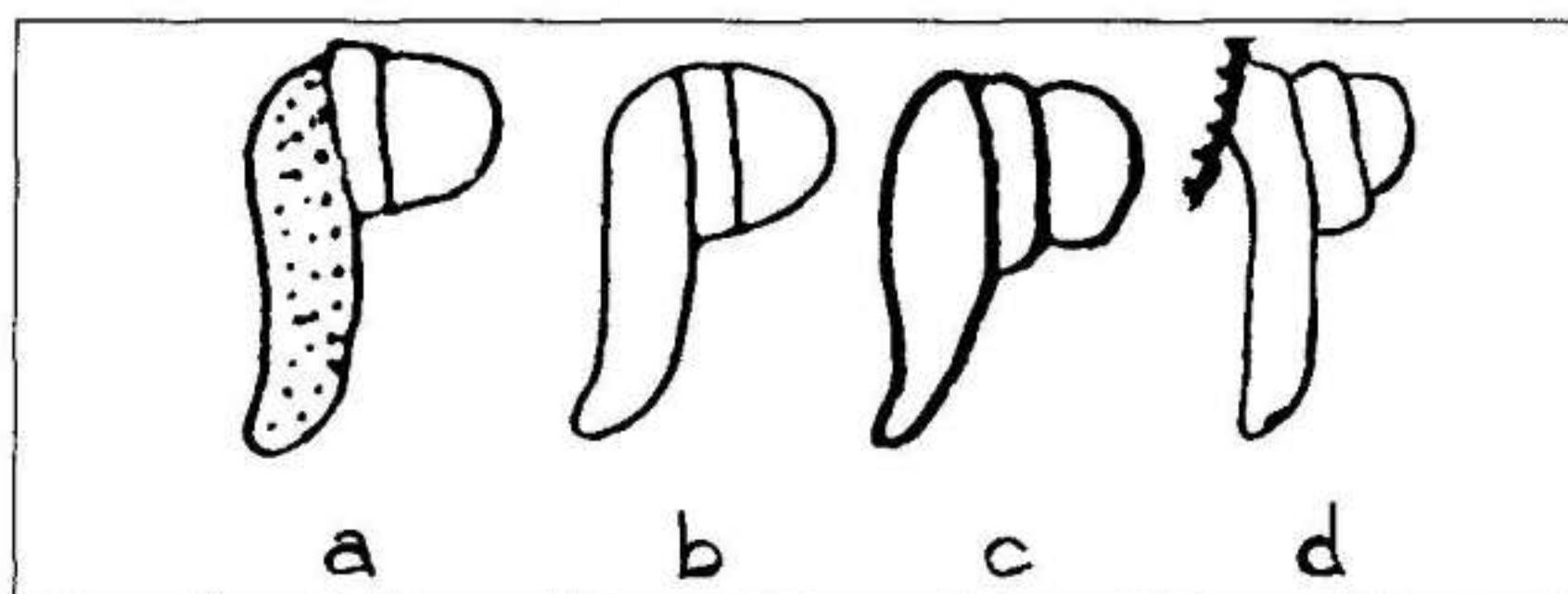


Figura 10: Año 7-caña. a.- Códice Vindobonensis. b.- Litografía de Lodge. c.- Litografía de Lorichan. d.- Piel del Museo de América.

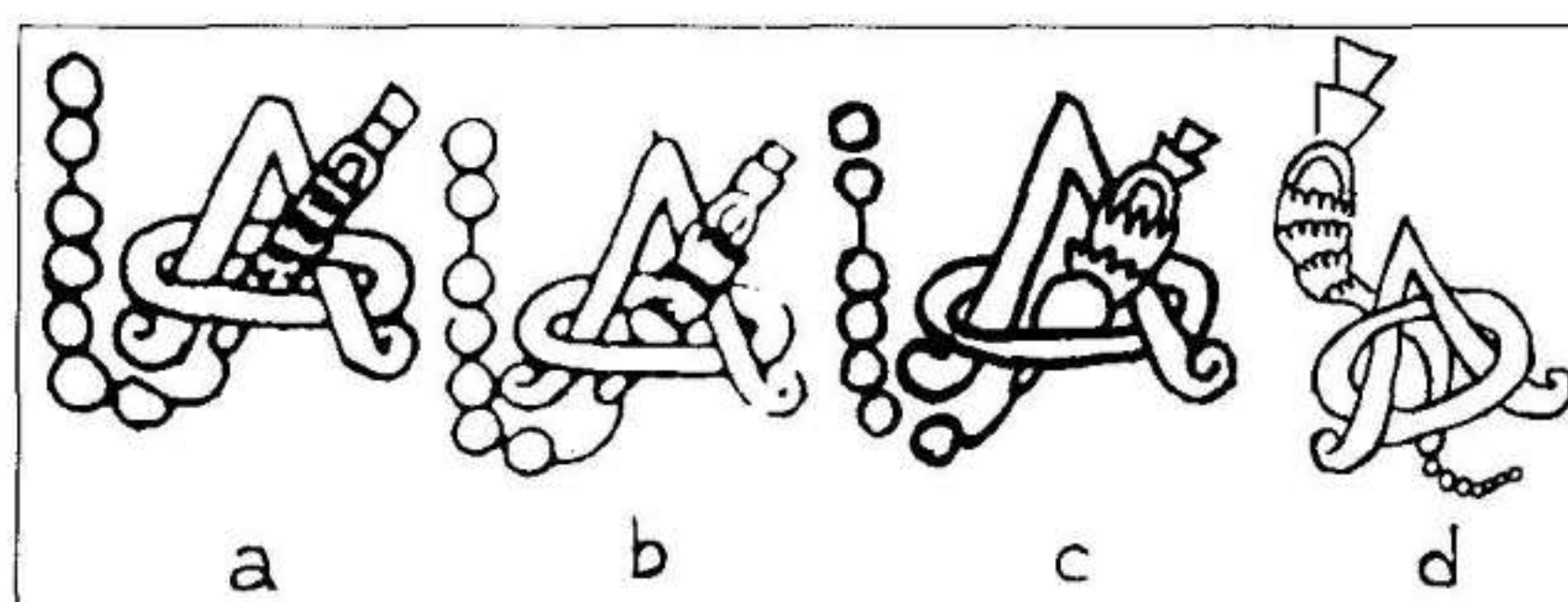


Figura 11: a) Cuenco del Códice Vindobonensis (Jansen 1982 III). b) Cuenco de la litografía de Lodge (Jansen 1992: 168). c) Cuenco de la litografía de Lorichan (Robertson 1840 IV). d) Cuenco de la piel del Museo de América.

6º) En ambas litografías las huellas de pie aparecen con su interior sin colorear y con algún dedo de más. En la piel del Museo de América se hicieron de igual forma.

7º) El signo que habíamos interpretado como una posible caracola (véase figura 4-franja 4-E), que no hallamos en la página 13 del códice, puede ser identificado a la vista de las litografías.

En la segunda franja de dibujos de la mitad derecha de la página 13 del *Códice Vindobonensis* (véase figura 6) vemos, comenzando de derecha a izquierda, una planta con una cabeza humana, un hombre arrodillado vertiendo un líquido y a continuación un cuenco tumbado del que también cae un líquido.

Si comparamos el dibujo realizado en los cuatro documentos (Figura 11), comprendemos que lo pintado en la piel es este cuenco. Así mismo podemos ver la evolución que su diseño sufrió.

Tras el análisis de estas figuras podemos afirmar que el dibujo presente en la piel que se-
mejaba una caracola, es el cuenco vertiendo líquido que se encuentra reproducido en el *Códice*
Vindobonensis.

Las apreciaciones que hemos podido extraer comparando las distintas ilustraciones de la
página 13 del código, nos llevan a la conclusión de que la fuente original utilizada como modelo de
la iconografía de la piel del Museo de América, fue una litografía publicada en una de las múltiples
ediciones de la obra *History of America* de William Robertson.

RELACION DE LA PIEL DEL MUSEO DE AMERICA CON OTROS DOCUMENTOS

En el catálogo de códigos falsos, Glass relaciona el código en piel del Museo de América
con otras falsificaciones: el *Falsified pictorial manuscript of the Lumholtz* (nº 919), los tres documentos
de la colección Pinart (nº 931 a 933), el código del Museo Nacional de Antropología de México y
las 14 pieles de Zaremba de la Newberry Library de Chicago (nº 949 a 962).

Todos ellos tienen en común que el soporte escriturario utilizado fue una piel curtida de ani-
mal. Muchos de estos documentos poseen unas medidas y disposición similares.

Glass destaca sobre todo las *Falsificaciones Zaremba*. Estas piezas, datadas a finales del si-
glo XIX y principios del siglo XX, están realizados en pieles curtidas de distintos animales, como
ciervo, caballo y cabra. Unas han sido recortadas en rectángulo y otras mantienen, al igual que el
Códice Falso del Museo de América, las extremidades, el cuello y el rabo.

Los utensilios que se utilizaron para su confección son los mismos que los usados en las pie-
les de búfalo de los Indios de las Praderas (Glass 1975: 309).

La temática es muy variada, recogiendo aspectos de la migración mexicana, de una forma muy
similar al *Códice Boturini*, topónimos, deidades, etc. En otros casos sólo es apreciable la presencia de fi-
guras humanas y geométricas. Las tintas son de diversos colores: rojo, azul, negro, verde, etc.

John B. Glass (1975: 301) mantiene que gran parte de la iconografía presente en las *Falsi-
ficaciones Zaremba* fue copiada de la obra publicada por Alfredo Chavero (n.d.) hacia 1887. He-
mos revisado este libro y podemos afirmar que entre sus múltiples ilustraciones no se encuentra nin-
guna que reproduzca la página 13 del *Códice Vindobonensis*.

Debido a ello, y a que en la piel del Museo de América no se usaron tintas de diversos co-
lores, pensamos que es preciso profundizar en el análisis comparativo de todos estos documentos
para poder determinar si realmente existe relación entre los mismos.

CONCLUSIONES

El estudio iconográfico que hemos realizado, nos lleva a la conclusión de que el documento
en piel conservado en el Museo de América de Madrid es una falsificación hecha a finales del siglo
XIX o principios del siglo XX.

En este periodo de tiempo, concretamente entre 1885 y 1900, se llevaron a cabo la mayor
parte de las falsificaciones de códigos que conocemos (Glass 1975: 300), muchas de ellas en pieles
curtidas de animal, incluso de cerdo (Batres n.d.: 17).

Ahora bien, deseamos dejar claro que el *Códice Falso del Museo de América* debe consi-
derarse como tal en cuanto a su iconografía. El soporte utilizado es probable que sea original y só-

lo un análisis profundo del mismo podrá determinar si también debe ser definido como falso. Cabe la posibilidad de que la piel, como soporte material de las pinturas, y la parte de la visera, incluidos los dibujos que presenta, sean realmente apaches.

Este hecho puede venir corroborado por el sistema que creemos se utilizó para plasmar los dibujos. En nuestra opinión, se realizaron moldes -semejantes a los presentados por Batres n.d.: ilustraciones 2 a 5- con calcos individuales de los diseños, y se fueron imprimiendo en la superficie blanquecina de la piel mediante un sistema similar al xilográfico. La figura del año 7-caña se puso invertida.

Por otro lado, las dos caras de la piel fueron curtidas y ambas tienen el mismo color blanco, ideal para recibir las pinturas. Por ello, pensamos que la idea inicial del falsificador era presentar dibujos en los dos lados, pero por razones que desconocemos, se decantó por uno sólo.

Las escenas del *Códice Falso del Museo de América* fueron tomadas, en su mayor parte, de una de las litografías de la página 13 del *Códice Vindobonensis Mexicanus I*, reproducida en una de las múltiples ediciones de la obra *History of America* escrita por William Robertson. No puede ser catalogado como una copia de la litografía o de la página original, puesto que el orden de las figuras fue alterado y además se incluyeron otras que no están presentes en la misma. Debido a ello, la lectura del contenido de la piel no puede hacerse de una forma coherente. Así, por ejemplo, la fecha expresada en el *Códice Falso del Museo de América*, día 5 cocodrilo-año 7 caña, que podría ofrecer un espacio temporal a los hechos descritos, sabemos que es fruto de unir un antropónimo (11-cocodrilo) con un glifo calendárico (año 7-caña).

La adición de nuevos dibujos puede llevar a pensar que se utilizaron otras fuentes para realizar la falsificación. Debido a que no ha sido posible revisar todas las ediciones de la obra de Robertson, no podemos determinar si en alguna de ellas se incluyó otra figura que mostrara los diseños que no aparecen en la página 13 del *Códice Vindobonensis*. Si bien, también podemos concluir que fueron invención del falsificador, con toda probabilidad, para no hacer un calco completo de la página y evitar que su trabajo fuese reconocido como falsificación. Por esta misma razón pudo modificar el orden de los dibujos.

Creemos que el diseño pintado en el perímetro de la piel, no perteneciente a la iconografía mesoamericana, posiblemente obedezca a un intento del falsificador de hacer pasar el conjunto como un original apache. Incluso la entrada, a principios de siglo, en el Museo Arqueológico de Madrid, del *Códice Falso* junto con otras dos piezas de supuesto origen apache (poncho y falda), pudo ser debida a la venta de todo el lote como original, intentando, de este modo, enmascarar el código falso en piel entre dos piezas originales.

No obstante, hemos de tener presente que en las fichas catalográficas de las tres piezas, realizadas en el M.A.N. presumiblemente en la fecha de adquisición de las mismas, se indica que la piel, el poncho y la falda pertenecen a "Indio Megicano", por tanto parece ser que los objetos fueron vendidos al Museo como elementos de esta cultura y no como apaches. Lo cual puede llevar a la conclusión de que la piel fue confeccionada, desde un principio, con el objeto de venderla como un código mejicano original.

También podríamos pensar que el *Códice Falso del Museo de América* fue realizado en un soporte original apache que ya incluyese los dibujos del perímetro, pero todos ellos están delineados con el mismo tipo de utensilio y tinta (excepto los de la visera), con lo cual es una afirmación difícil de mantener.

Sería muy interesante contar con la publicación de todos los documentos en piel que están supuestamente asociados, sobre todo de las *Falsificaciones Zaremba*, para analizar si fueron reali-

zadas por la misma mano y determinar, en la medida de lo posible, la fuente o fuentes originales que sirvieron como modelo para su falsificación.

Finalmente, hemos de reseñar que el *Códice Falso del Museo de América* no tiene ningún valor histórico, aunque si historiográfico dentro de las falsificaciones de códices. Si suponemos que el soporte material utilizado es un original apache también podría poseer importancia etnográfica.

BIBLIOGRAFIA

- BATALLA ROSADO, Juan José (1993) «Los tlacuiloque del *Códice Borbónico*. Análisis iconográfico de los signos calendáricos». *Estudios de Historia Social y Económica de América* 10: 9-24. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares.
- BATALLA ROSADO (en prensa) «Los tlacuiloque del *Códice Borbónico*: una aproximación a su número y estilo». *Journal de la Société des Américanistes*. París.
- BATRES, Leopoldo (n.d.) *Antigüedades Mejicanas Falsificadas. Falsificación y Falsificadores*. Imprenta de Fidencio S. Soria, México.
- CATALOGO... (1993) *Parures d'histoire. Peaux de bisons peintes des Indiens d'Amérique du Nord*. Musée de L'Homme, París.
- CHAVERO, Alfredo (n.d.) «Historia antigua y de la conquista». *México a Través de los Siglos* vol. 1. México-Barcelona.
- CODICE BORBONICO (1974) ...edición facsímil. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz.
- CODICE NUTALL (1987) ...edición facsímil. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz.
- CODICE VINDOBONENSIS MEXICANUS I (1974) ...edición facsímil. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz.
- FEDER, Norman (1965) *American Indian Art*. Harry N. Abrams inc. Publishers, New York.
- FERNANDEZ VEGA, Pilar (1965) *Guía del Museo de América*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
- GLASS, John B. (1975) «A Catalog of Falsified Middle American Pictorial Manuscripts». *Handbook of Middle American Indians* 14: 297-309. Austin.
- GLASS, John B. y Donald ROBERTSON (1975) «A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts». *Handbook of Middle American Indians* 14: 81-252. Austin.
- GUTIERREZ SOLANA, Nelly (1987) *Las Serpientes en el Arte Mexicano*. UNAM, México.
- HANDBOOK OF MIDDLE AMERICAN INDIANS (1975) *Guide to Ethnohistorical Sources*. Volume 14. Howard H. Cline, editor. University of Texas Press, Austin.
- HUMBOLT, Alexander von (1989) *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. Editions Erasme, Nanterre.
- JANSEN, Maarten (1982) *HUISI TACU. Estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus I*. 2 vols. CEDLA, Amsterdam.
- JANSEN, Maarten (1992) *Origen e historia de los reyes mixtecos. Libro explicativo del llamado *Códice Vindobonensis**. Sociedad Estatal Quinto Centenario/Akademische Druck-Und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica, México.
- MELGAREJO VIVANCO, José Luis (1980) *El *Códice Vindobonensis**. Instituto de Antropología, Universidad Veracruzana, Xalapa.
- ROBERTSON, William (1840) *Historia de la América*, 4 vols. Librería de J. Oliveres y Gavarró, Barcelona.
- SANCHEZ GARRIDO, Araceli (1992) «Plains Indian Collections of the Museo de América». *European Review of Native American Studies* 6-2: 21-29. Viena.

EXVOTOS DEL SANTUARIO DEL PADRE CÍCERO EN JUAZEIRO (CEARÁ, BRASIL). COLECCIÓN MARTÍN BARTOLOMÉ.¹

Ana Isabel Azor Lacasta*

ABSTRACT

En Juazeiro (Ceará) el santuario del padre Cícero (1844-1934), sacerdote católico que lideró uno de los movimientos mesiánicos más importantes del Nordeste brasileño, continúa siendo en la actualidad uno de los centros de peregrinación más importantes de Brasil. A él acuden cada año cientos de miles de *romeiros* a depositar sus exvotos como reconocimiento por la "intervención sobrenatural" que el Padre Cícero realizó en su favor. Los exvotos aquí presentados datan de los años 60 de nuestro siglo y son, además de una muestra de la religiosidad y el fervor popular, un ejemplo sobresaliente del arte popular de esta región.

PREÁMBULO

Las piezas que presentamos en este artículo forman parte de la colección de arte popular americano donada por D. Martín Bartolomé al Museo de América en 1993. La colección está formada por 151 objetos de distintas procedencias (Brasil, México, Paraguay, Argentina, ...) y características (pintura ingénuo, tacos de xilografía, esculturas de madera, figuras de cerámica, exvotos escultóricos y pintados, ...).

La colección en su conjunto supone un gran aporte a los fondos del Museo, ya que viene a llenar algunos de los vacíos existentes en el mismo en materia de arte popular.

El conjunto de los exvotos escultóricos, con un total de cincuenta, es el más numeroso de la donación y supone un tipo de materiales hasta ahora no representados en el Museo de América. Todos ellos proceden del Santuario del Padre Cícero en Juazeiro do Norte, estado de Ceará, en el Nordeste brasileño.

LOS MOVIMIENTOS MESIÁNICOS DEL NORDESTE BRASILEÑO Y EL PADRE CÍCERO.

El fenómeno del Padre Cícero se enmarca dentro de una serie de movimientos mesiánicos y milenaristas² que se desarrollan en el Nordeste brasileño en el siglo XIX y comienzos del XX (Serra do Rodeador 1817-1820, Reino Encantado de Pedra Bonita 1836-1838, Canudos 1870-1897).

1. Quiero hacer patente mi agradecimiento por la ayuda prestada en la elaboración de este trabajo a Martín Bartolomé, de la Agencia Española de Cooperación Internacional, por los datos y sugerencias aportados y a Araceli Sánchez, conservadora del Departamento de Etnología del Museo de América, que revisó la primera redacción del artículo.

* Museo de América

2. El mesianismo, según Egon SCHADEN (1982:80) puede definirse como "la creencia en el carisma de un salvador, el mesías, encargado de conducir a sus fieles hacia la vida feliz de un paraíso prometido (...) sólo el lugar del paraíso futuro será respetado por la catástrofe final".

¿Por qué estos movimientos basados en la figura de un mesías se desarrollan en un tiempo y un lugar tan concretos de la geografía brasileña?

A la hora de explicar el fenómeno del mesianismo se pone frecuentemente demasiado énfasis en las condiciones de aislamiento y penuria de estas regiones. Sin embargo, en opinión de Ralph DELLA CAVA (1968:408) estos movimientos religiosos, y en especial los de Canudos y Juazeiro, estaban íntimamente ligados a las estructuras de poder eclesiásticas y políticas del Brasil imperial y republicano, por lo que la explicación del aislamiento no resulta totalmente satisfactoria.

Patricia R. PESSAR (1991) en su estudio sobre el origen, evolución y sistematización de los movimientos mesiánicos del Nordeste brasileño apunta varias causas relacionadas con las características socioeconómicas y del catolicismo popular de la región:

- Los campesinos brasileños ven al patrón como un reflejo en la Tierra de la divinidad, para ellos el poder temporal es una réplica del orden celestial. Por ello no es sorprendente que utilicen los mismos términos para designar a Dios y los santos y al patrón (*bom pai da gente*). Si el patrón es una versión secular de Dios debe asumir los deberes patriarcales de proporcionar seguridad material, crecimiento espiritual y protección física al pobre.
- El catolicismo popular contiene una visión milenarista de la Historia. Según ésta, Dios y los santos se alejan cada vez más de los hombres debido a sus pecados y este alejamiento culminará presumiblemente con la llegada del Anticristo, el Apocalipsis, el Día del Juicio Final y el Cielo en la Tierra para unos pocos elegidos.

También la creencia portuguesa en el retorno de un rey mesiánico, Don Sebastián (a su vez basada en el pensamiento milenarista judeo-cristiano), fomentó la aparición en Brasil de este tipo de movimientos.

- Transformaciones sociales y económicas en Brasil a finales del siglo XIX y comienzos del XX. En esta época se introdujeron en el *sertão* nordestino tipos nuevos de cultivos, como el algodón resistente a la sequía, orientados a la exportación. Esto trajo consigo la sustitución del antiguo patrón paternalista por otro que suplió los lazos tradicionales con uno sólo: el que une al jefe con el obrero asalariado. Los campesinos hacían responsables a las élites de las sequías, sufrimientos y demás desastres naturales a causa de su incapacidad para cumplir las obligaciones tradicionales con sus dependientes. Creían que sólo se restablecería el bienestar material y espiritual con el arrepentimiento de los desobedientes y la vuelta al sistema tradicional de patronazgo, o más drásticamente con la destrucción divina de las clases dominantes y sus innovaciones sociales y políticas.

René RIBEIRO (1992:77) añade a éstos algunos otros factores como el atractivo estético y hedonista de la era de la perfección; la crisis existencial y el descontento con la religión institucionalizada; la atracción de nuevos tipos de liderazgo y del nuevo sistema de relaciones sociales que se establece entre los miembros de estos movimientos y la necesidad de nuevas experiencias dramáticas.

En este contexto se enmarca la figura de Cícero Romão Batista, nacido en Crato (Ceará) en 1844 y sacerdote católico de las primeras promociones del seminario de Fortaleza. En 1872, dos años después de su ordenación como sacerdote fue enviado a la capellanía de Juazeiro (Valle del Cariry, Ceará), pequeña y mísera aldea con apenas treinta y dos casas. Entre 1872 y 1889 no se desvió de la conducta que se esperaba de un sacerdote católico: era un fiel partidario de los planes de su obispo, sus sermones se basaban en las profecías del Apocalipsis y animaba a sus fieles a or-

ganizar novenas y procesiones, a construir nuevas iglesias y a azotarse en el "Jardín" (réplica de Getsemané), como cualquiera de sus colegas sacerdotes del Valle del Cariry³.

En 1889 el Padre Cícero quedó envuelto en un pretendido milagro cuando la hostia que administraba a una beata quedó convertida supuestamente en la sangre de Cristo. Inmediatamente otros sacerdotes dieron publicidad al "milagro" y comenzaron a organizar peregrinaciones masivas a Juazeiro desde todos los puntos del Nordeste. Su fama de taumaturgo comenzó a crecer y se le atribuyeron numerosos milagros de curaciones, resurrecciones y otros hechos sobrenaturales y Juazeiro se convirtió en la Ciudad Sagrada del Nordeste, la capital religiosa de un amplio territorio donde las esperanzas apocalípticas de la gente tenían su centro.

En 1892 el obispo de Ceará suspendió al Padre Cícero en sus funciones y dos años más tarde Roma condenó el milagro y ratificó la decisión del obispo. Sin embargo, el cese de sus labores como sacerdote no tuvo efecto negativo en su reputación de hombre milagroso. Incluso la oposición de los jefes de la Iglesia confirmó la visión de santo y mártir que del Padre Cícero tenían sus seguidores, fama que ha seguido creciendo hasta la actualidad.

La capacidad del Padre Cícero para atraer peregrinos a Ceará (la mayoría de los cuales se quedaban allí a vivir) era equivalente a poder político, porque éstos representaban fuerza de trabajo y votos. Por ello era solicitado por las élites locales y llegó a convertirse en instrumento de los poderes nacionales. En 1908, tras algunas vacilaciones, el Padre Cícero entró en la política, consiguiendo la autonomía política de Juazeiro en 1911 y su promoción a municipio en 1914. Esta autonomía era la confirmación de la posición económica y demográfica privilegiada de Juazeiro y del desmesurado prestigio político del Padre Cícero.

Con el paso del tiempo, el Padre Cícero acumuló una considerable riqueza y adoptó algunas medidas para contener y canalizar los extremismos religiosos a través de rituales diarios bien supervisados. Al mismo tiempo se fueron desarrollando en Juazeiro tendencias jerárquicas que contradecían los principios del catolicismo popular que habían alentado a los peregrinos desde los primeros tiempos. Es decir, el movimiento cayó en la rutina y se institucionalizó, lo que hizo que surgieran reacciones en su seno que promulgaban el retorno al igualitarismo y al colectivismo como la de José Lourenço en 1926.

Cuando el Padre Cícero murió en 1934 surgió la idea de que volvería, como un mesías, para salvar a sus seguidores y cuando apareció Pedro Batista éstos creyeron que era la reencarnación del Padre Cícero. Al morir aquél los peregrinos incorporaron la Trinidad a su sistema de creencias, integrando en él a tres líderes mesiánicos: el Padre Cícero (el Padre), Pedro Batista (el Hijo) y *O Velho* (el Espíritu Santo).

Actualmente, sesenta años después de su muerte (canonizado por la Iglesia Brasileña Apostólica en 1973, pero no reconocido como santo por la Iglesia Católica Romana), alrededor de un millón de peregrinos procedentes de todo el Nordeste y de diversos puntos de Brasil, viajan a Juazeiro cada año para visitar la tumba y el santuario del Padre Cícero. Los días 1 y 2 de noviembre se celebra una fiesta en su honor en su Ciudad Sagrada y Juazeiro se convierte en una inmensa feria; el día 2 tiene lugar una procesión en la que participan más de 200.000 personas.

La estatua del Padre Cícero que vigila la ciudad es la segunda por tamaño después del famoso Corcovado de Rio de Janeiro, lo que demuestra la importancia de esta figura religiosa para muchos brasileños contemporáneos.

3. Para comprender la situación de la Iglesia Católica brasileña en la segunda mitad del siglo XIX y la reforma que ésta emprendió a partir de 1860, véase Ralph DELLA CAVA (1968:404-406).

LOS EXVOTOS.

El exvoto u ofrenda votiva es un objeto que se ofrece a un ser sobrenatural como reconocimiento por un favor recibido. Es la materialización de una promesa hecha a la divinidad a cambio de su intervención en favor de un individuo.

Es una forma de estrechar las relaciones con los seres sobrenaturales, de llamar la atención de aquéllos que se piensa que pueden influir en la vida y en el destino de los humanos. Se trata, por lo tanto, de establecer un intercambio mútuo, porque la divinidad sólo recibirá la ofrenda si ha concedido el favor solicitado. La relación puede quedar rota, aunque sólo sea temporalmente, en caso de no recibir la intervención divina o de no cumplir la promesa ofrecida, omisión esta última sancionada con castigos, socialmente admitidos, de orden natural o sobrenatural.

A diferencia de otro tipo de promesas u ofrendas, el exvoto ha de tener una relación directa con el oferente, ha de ser público para exhibirse en el altar o santuario elegido y ha de tener un carácter representativo y un deseo de permanencia en el tiempo.

Existe una gran variedad tipológica de exvotos, pero los que aquí vamos a presentar se encuadran todos dentro del grupo que Salvador RODRIGUEZ BECERRA (1989:132-134) califica como simbólicos, es decir, aquéllos que representan toda la acción milagrosa, por oposición a los narrativos.

Los exvotos del Nordeste brasileño (denominados *milagres*) son una de las manifestaciones más prolíficas del arte popular de la zona y pueden encontrarse por cientos en los altares, paredes, techos o *Casas dos Milagres* de los santuarios de la región. En algunos de éstos la acumulación es tal que se ha optado por alquilarlos a la entrada de los santuarios y una vez depositados, recogerlos y volverlos a alquilar. En otros centros se acumulan en dependencias anejas o se destruyen periódicamente para dejar paso a los nuevos, guardando los más significativos o especiales para el museo de la iglesia. Los exvotos de cera surgieron en parte para solucionar este problema, ya que pueden convertirse en velas que se consumen en los altares, pero su fabricación industrial les priva de la espontaneidad, fuerza e individualidad que conservan los de madera.

Los exvotos del Nordeste brasileño son casi siempre trabajos tallados en madera, y en ocasiones policromados, que representan figuras humanas de cuerpo entero, cabezas y partes del cuerpo u órganos enfermos. En su factura pueden apreciarse rasgos africanos, europeos o mestizos como reflejo del crisol de culturas y etnias que caracteriza esta zona del *sertão*. En ocasiones son realizados por el propio oferente, pero la mayor parte de ellos son obras de artistas populares que los hacen por iniciativa propia, más o menos estereotipados, u obedeciendo a encargos concretos.

Los cincuenta exvotos del santuario del Padre Cícero, recogidos en el mismo por Martín Bartolomé en 1969, responden a las características generales antes mencionadas. Según datos aportados por este último al poco tiempo de ser depositados se retiran y se meten en grandes cajas, luego se pasan a los almacenes del santuario y finalmente, cuando el número de exvotos acumulados es muy grande, se queman. Además de los aquí representados, los tallados en madera, hay también en este santuario exvotos pintados, de cerámica, fotografías, y una amplia tipología al igual que en el resto de los centros de peregrinación americanos.

El conjunto está formado por dos figuras antropomorfas de cuerpo entero, catorce cabezas, diez pies y piernas, dieciocho corazones, tres pechos, dos orejas y un pubis. Todos ellos son de madera, algunos policromada, y de muy diferentes tamaños y facturas. La representación de la enfermedad o dolencia que condujo a hacer la promesa en algunos casos no existe y en aquéllos que sí es evidente se manifiesta de muy diversas formas. Solamente uno de ellos tiene el nombre del oferente y el año de la ofrenda (1966), pero es posible que todos ellos hayan sido realizados en los años 60. Su carácter tradicional, como toda obra de arte popular, hace que se repitan las mismas características aceptadas por la comunidad generación tras generación.



Figuras humanas de cuerpo entero (M.A.M. 93/3/24, 93/3/25).

Algunos de estos exvotos los venden los mismos artesanos a la entrada del santuario del Padre Cícero (sobre todo corazones, piernas, pulmones, etc), mientras que otros (como las cabezas, las figuras de cuerpo entero y aquellos más singulares) son realizados por encargo expreso. Pero en ninguno de los dos casos conocemos el nombre del artista que los realizó, son siempre obras anónimas.

- FIGURAS HUMANAS DE CUERPO ENTERO. (Fig. nº 1)

(M.A.M. 93/3/24 y 93/3/25).

La figura masculina está policromada y presenta abundantes detalles como el cuello y los botones de la camisa o los dedos de la mano. La talla de la femenina, sólo con pintura negra, es más sencilla, menos minuciosa.

Ninguna de las dos presenta rasgos evidentes de enfermedad. Ambas están en actitud hierática, con el rostro inexpresivo, las piernas y pies juntos y los brazos estirados y paralelos al cuerpo, en el momento de presentarse a la divinidad.

Este tipo de representaciones de cuerpo entero no es muy abundante en los santuarios del Nordeste.

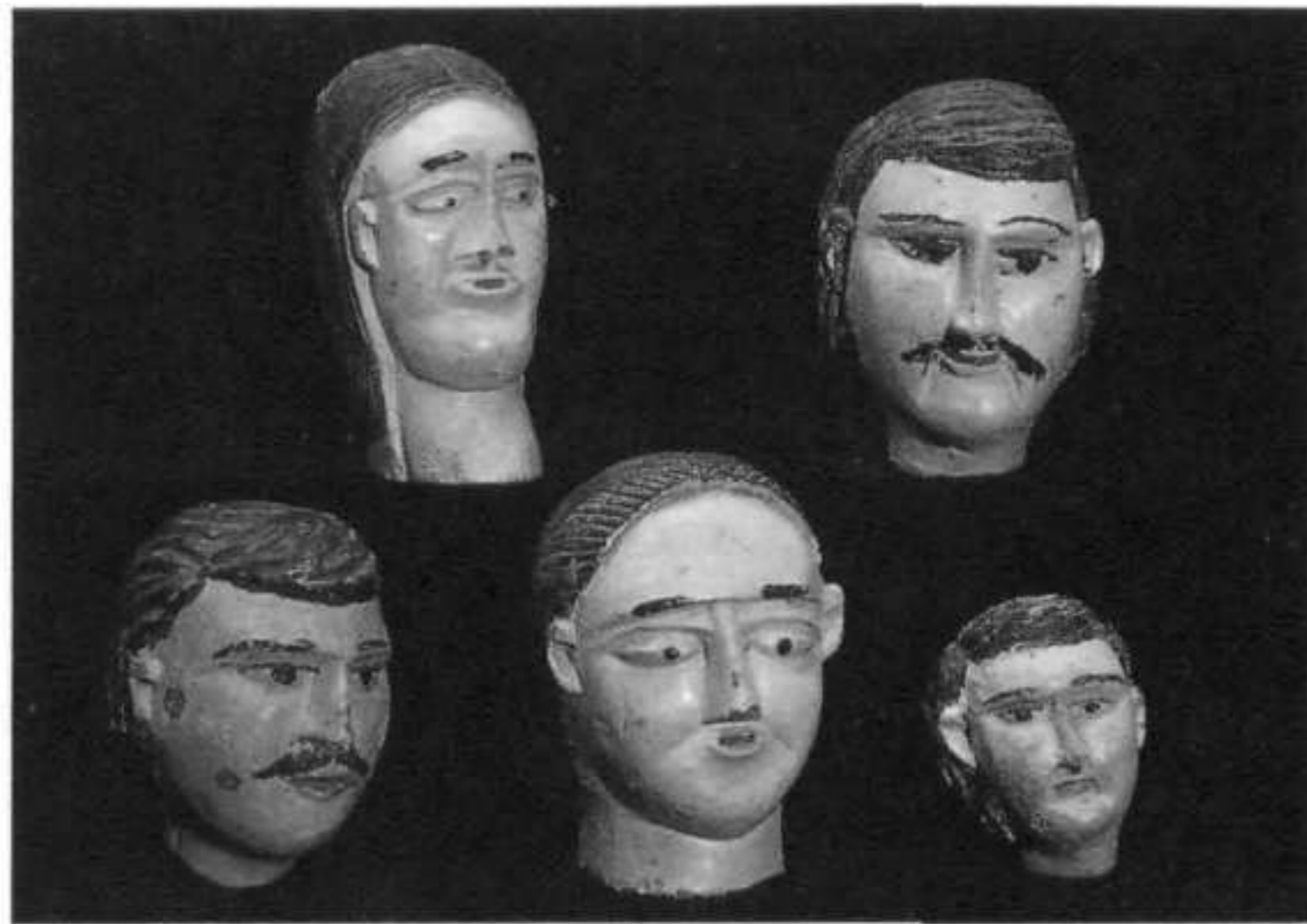
- CABEZAS. (Figs. nº 2, 3, 4 y 5).

(M.A.M. 93/3/35 - 93/3/48).

Todas ellas presentan rasgos físicos particulares, que las individualizan y convierten en verdaderos retratos, algunos más esquemáticos que otros, de los oferentes.



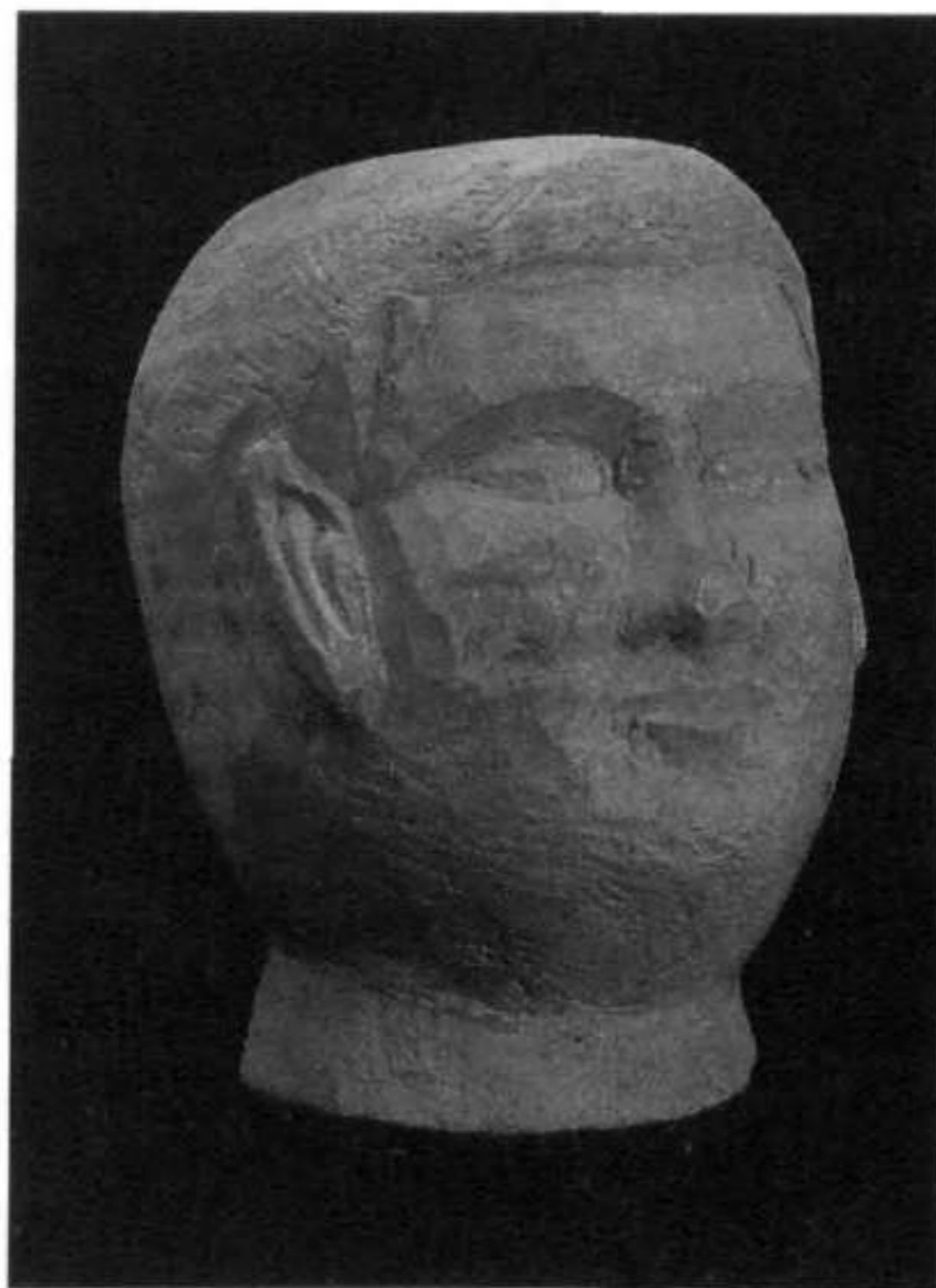
Cabeza policromada. (M.A.M. 93/3/35).



Cabezas policromadas. (M.A.M. 93/3/36, 93/3/42, 93/3/38, 93/3/37, 93/3/39).



Cabezas no policromadas (M.A.M. 93/3/41, 93/3/44, 93/3/45).



Cabeza (M.A.M. 93/3/47).

Dentro de este conjunto pueden establecerse dos grupos: las cabezas policromadas (9 piezas) y las que no lo están (5 piezas).

Las primeras, más naturalistas, resultan más detalladas en los rasgos físicos, tanto por la talla como por la aplicación de la policromía.

Puede distinguirse con cierta claridad la mano de varios artistas populares, dos de ellos representados con varias piezas cada uno. Las piezas M.A.M. 93/3/36 y 93/3/37 serían obra de uno de ellos y las M.A.M. 93/3/38, 93/3/39 y 93/3/42 de otro. Aunque en cada uno de estos dos grupos existe una gran similitud en los rasgos físicos representados por el tipo de talla y de colores aplicados, cada pieza conserva su individualidad, lo que ratifica en carácter de ex voto-retrato de estas piezas y su elaboración por encargo expreso del oferente.

En cuanto a la representación de la enfermedad, en este grupo sólo aparece claramente en una cabeza (M.A.M. 93/3/38) que tiene dos círculos de pintura roja en la mejilla izquierda que parecen indicar algún tipo de afección cutánea. La pieza M.A.M. 93/3/39 presenta una marcada asimetría en el rostro, tal vez un parálisis facial.

Las cabezas no policromadas son más esquemáticas, menos naturalistas, y algunas tienen los rasgos de la cara y el pelo con pintura negra o rayas de lapicero. La simplicidad de alguna de ellas indica que podrían haber sido realizadas por el propio oferente. Dos de ellas evidencian la dolencia que fue sanada gracias a la intervención del Padre Cícero: una gran mancha rosa a cada lado del cuello y pequeños puntos del mismo color en la parte trasera de la cabeza (M.A.M. 93/3/47) y una serie de puntos negros alrededor de los ojos (M.A.M. 93/3/45).

Los clavos en los ojos de la pieza M.A.M. 93/3/44 son característicos del arte popular de esta zona y según Martín Bartolomé son muy frecuentes también en las marionetas del Nordeste.

- **PIERNAS.** (Fig. nº 6).

(M.A.M. 93/3/26 - 93/3/34 y 93/3/80).

Todas estas piezas presentan una gran variedad tanto en el tamaño, como en la talla o el tipo de representación realizada. Los acabados son también muy diversos y aunque la gran mayoría han sido simplemente pulidas, hay dos barnizadas y una pintada con pintura beige.

Merece la pena destacar en esta última (M.A.M. 93/3/30), además de su acabado, la leyenda escrita con bolígrafo "Geraldo Moreira da Silva. 18-5-66" sobre la pintura, ya que es la única pieza de toda la colección en la que aparece el nombre del peregrino y la fecha de la ofrenda, datos no demasiado frecuentes en los exvotos del Nordeste brasileño.

En todas las piernas, a excepción de dos, se representa la enfermedad que condujo a hacer la promesa : dos agujeros, uno en la planta y otro en la parte interior del pie (M.A.M. 93/3/26); un clavo de hierro en la parte exterior del pie (M.A.M. 93/3/27); un hueso en el tobillo y dos surcos en la planta del pie rellenos con una especie de pasta amarillenta y una serie de manchas de materia grasa en el empeine y el tobillo (M.A.M. 93/3/28); dos bultos, uno a cada lado de la pierna, por encima de la zona del tobillo (M.A.M. 93/3/29);



Piernas (M.A.M. 93/3/28, 93/3/30, 93/3/29)

una mancha de pintura roja en la zona de los dedos (M.A.M. 93/3/30); tres muescas en la parte delantera de la pierna y dos incisiones en la planta del pie (M.A.M. 93/3/31); tobillo muy grueso, hinchado, desproporcionado con el resto de la pierna, (M.A.M. 93/3/34); un dedo del pie arrancado (M.A.M. 93/3/80).

- CORAZONES. (Fig. nº 7)

(M.A.M. 93/3/81 - 93/3/98)

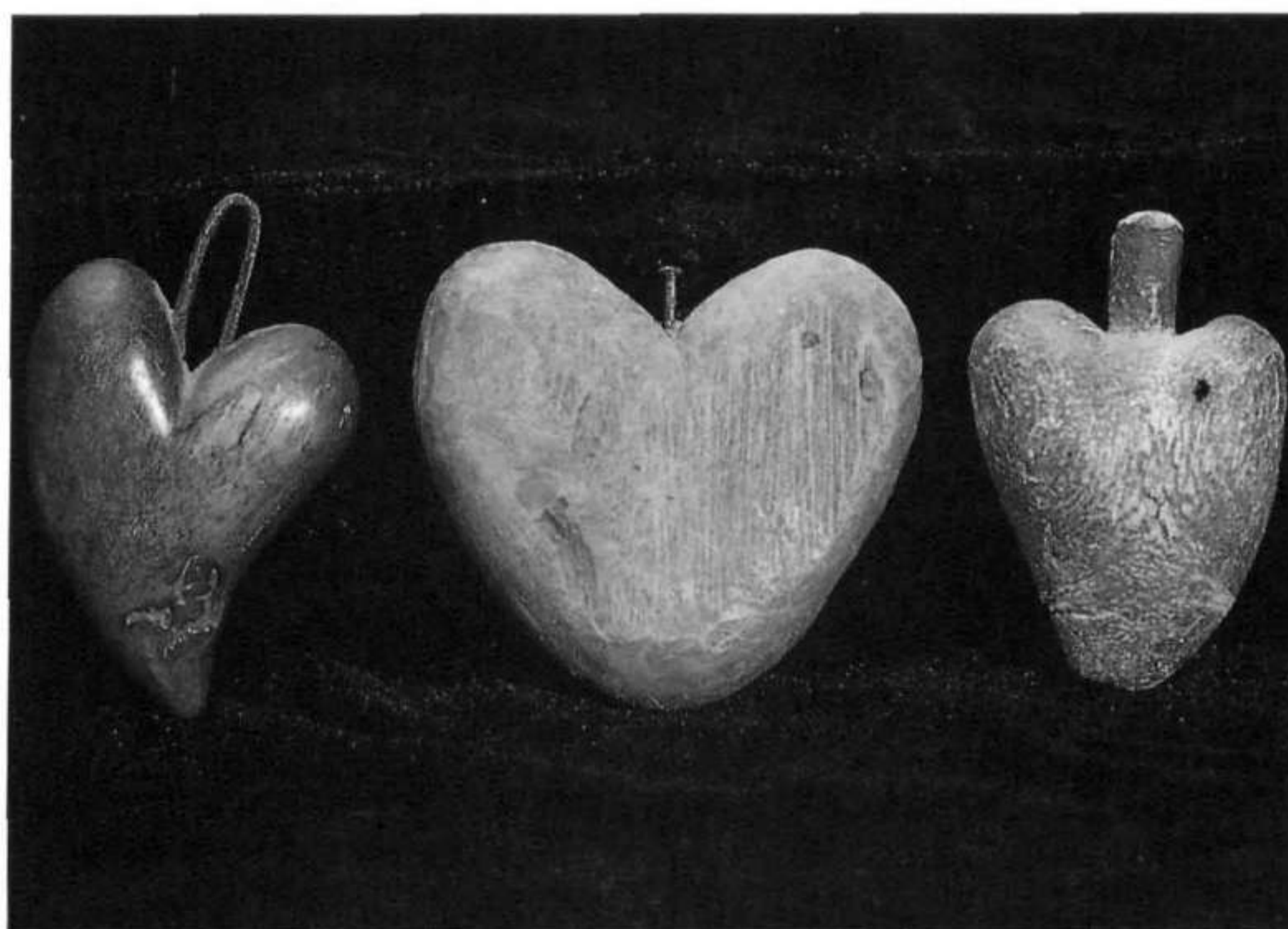
Este grupo de exvotos es el más abundante de la colección. Como las piernas, presentan tamaños, formas y acabados muy diferentes.

El significado de los corazones como exvotos podría ser el de simbolizar y sintetizar toda una enfermedad de la que se ha salido con vida o quizás una situación crítica en la que entran en juego los sentimientos, ya que el corazón, además del órgano de la circulación de la sangre, es considerado como asiento del amor y de los sentimientos o como fuente de actos afectivos. Podría significar también la entrega espiritual de una persona (simbolizada en el corazón) a la divinidad a cambio del favor recibido.

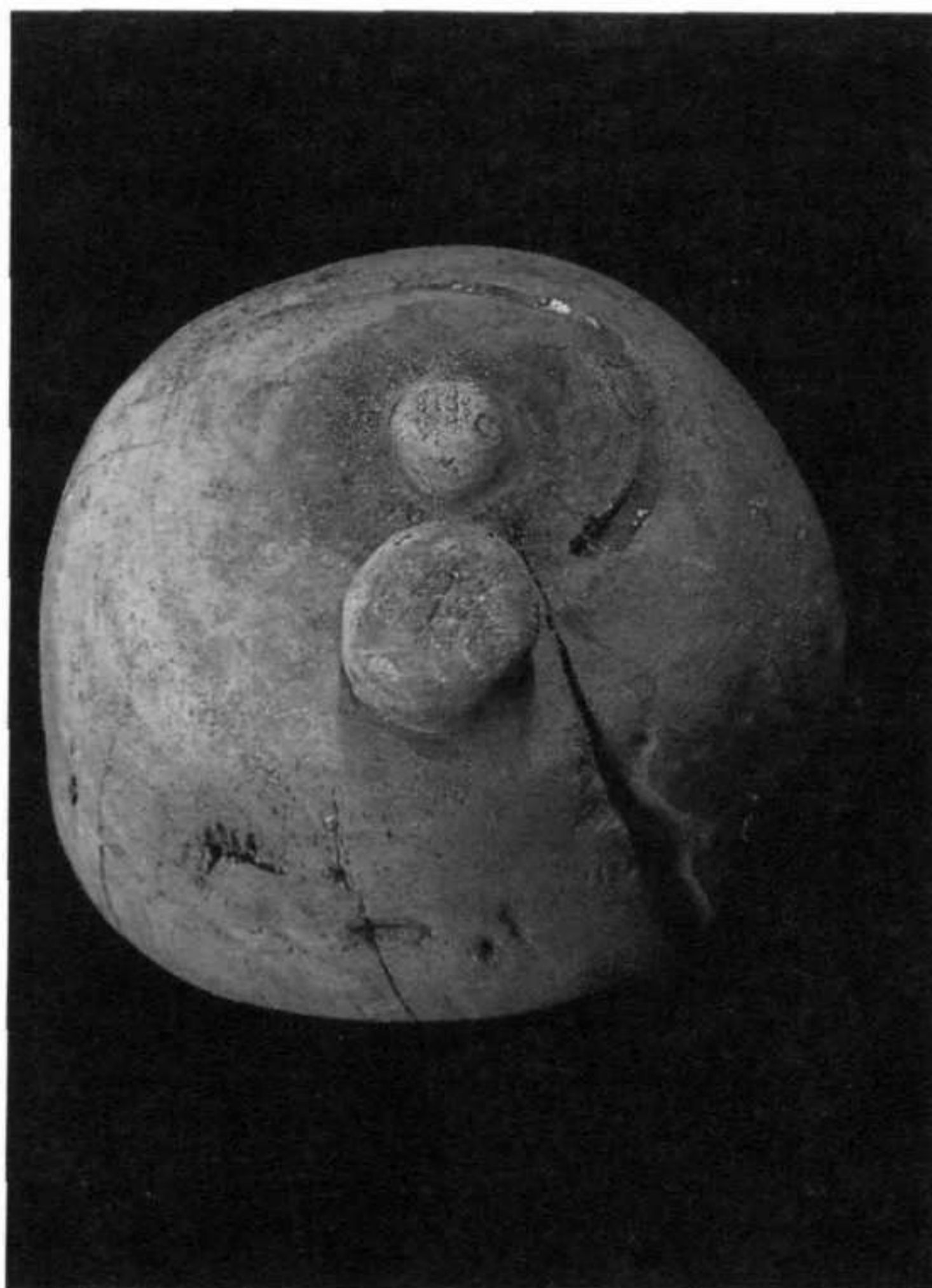
- OTROS EXVOTOS (Fig. nº 8).

En este grupo incluimos tres pechos (M.A.M. 93/3/99 - 93/3/101), dos orejas (M.A.M. 93/3/103 y 93/3/104) y un pubis (93/3/102) que completan la colección.

Cabe destacar, por su naturalismo, un pecho (M.A.M. 93/3/99) de tamaño natural y policromado, que tiene un apéndice de madera pintado en rojo al lado del pezón y una hendidura curva en torno al mismo para representar la afección (un tumor o quiste). Otro de los pechos (M.A.M. 93/3/101), también policromado, presenta en toda su superficie una serie de rayas paralelas incisas.



Corazones (M.A.M. 93/3/96, 93/3/87, 93/3/92).



Pecho (M.A.M. 93/3/99).

CONCLUSIÓN.

Los exvotos son una de las principales fuentes para el estudio de la religiosidad popular de las distintas culturas. En este caso constituyen una prueba material de la devoción que todavía hoy se profesa en el Nordeste brasileño a la figura del Padre Cícero y a sus poderes taumatúrgicos. La literatura de cordel y las historias transmitidas oralmente sobre esta figura mesiánica relatan los milagros que el sacerdote realizó tanto en vida como después de su muerte; los exvotos nos muestran de una forma tangible cómo los peregrinos de Juazeiro agradecen a su *Padrinho* los milagros y favores recibidos.

Como obras de arte popular nos muestran toda su fuerza y espontaneidad, así como esa individualidad que las convierte en manifestaciones únicas de los sentimientos de un pueblo. Cada una de ellas es reflejo de un acto individual de compromiso con la divinidad y por ello son diferentes tanto en su forma como en la manera de representar las dolencias y sufrimientos del individuo.

- ARNAUD, B. (1964) *Exvotos de Brasil*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
- DELLA CAVA, R. (1968) «Brazilian Messianism and National Institutions: A Reappraisal of Canudos and Joazeiro», *Hispanic American Historical Review*, vol. XLVIII (3), pp. 402-420.
- GORI, I. y BARBIERI I, S. (1975) «Brasil», en *Arte popular latinoamericano. Brasil. Chile. Perú*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, pp. 1-32.
- LEAL, M^o T. (1981) «El sebastianismo en Portugal y Brasil: la trayectoria de un mito», *Revista de Cultura Brasileña*, 52, pp. 75-90.
- MEIRELES, C. (1952) «Arte popular» en *As artes plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, pp. 113-149.
- MORINIS A. y CRUMRINE, N. R. (1991) «La Peregrinación: The Latin American Pilgrimage», en A. MORINIS y N. R. CRUMRINE (ed.), *Pilgrimage in Latin America*, Greenwood Press, New York, Westport, London.
- SALES, F. (1975) «Calendario de Folklore Brasileño», *Revista de Cultura Brasileña*, 40, pp. 121-134.
- SCHADEN, E. (1982) «El mesianismo en América del Sur», en H. CH. PUECH (dir.), *Movimientos religiosos derivados de la aculturación. Historia de las religiones*, vol 12, Siglo XXI, Madrid.
- SLATER, C. (1991) «Messianism and the Padre Cícero Stories», *Luso-Brazilian Review*, 28 (1), pp. 117-127.
- SLATER, C. (1991) «The Literature of Pilgrimage: Present-day Miracle Stories from Northeast Brazil», en A. MORINIS y N.R. CRUMRINE (ed.), *Pilgrimage in Latin America*, Greenwood Press, New York, Westport, London.
- A. MORINIS y N. R. CRUMRINE (ed.), *Pilgrimage in Latin America*, Greenwood Press, New York, Westport, London.
- OETTINGER J.R., M. (1992) *The Folk Art of Latin America. Visiones del Pueblo*, Dutton Studio Books, Museum of American Folk Art, New York.
- PESSAR, P.R. (1991) «Three Moments in Brazilian Millenarism: The Interrelationship between Politics and Religion», *Luso-Brazilian Review*, vol. 28 (1), pp. 95-115.
- RIBEIRO, R. (1992) «Messianic Movements in Brazil», *Luso-Brazilian Review*, vol. 29 (1), pp. 71-81.
- RODRIGUEZ BECERRA, S. (1989) «Formas de la religiosidad popular. El exvoto: su valor histórico y etnográfico», en C. ALVAREZ SANTALO, M^o J. BUXO, S. RODRIGUEZ BECERRA (coord.), *La Religiosidad Popular*, I. Antropología e Historia, Anthropos, Barcelona.

EL PROYECTO "PROPUESTA DE CONSERVACIÓN, ESTUDIO Y CATALOGACIÓN INFORMATIZADA DE LOS KEROS Y PAJCHAS COLONIALES DEL MUSEO DE AMÉRICA" Y SUS PRIMEROS RESULTADOS¹

Javier Baena Preysler, Concepción Blasco Bosqued
Concepción García Sáiz, Dolores Medina Bleda
Luis J. Ramos Gómez, Virginia Recuero Velayos.²

I. LA CATALOGACIÓN INFORMATIZADA Y LA CAPTURA Y TRATAMIENTO DE LAS IMÁGENES (Por J. Baena, C. Blasco, L. Ramos y V. Recuero).

La voluntad de desarrollar nuevas técnicas de trabajo en los campos de la catalogación, conservación e investigación del patrimonio museográfico³, nos hizo concebir la posibilidad de aplicar la técnica de la captación y almacenamiento de imágenes y crear con ellas un archivo informatizado que fuese relacionable con una base de datos alfanumérica. Éramos conscientes de la dificultad de este objetivo ya que, hasta el momento, no existía ninguna experiencia similar aplicada a colecciones de museos y, por tanto, teníamos que partir de cero tanto en lo que se refería al tipo de equipos con los que deberían contar los centros para el manejo interno y para el uso de los investigadores, como en lo relativo a los programas informáticos que pudieran resultar más idóneos a las distintas aplicaciones y usos que se hacen de un inventario general e, incluso, a las características formales, materiales e iconográficas de los objetos. Para realizar este trabajo optamos por los keros y pajchas de época colonial del Museo de América, ya que además de la importancia de la colección y del particular interés de este tipo de objetos, valoramos positivamente su número -74 piezas-, por ser manejable y suficiente, las características del soporte y la forma y decoración de las piezas, porque eran lo bastante complejas como para que los resultados obtenidos fuesen representativos e ilustrativos.

Los keros y pajchas andinos son vasijas de paredes curvilíneas que si bien comienzan a elaborarse en tiempos prehispánicos con diversos materiales, se desarrollan y enriquecen en la época colonial, perdurando hasta nuestros días; las piezas objeto de nuestro estudio están realizadas sobre un soporte orgánico, concretamente lúneo, cuya manipulación es siempre un riesgo para su

* J. Baena Preysler (Univ. Autónoma de Madrid), C. Blasco Bosqued (Univ. Autónoma de Madrid), C. García Sáiz (Museo de América), D. Medina Bleda (Museo de América), L. J. Ramos Gómez (Univ. Complutense), V. Recuero Velayos (Univ. Autónoma de Madrid)

1. Este trabajo es resultado del proyecto de investigación "Propuesta de conservación y estudio y catalogación informatizada de los keros y pajchas coloniales del Museo de América", financiado por CICYT dentro del Plan Nacional I+D, no Sec92-0426.
2. Los autores figuran por orden alfabético. Al comienzo de los apartados correspondientes, se indican los nombres de quienes los han realizado.
3. Esta vía de abrir nuevas líneas de investigación sobre fondos museográficos, la iniciamos con la autenticación de cerámicas por medio de la técnica de termoluminiscencia (Arribas y otros 1992).

conservación, circunstancia que, en este caso, se encuentra agravada porque su ornamentación está realizada con pigmentos degradables. A estas características debemos unir la de la complejidad de su rica y variada iconografía, cuya comprensión se ve dificultada por la pérdida del cromatismo, el pequeño tamaño de las figuras, el abigarramiento de algunas escenas y su plasmación en bandas que generalmente cubren toda la superficie externa de las piezas, lo que obliga a trabajar con desarrollos para observar en un solo plano la totalidad de la decoración. Pensábamos que estos problemas de identificación de los diseños y de comprensión de la iconografía podrían paliarse gracias a las posibilidades que ofrecía la imagen informatizada, a través de la cual era posible el obtener zooms para ampliar detalles; jugar con los contrastes, el brillo y color para destacar figuras o partes de ellas; aumentar relieves, etc., todo lo cual no sólo facilitaba una observación más fructífera que la real, sino que también evitaba en buena medida el manejo y manoseo de las piezas.

I. A. El catálogo alfanumérico

La labor del equipo comenzó con la elaboración de una ficha que permitiese realizar un catálogo monográfico informatizado de keros y pajchas coloniales del Museo de América. Este catálogo estaría integrado por dos archivos diferentes, aunque relacionables entre sí; en el primero se registraría la información relativa a las características materiales, culturales y de conservación de las piezas, y en el segundo se incluirían los datos que hacen referencia a los pasos que se han dado para la creación del archivo de imagen de cada uno de los keros y pajchas.

Para realizar este catálogo alfanumérico escogimos el programa DBASE IV versión 1.5, por ser el adoptado por el Museo de América para fichar sus piezas, keros y pajchas incluidos; esta elección permitiría al centro, en el futuro, por una parte, integrar en su inventario general la base de datos que preparásemos, y por otra interrelacionar sus inventarios informatizados con futuros archivos de imágenes similares a las que estamos obteniendo para la colección de keros y pajchas.

La ficha que utilizamos para el primero de los dos archivos, es la elaborada por el Museo de América para la catalogación de sus piezas, ya que en ella aparecen todos los campos que interesan para una descripción completa de los keros y pajchas. La segunda base de datos, interrelacionable con la primera, corresponde a la imagen informatizada de las piezas, recogiendo en ella el tratamiento gráfico realizado para cada uno de los objetos. Con el fin de facilitar un rápido acceso a la imagen más adecuada, en esta base de datos se han incluido una serie de campos para indicar todo el proceso seguido hasta el almacenamiento de las diferentes imágenes.

Estos campos son: **Número** de inventario. **Origen** (hace referencia al tipo de imagen captada: foto en blanco y negro, a color, dibujo a línea, ilustración de una determinada publicación, etc.). **Tamaño** (responde a la cantidad de memoria que ocupa el archivo gráfico). **Resolución** (se indica la cantidad de puntos por pulgada de la imagen captada). **Escala** (indica la proporción de la imagen captada con respecto al original del que se ha tomado). En la ficha también se recogen los datos relacionados con las manipulaciones efectuadas con la imagen como son los campos de **nitidez; brillo; contraste; claro; oscuro y ajuste de color**, indicando en éste las modificaciones introducidas en la paleta de color preestablecida por el programa, como son la "distancia", la "dirección" y la "saturación". Otros campos de la ficha son los de almacenamiento (hace referencia a los tipos de soportes donde se halla almacenada la imagen); **copia vectorizada** (se indica si la imagen fotográfica informatizada se ha manipulado para transformarla en un dibujo a línea) y, por último, el correspondiente a la **fecha de almacenamiento**.

La imagen gráfica a la que nos venimos refiriendo, procede de un completo registro fotográfico que se está realizando en dos series diferentes por el fotógrafo Don Tomás Antelo Sánchez. La primera consiste en una visión frontal de todas y cada una de las piezas que, en caso de que tengan modelados más o menos complejos, se completa con visiones laterales y/o tomas cenitales. La segunda serie es más compleja, pues recoge el desarrollo de la decoración de aquellas piezas

que cuentan con iconografía figurativa pintada que es imposible apreciar en una sola foto; dicho desarrollo se ha realizado uniendo lateralmente las distintas tomas en las que se ha dividido la decoración de la pieza, que han sido captadas desde un mismo punto. El montaje de estas tomas parciales ha presentado un problema de imposible resolución: el de su acoplamiento, ya que al estar curvada en sentido vertical y horizontal la superficie del vaso sobre la que se ha pintado la decoración, resulta imposible conseguir un perfecto encaje de unas fotos con otras, al tener que transformar esa compleja superficie en una plana. Este escollo lo ha resuelto el fotógrafo mediante ligeros solapamientos o mínimas reduplicaciones que intentan respetar al máximo el original de las figuras y composiciones.

Las tomas fotográficas se están revelando en blanco y negro y color, y con ellas se han efectuado sendos montajes. El realizado con las fotos a color se está utilizando como original de fotocopias en cuatricomía a tamaño dina-3, y para la captura de imágenes en soporte informático, de las que se obtienen copias por la impresora láser de blanco y negro; éstas y aquéllas son utilizadas como material de trabajo para estudios comparativos e iconológicos, así como para reconstruir las partes perdidas de la decoración y aclarar las confusas. Los montajes realizados con las tomas en blanco y negro se reservan para ilustrar piezas en las que no sea necesaria su visión en color y para publicaciones que no permitan la reproducción en color.

I. B. La captura, el tratamiento y el almacenamiento de las imágenes.

Como hemos señalado, uno de los objetivos principales del proyecto que nos ocupa es la elaboración de un archivo con las imágenes de las piezas para su utilización en la investigación; la realización de este archivo se descompone en las fases de captación o "captura", tratamiento, almacenamiento y salida gráfica de las imágenes. Para todas estas operaciones y, dada la falta de precedentes en la museología española, hemos llevado a cabo un procedimiento experimental que ha sido realizado en el Servicio de Cartografía de la Universidad Autónoma de Madrid, a cuyos miembros agradecemos su desinteresada colaboración, en especial a D. Alberto del Río y al Director del Servicio Dr. D. Javier Espiago.

Para su ejecución se han empleado los siguientes equipos y programas:

Hardware: ordenador personal IBM PS/VP; estación trabajo IBM RS/6000; scanner de mesa DESKSCAN; red de comunicaciones ETHERNET protocolo TCPIP, y unidad de cinta DAT.

Software: programas PHOTOFINISH, PHOTOSHOP y los módulos GRID Y ARCEDIT del programa Arc/Info.

I. B. I. La captura y el tratamiento de la imagen

El proceso de captura y tratamiento de la decoración de las piezas hasta ahora trabajadas ha seguido los siguientes pasos:

1) Rasterización de la imagen mediante el empleo de scanner de mesa.

La imagen fotográfica de cada una de las piezas -tanto los montajes como las fotos frontales- se está capturando con un **escaner** que permite su conversión en dígitos y su posterior tratamiento e impresión a través del ordenador. Para conseguir una captación idónea, es necesario contar con un original que tenga suficiente calidad, comprobándose en este caso la conveniencia de partir de la fotografía a color; sin embargo esta imagen capturada no es la definitiva, ya que a través de su manipulación mediante los procedimientos que des-

cribimos en el siguiente apartado, puede mejorarse su calidad en mayor o menor grado. El proceso de captura se está realizando sobre la imagen de conjunto con una resolución de 300x300 dpi o puntos por pulgada, si bien algunas zonas que requerían mayor detalle son capturadas y tratadas con resoluciones superiores (en torno a 400x400 dpi).

Este tipo de captura de imagen puede aplicarse también a otros materiales del museo siendo especialmente útil para las colecciones cerámicas con desarrollos decorativos más o menos complejos, como es el caso de las colecciones nazca, mochica, chimú o huari, por citar sólo algunas de las más numerosas en los fondos del Museo de América de Madrid.

2) Tratamiento de la imagen rasterizada.

Una vez terminado el proceso de captación o "captura" de la imagen, los programas de manipulación o "tratamiento" ofrecen "herramientas" y "utilidades" suficientes como para retocarla ajustando colores, luces y sombras, brillo, contrastes, resolución, etc.; estas manipulaciones tienen como fin último el conseguir una imagen con la máxima nitidez, y hacer visibles los motivos o elementos que no se apreciaban suficientemente en la pieza. Todas y cada una de las manipulaciones realizadas con las distintas imágenes, se registran en la correspondiente ficha, tal y como hemos apuntado antes.

I. B. 2. El almacenamiento de la imagen.

Los programas de tratamiento de imágenes tiene la posibilidad de utilizar varios formatos en función del origen de éstas -videos, dibujos, fotos, etc-, pudiéndose pasar de unos a otros según las propias necesidades. Nosotros estamos realizando el almacenamiento en el formato denominado **TIFF**, no sólo por estas características, sino por ser el más versátil y experimentado, así como por poder intercambiar ficheros entre el mundo de los compatibles PC y el de los equipos Macintosh. El problema principal que tiene el almacenamiento de imágenes es el de la cantidad de bytes que se necesitan, dependiendo ésta de su tamaño y de la resolución dada; en nuestro caso esa cifra oscila entre los 5 y los 18 megas por pieza, dando como media una memoria de 10 megas. Por supuesto este problema no es insoluble, ya que puede resolverse "comprimiendo" la imagen o, mejor aún, utilizando un soporte de almacenamiento de gran entidad, como las cintas DAT, aunque tengan el inconveniente de necesitar un lector-reproductor específico.

Para resolver este doble problema y facilitar el acceso del mayor número de usuarios a las imágenes, el almacenaje de éstas lo estamos realizando de dos formas diferentes:

- 1) En cinta DAT, ya que su gran capacidad permite guardar en cada una de ellas un alto número de imágenes de gran definición que pueden ser leídas y tratadas desde equipos PC sin necesidad de que éstos estén conectados a la red; esto hace que no sea imprescindible una gran infraestructura.
- 2) En disketes convencionales de alta densidad de 3 1/2, lo que facilita la consulta desde cualquier PC con independencia de que tenga conectado un lector de cinta DAT. La única limitación en este caso viene dada por la menor resolución que tienen las imágenes, ya que debido a la escasa capacidad de este soporte, la mayoría de los desarrollos han sido capturados a una definición en torno a los 100 puntos por pulgada.

El realizar un archivo de imágenes era uno de los objetivos prioritarios del proyecto, porque permitiría efectuar gran parte del trabajo de investigación -aunque evidentemente no su totalidad- sin necesidad de manejar constantemente los objetos, evitándose también los riesgos de los traslados. Sin embargo con ello no se cerraba el proyecto, porque también pretendíamos abrir líneas de investigación sobre la manipulación o "tratamiento" de las imágenes archivadas, aprovechando las posi-



LAMINA I: Montaje fotográfico realizado por D. Tomás Antelo con el desarrollo completo de la decoración del kero 7524 del Museo de América de Madrid.

bilidades que los programas antes enumerados ofrecían en especial para el estudio de la iconografía.

Así, por ejemplo, puede ser importante trabajar al mismo tiempo con la imagen de una pieza a color y en blanco y negro, siendo factible el pasar datos de una a otra durante su estudio; también es útil el trabajar en diferentes "modos" que facilitan la visualización, la modificación y la conversión de las imágenes, los cuales van desde el más versátil de ellos, el RGB, hasta los que permiten la separación de colores y su posterior salida gráfica en una impresora. Por otra parte, una herramienta como el "zoom" permite trabajar con la imagen dándole la escala deseada, con la posibilidad de agrandar los motivos para observar detalles que podrían pasar inadvertidos si contemplásemos la escena a tamaño original. Además, tanto estas ampliaciones, como los resultados de todas las demás aplicaciones, pueden pasarse a papel mediante la utilización de impresora, operación que estamos efectuando nosotros con los desarrollos de cada una de las piezas almacenadas, imprimiéndolos a escalas que rondan entre el 120% y 170% del tamaño del original.

I. C. La aplicación de algunas posibilidades de tratamiento de imagen al kero 7524

I. C. 1. Tratamiento automático de la imagen.

Para mostrar algunas de las posibilidades que tienen este tipo de programa y destacar aquellos aspectos de la imagen que más nos interesen, hemos aplicado algunas de estas "herramientas" al kero del que nos ocupamos particularmente en la segunda parte de este trabajo, el número 7524 del Museo de América, cuya foto reproducimos en la lámina I.

- 1.- **Invertir la imagen** (Figura 1). Se obtiene un negativo de la misma, con lo que se destacan algunos colores que en positivo resultaban más confusos.
- 2.- **"Posterizar"** o reducir el número de tonos, o incluso cambiarlos todos a blanco y negro para conseguir un mayor contraste.
- 3.- **"Ecuilizar"** (Figura 2). Compensa los valores de luces y sombras de la imagen, obteniendo un mayor equilibrio.
- 4.- **"Umbral"** (Figura 3). Nos permite lograr un mayor contraste convirtiendo los "pixels" o tonos de color a blancos o negros.

Por otra parte, la aplicación de diferentes "filtros" a la imagen permite manipular los bordes de los motivos; enfocar y desenfocar las figuras suavizando o acentuando los límites de las formas, o delinear contornos de zonas, figuras o elementos decorativos seleccionados. Las órdenes que hemos aplicado son:

- 1.- **"Hallar bordes"** (Figura 4). Con ella se transforma la imagen en un dibujo a línea, quedando los bordes resaltados al eliminar el fondo; esta orden presenta el problema de que no detecta los colores que contrastan poco con otros similares, como por ejemplo ocurre con el kero seleccionado, en el que el tono general de la pieza se confunde con el marrón oscuro y con el negro, resultando ambos eliminados.
- 2.- **"Trazar perfil"** Esta orden transforma la imagen de tinta plana en una figura perfilada; en el caso que nos ocupa ha sido preciso digitalizar el motivo deseado para aislarlo del fondo, ya que contiene varios tonos. Tal como muestra la figura 5, con esta orden se puede obtener tanto dibujo a línea como reproducción fotográfica de la imagen seleccionada (Figura 5 a y b).



FIGURA 1: Imagen en negativo resultante de la aplicación de la orden «invertir imagen».



FIGURA 2: Imagen resultante de la orden «ecualizar».

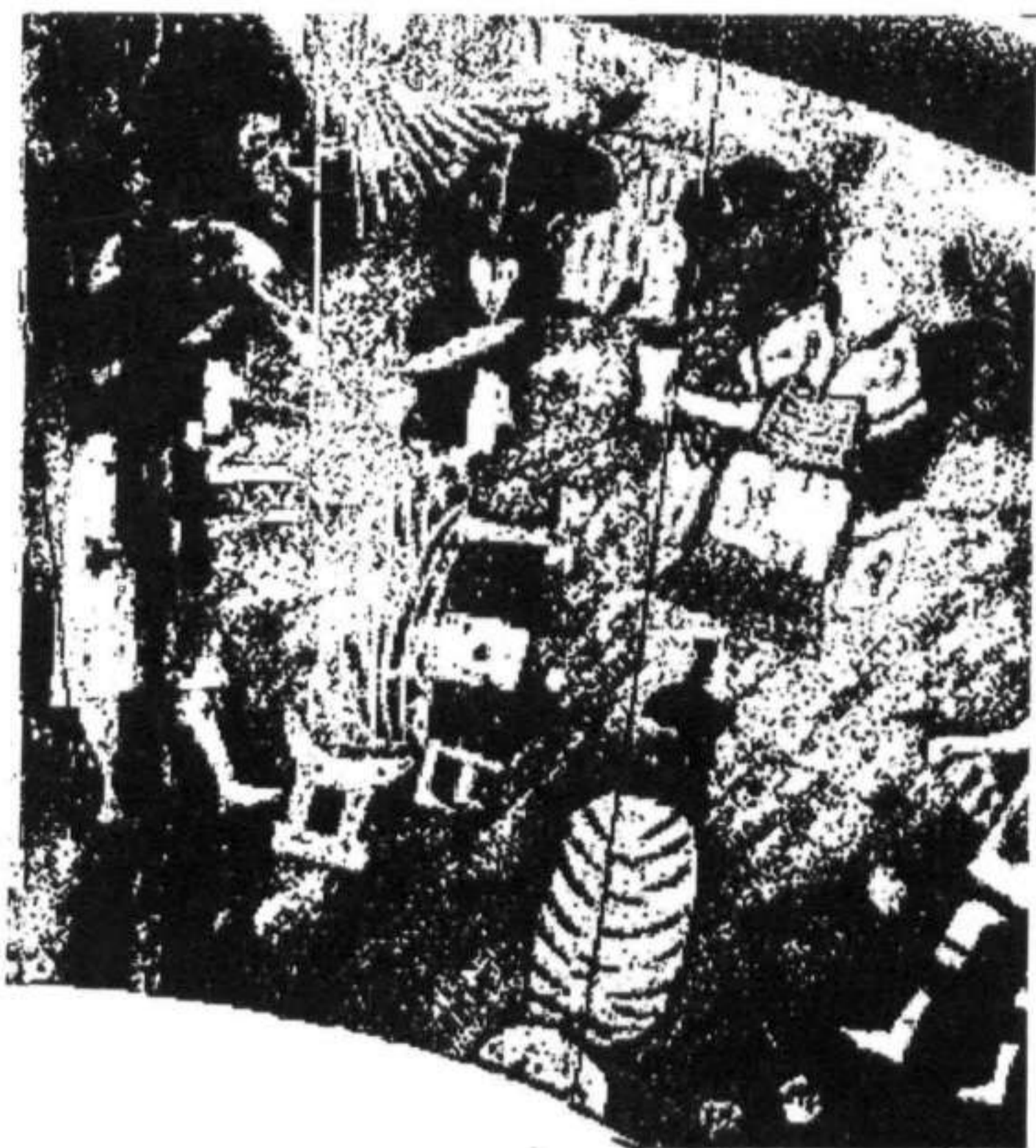


FIGURA 3: Imagen que resulta con la orden «umbral».



FIGURA 4: Transformación de la imagen fotográfica en dibujo mediante la aplicación de la orden «hallar bordes».



FIGURA 5: Resultado de la orden «trazar perfiles». Al tratarse de una figura realizada con diferentes tonos ha sido necesario seleccionarla mediante la digitalización del perfil. Dicha digitalización ha sido realizada por Virginia Recuero.



FIGURA 6: Reproducción de la imagen obtenida con la orden «embozar».

3.- Dar relieve o "embozar" (Figura 6). Esta orden elimina parte del color de una imagen para lograr un efecto de figura estampada o esculpida en bajorrelieve.

I. C. 2. Tratamiento asistido: la "digitalización" de la imagen.

La "digitalización" transforma la imagen fotográfica en dibujo a línea y permite su codificación. El procedimiento más simple para realizar la digitalización es dando la orden de que se ejecute automáticamente, pero los resultados obtenidos con los keros en los que la hemos experimentado no han sido satisfactorios por no contrastar suficientemente entre sí los colores de las figuras, o los de éstas con el fondo de la pieza. Además, el tratamiento selectivo de gamas de colores o escalas de grises no da el resultado apetecido al no captar, y por lo tanto reproducir, el total de los matices existentes en la decoración; ciertamente este problema puede evitarse mediante la división por zonas de la imagen, pero esto prolonga excesivamente el proceso sin que los resultados sean suficientes, dando un producto de baja calidad y poca utilidad.

Por estas razones, hemos optado por realizar de manera experimental la digitalización manual del kero 7524, vectorizando la imagen (figura 7) y dando topología a los colores⁴ para identificarlos automáticamente mediante tramas (figura 8) y crear unas bases de datos que pueden tener diversas aplicaciones a la investigación. La primera de ellas permite introducir en un fichero alfanumérico las claves de las codificaciones, facilitando una búsqueda rápida y permitiendo poner en relación el cromatismo con detalles o temas iconográficos.

Para efectuar la digitalización manual ha sido necesario realizar tres operaciones:

- 1) Conversión de los formatos obtenidos en programas de tratamiento de imágenes a formatos compatibles con los programas SIG de digitalización.
- 2) Vectorización de la imagen en pantalla mediante ratón.
- 3) Asignación de topología, en función de su color, a los polígonos vectorizados resultantes.

El trabajo realizado nos ha permitido establecer algunos puntos de interés para valorar la eficacia del proceso. En cuanto a los apartados uno y dos, el sistema empleado se ha mostrado enormemente costoso en horas de trabajo y, además, en muchas ocasiones ha sido necesario contrastar la imagen vectorizada con su original -con la consiguiente prolongación del proceso-, porque se ha perdido nitidez en la conversión del formato. Por estas razones pensamos que de momento no compensa llevar a cabo esta tarea en la totalidad de la colección que estudiamos, siendo necesario buscar otras fórmulas posibles en los programas de tratamiento de imágenes en los que sea factible vectorizar y codificar sin necesidad de "convertir" las imágenes.

En cuanto al punto tercero, la experiencia ha permitido ya obtener algún resultado tal como puede verse en el cuadro I, donde automáticamente hemos obtenido el número de código asignado a cada color (columna 2); el número de polígonos en los que aparecen los respectivos pigmentos (columna 3); la superficie que cubren cada uno de estos colores expresada en pulgadas al cuadrado (columna 4), y el perímetro total de cada uno de los polígonos de estos colores expresado también en pulgadas (columna 5).

4. Existe también la posibilidad de dar topología a los distintos elementos temáticos, lo cual nos permitiría obtener determinadas imágenes aislándolas del resto, e incluso crear ficheros temáticos en los que se recogiesen las correspondientes figuras de los diversos keros.

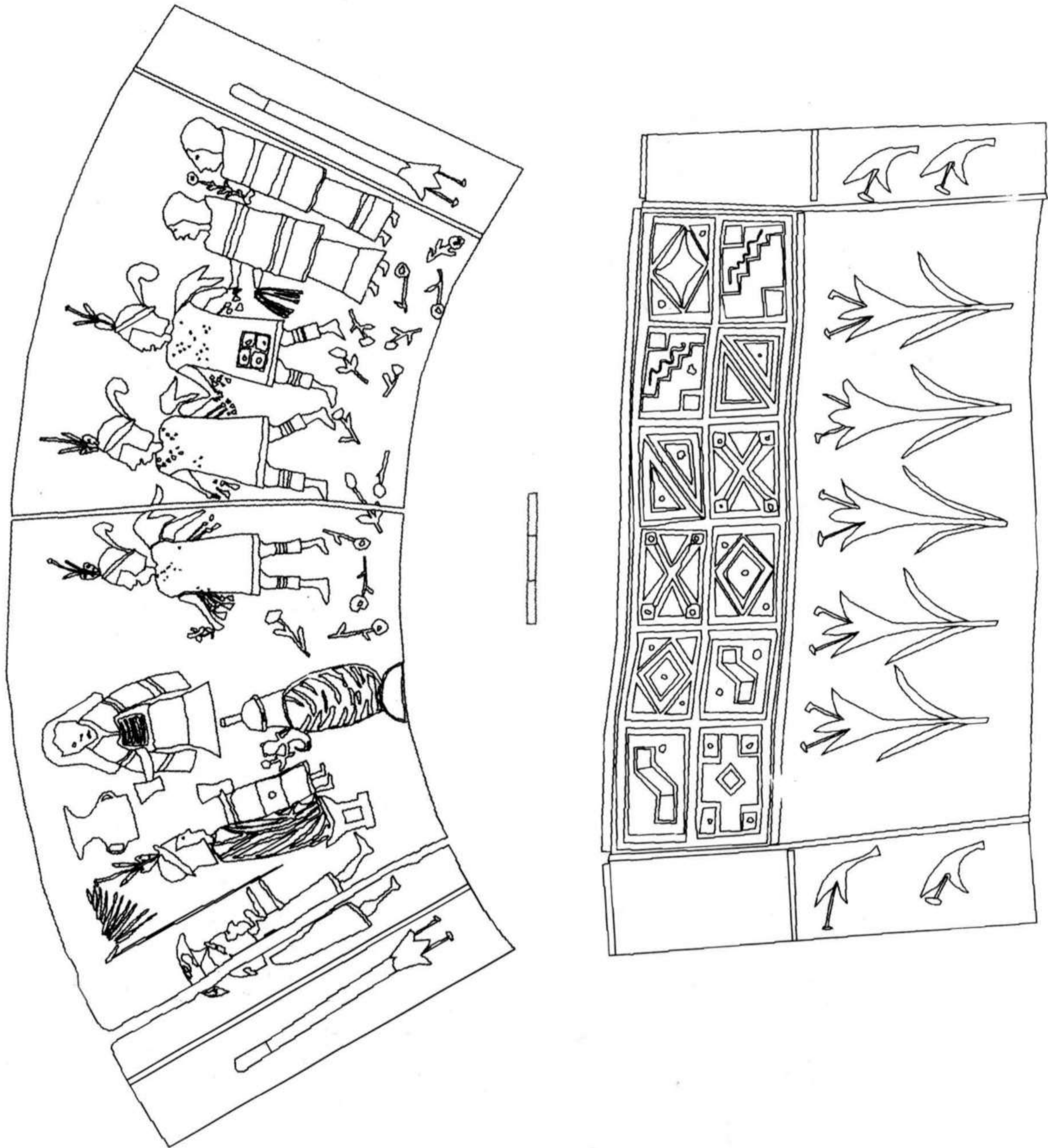


FIGURA 7: Imagen producto de la digitalización efectuada por Javier Baena.

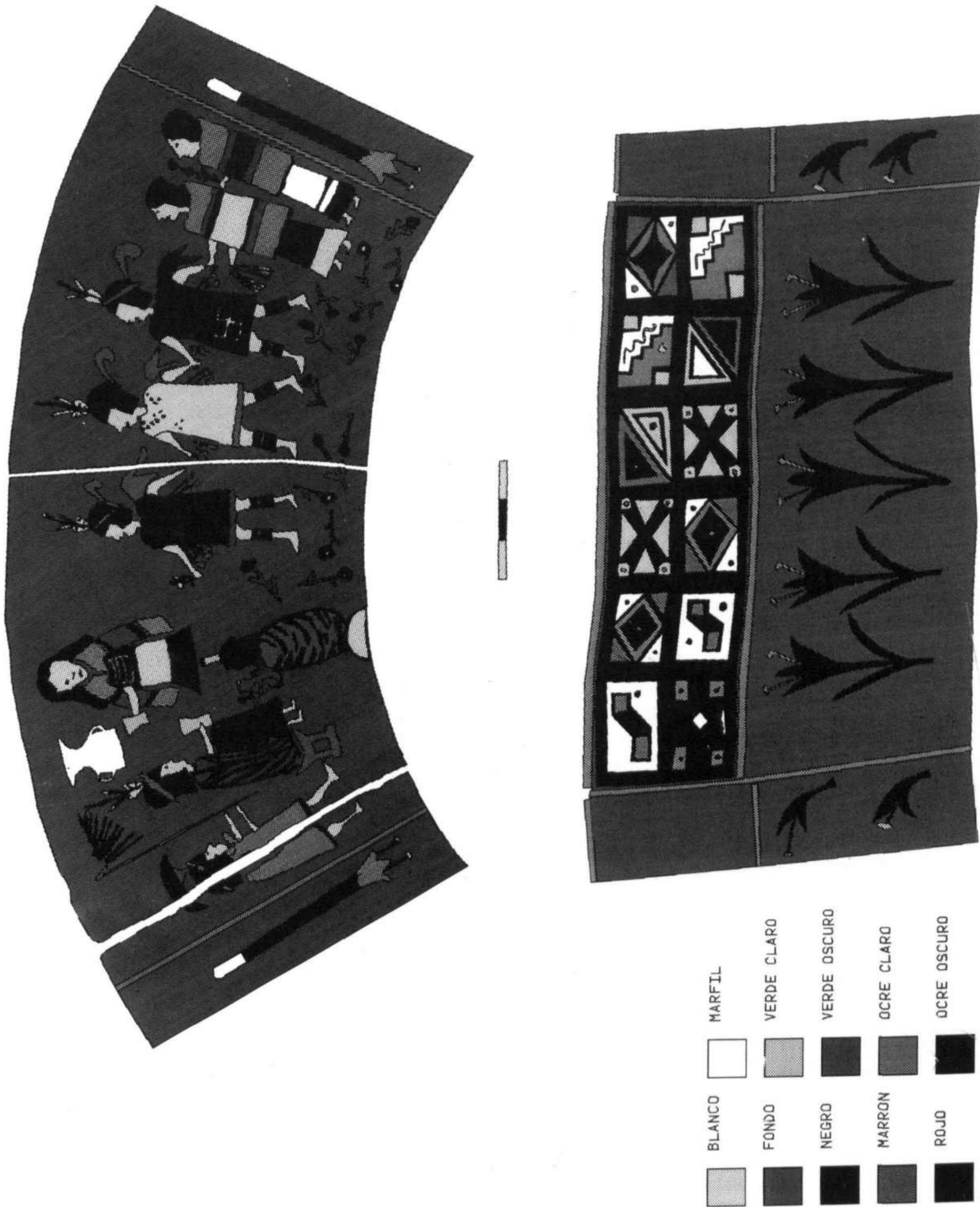


FIGURA 8: La misma imagen digitalizada de la figura 7 con la codificación de los colores.

CUADRO I

COLOR	CODIGO	FRECUENCIA	AREA	PERIMETRO
BLANCO	11	123	8.65876E-01	3.96253E+01
FONDO	98	22	8.18696E+00	1.20947E+02
NEGRO	27	61	8.08547E-01	3.91569E+01
MARRON	87	56	3.18223E-01	2.17006E+01
ROJO	110	100	6.40655E-01	4.01615E+01
MARFIL	81	4	1.63824E-01	3.90007E+00
VERDE CLARO	67	8	3.39099E-02	1.82589E+00
VERDE OSCURO	77	16	1.04725E-01	1.09224E+01
OCRE CLARO	104	18	4.31240E-01	1.29071E+01
OCRE OSCURO	90	17	2.01309E-01	8.03531E+00

Además de la aplicación que hemos visto en el cuadro I, la asociación de otras bases alfanuméricas más complejas a la vectorización permite establecer relaciones entre temática y pigmentos, así como reconstruir el aspecto original de la iconografía o facilitar el análisis espacial y temático de los elementos representados. De igual forma, cualquier modificación o actualización de los datos puede realizarse rápidamente.

I. D. Procedimiento recomendado para la digitalización y codificación de las imágenes.

Nuestra experiencia en este trabajo nos permite recomendar que se evite en lo posible el empleo de distintos tipos de software, porque supone pérdida en la calidad de la imagen; por ello, los procesos de vectorización deben efectuarse empleando paquetes de software de tratamiento de imagen, o incluso programas de diseño o dibujo (PAINTBRUSH, etc.). La vectorización de la imagen debe hacerse con lápices ópticos o tableros y no con ratones, utilizando un programa SIG de entorno PC para llevar a cabo la codificación. No debe manejarse, como ha sido nuestro caso, un software de gran capacidad por ser excesivo para este tipo de piezas, ya que tan solo es necesaria una capa de información, en la que pueden incluirse distintos códigos mediante asociaciones a bases de datos alfanuméricas, pues, por ejemplo, un espacio poligonal puede tener una clave de color y otra temática.

II. EL KERO 7524 (C. García Sáiz y L. Ramos)

El proyecto que nos ocupa nos ofrece la posibilidad de realizar estudios iconológicos de los keros y pajchas cuya decoración se vaya informatizando, como ocurre en concreto con el kero 7524, del que en 1935 y 1988 se publicaron sendos desarrollos. El estudio que de esta pieza hemos efectuado, ha sido realizado utilizando una doble mecánica: la de su observación directa⁵ y la del manejo de la imagen informatizada, utilizando los medios descritos en el apartado I C.

5. Esta observación directa la realizamos a ojo, comprobando los detalles que nos interesaban con un microscopio Leika-Wild, del que proceden las imágenes de la lámina II.

I. A. Los análisis precedentes

I. A. 1. Las primeras descripciones (Art 1933 y Trimborn y Vega 1933).

Entre junio y octubre de 1933 se exponía en el Museo de Etnografía de París la "Colección J[uan] L[arrea]", de la que se editó un catálogo titulado *Art des Incas*, en el que se recogía la descripción de las piezas y algunas fotos de las mismas. Desafortunadamente ninguna imagen acompañó a la ficha del kero número 22, que medía 170x155 mm., presentaba una "antigua reparación indígena" y estaba decorada con una representación catalogada como escena social (Art 1933, p. 7), por lo que debemos contentarnos con la siguiente descripción: "Kero troncocónico abierto, decorado en la mitad de su circunferencia con una escena de libación [constituída por] un personaje sedente protegido por un parasol sostenido por un indio, un segundo personaje femenino que lleva un vaso y una mujer representada de espaldas; tres personajes masculinos y dos femeninos bailan y cantan sobre un suelo alfombrado de flores; en la parte posterior [de la escena], decoración floral. En la base, franja de ornamentos florales (kantuk)"⁶ (Art 1933, p. 12).

En 1935 la citada exposición se exhibió en la Biblioteca Nacional de Madrid, editándose el correspondiente catálogo que firman Hermann Trimborn y Pilar Fernández Vega, y en el que tampoco se reproduce la pieza que nos interesa. La descripción del kero que estos dos autores realizan presenta la novedad de hablar de "una banda de ("k'uichis")" o de *tocapus* bajo la escena principal, ajustándose en lo demás a la ficha publicada en París, pues se lee: "kero campaniforme decorado en la mitad de su superficie con una escena de fiesta y baile. Ante un personaje cubierto con una "achihua" y sentado en su "tiyana", con un vaso en la diestra, cantan y danzan otros tres asidos de las manos. Completan el cuadro varias mujeres, una vasija y flores esparcidas. Bajo esta escena se desarrolla una banda de ("k'uichis") [sic] y otra de flores de "kantu" repartidas decorativamente así como en el resto del vaso ocupado por estilizaciones florales ("kantus y ñujch'u")... Madera policromada: Depart^o de Cusco. Alt. 175 mm. Anch. 154 mm." (Trimborn y Vega 1935, p. 22, pieza 22).

Según las descripciones vistas, nos encontramos ante un kero cuya decoración se estructura en bandas; en la principal se plasma una escena festiva o de libación cuyos integrantes se articulan en dos grupos; bajo ella se han dispuesto figuras geométricas o *tocapus* y más abajo motivos florales de cantutas, flores que junto a otras de *ñucchu* aparecen esparcidas por el resto de la pieza. El primer grupo de la escena festiva o de libación, está formado por tres individuos masculinos asidos de las manos y dos femeninos que cantan y danzan sobre un suelo alfombrado de flores; el segundo está constituido por tres figuras sedentes y un servidor que sujeta un parasol bajo el que está un personaje masculino sentado sobre una tiana, y que según Reimborn y Vega lleva un kero; las otras dos figuras son mujeres de las que el catálogo editado en París dice que una sostiene un kero y la otra está representada de espaldas.

II. A . 2. El primer desarrollo de la decoración (Arte 1935).

En 1935, cuando la colección "siquiera a título de préstamo, es huésped ilustre del Museo Arqueológico Nacional" (Arte 1935, p. 6), se edita por el Comité Organizador del XXVI Congreso Internacional de los Americanistas, que se celebró en Sevilla, el libro *Arte Peruano (Colección Juan Larrea)*; esta obra es un perfecto complemento del catálogo de 1935, pues en ella se hace un conci-

6. El original reza de la siguiente forma: "22. k'ero tronconique évasé, orné sur la moitié de sa circonférence d'une scène de libation: un personnage assis, protégé par un parasol porté par un indien, 1 [sic] deuxième personnage (féminin) tenant un gobelet et une femme vue de dos; 3 personnages masculins et 2 féminins dansant et chantant sur un sol fleuri, a la partie postérieure, décor floral. A la base, bandeau d'ornements floraux (kantuk). Réparation Indigène ancienne. 170x155" (Art 1933, p. 12). En la página 8 de esta obra se identifica la kantuk con la Kantuk (Cantua buxiflora, lamk ou pariphragmos deperenden, R. Pav", p. 8 Art 1933.

so estudio global de las piezas expuestas, incluyéndose fotos de los objetos más interesantes así como diversos calcos de keros, uno de los cuales corresponde al que nos ocupa (cid. figura 9) y cuya decoración se describe como "escena de fiesta" (Arte 1935, lámina XXXVIII). Si se contrasta el calco publicado con las descripciones recogidas en los dos catálogos editados de la "Colección Larrea", es fácil apreciar que la imagen responde a lo descrito salvo en lo correspondiente a la ornamentación floral, pues sólo se recoge la correspondiente a la de la banda inferior -que por cierto no son cantus, sino chiwanways, olvidándose de la que se dice que existe a espaldas de la escena principal.

II A 2 a.- La interpretación de Liebscher (1986).

El calco editado por el anónimo autor de *Arte Peruano* fue, lógicamente, dado por bueno por Liebscher en su importantísima obra *La iconografía de los queros*⁷, quien en función de la imagen interpretó la escena como una representación del "baile de la "cadena de oro"" (Liebscher 1986, p.31), iconografía de la que trata más por extenso en el capítulo "baile, música y diversión". Allí escribe que "como representación de un baile hay que entender también a los dibujos en los que varias personas masculinas llevan una soga o bien una cadena..., [como es el caso de la escena representada en nuestra figura 9, donde se ve] un baile con una soga que se da delante de un Inca que está sentado... El tema de estas figuras es el baile con la "cadena de oro", la cual fue elaborada por orden del Décimo Inca Huayna Cápac en honor a su hijo y heredero Huáscar. En la celebración de la fiesta del solsticio (Inti Raymi) durante el mes de junio, la "cadena de oro" tuvo importancia. Zelenka y Galimberti [8] se dedicaron al estudio de esta "cadena de oro" con todo detalle, y ambos llegaron al resultado de que esta famosa y pesada cadena era en realidad un[a] soga de lana gruesa de cuatro colores que estuvo guarnecida, al menos parcialmente, de delgadas plaquitas de oro. La escena de la (figura 9)... correspondería entonces a la explicación anterior, en cambio los motivos con una cadena tienen que ser evaluados como representaciones gráficas de una leyenda" (Liebscher 1986, p. 56).

Como vemos, Liebscher prácticamente se olvida del grupo constituido por los personajes sedentes y el que lleva el quitasol, ya que se limita a señalar que la figura principal es la de un Inca, sin darnos razón alguna de esa identificación. Tampoco se detiene mucho en los que forman el segundo grupo, el de los danzantes, pues de sus elementos sólo identifica la "soga con placas de oro", interpretando como tal esa línea ondulada a la que parecen sujetar las manos de esos tres personajes, que está formada por la supuesta unión de unos elementos indeterminados situados en los laterales de las tres figuras masculinas, que identifica como piezas áureas.

II A 2 B.- La interpretación de Alonso (1988).

El calco publicado en la lámina XXXVIII de *Arte peruano* (vid. figura 9) fue utilizado también⁹ por la investigadora Alicia Alonso en su trabajo "Las momias de los incás: su función y realidad social". Aunque la autora realizó una "investigación directa" (Alonso 1989 p. 123) sobre el referido kero de la colección Larrea, sin embargo aceptó como bueno el desarrollo editado sin

7. El calco utilizado por Liebscher declara haberlo sacado de "Valle, 1935 Lám. XXXVIII", autor que no cita en su lista bibliográfica; el que el número de la lámina coincida en número y sistema de referencia con la publicada en *Arte Peruano*, nos hace sospechar que nos encontramos ante un error debido -como es tan normal y explicable- a un error de ficha.

8. Se refiere a Galimberti Miranda, Carlos A.: "La cadena de oro de Huáscar", en *Revista del Museo e Instituto Arqueológico*, año 2 no 18, Cuzco 1959, y Zelenka, Georg: "Die ersten spanier in Cuzco und die sage von der goldenen kette"¹, en *Wiener Ethnohistorische Blätter*, H. 3, Viena 1977.

9. Con respecto a la procedencia de la ilustración dice que la ha "obtenido del Congreso Internacional de Sevilla (1935)", sin reseñar en la lista bibliográfica ninguna obra con este nombre o con la de *Arte Peruano*.

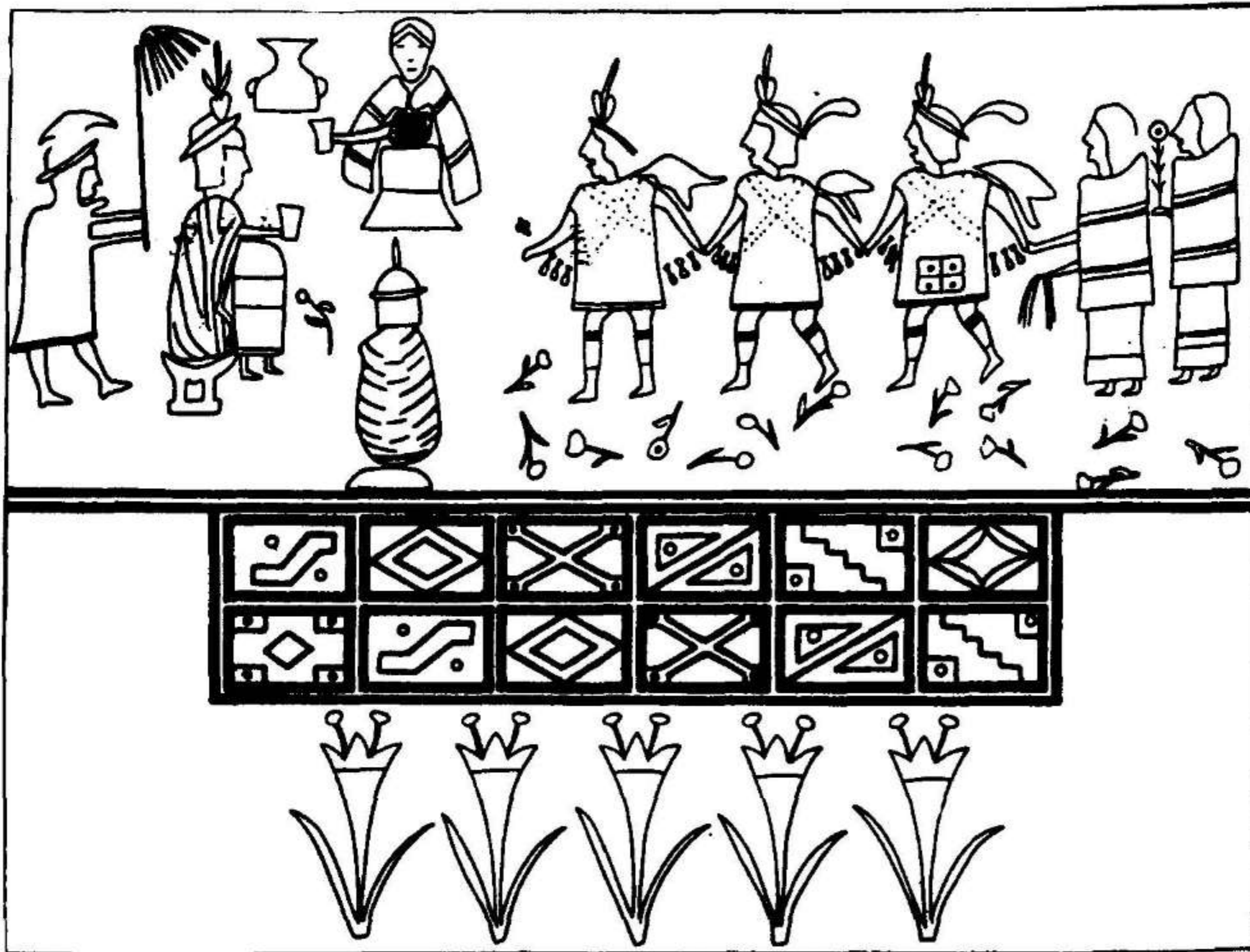


FIGURA 9: Dibujo del desarrollo decorativo reproducido en ARTE 1935, lámina XXXVIII.

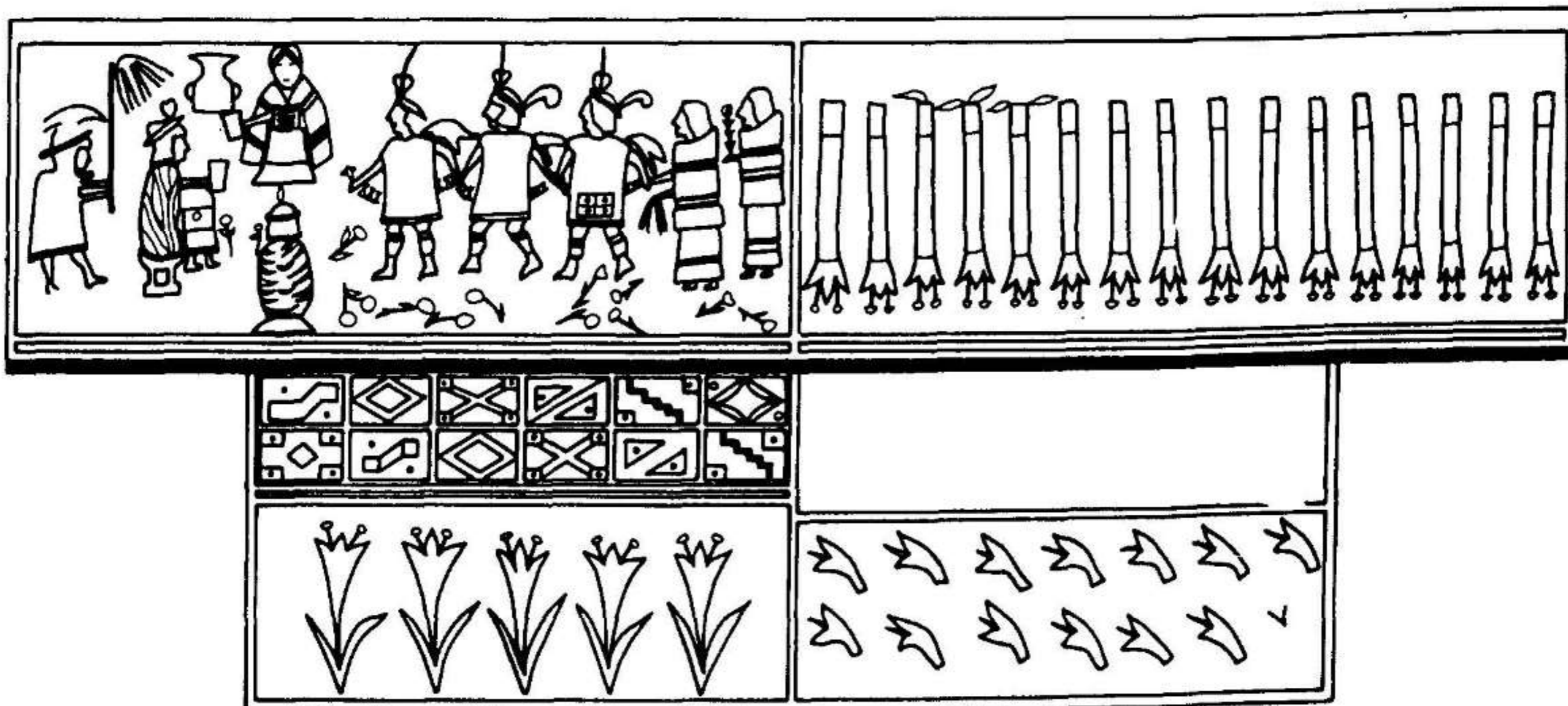


FIGURA 10: Dibujo del desarrollo decorativo realizado por Amparo Moltó y publicado en PIEDRAS 1988, p 147.

cuestionar ninguno de sus elementos, reproduciendo la escena protagonizada por las figuras humanas, a la que acompañó de una foto -lastimosamente empastada- del grupo más estático de la representación; el pie que acompaña a estas ilustraciones es el siguiente: "Lámina V: kero de madera procedente del Museo de América de Madrid. Representa una celebración de la plaza del Cuzco donde participan el Inca vivo, la Coya y la momia de uno de los anteriores incas" (p.124).

La referida ilustración está integrada en la parte del artículo que trata de los cuidadores y del ceremonial que se realizaba con las momias de los incas, enumerando a los capitanes responsables de los cuerpos, a las mujeres que cuidaban de su conservación y a las parejas de indios que acompañaban al difunto "allí donde se desplazase, como sería el caso de las celebraciones y salidas diarias a la Plaza del Cuzco. Su misión consistía en ser "la voz" o "exponer la voluntad" del malqui en el momento en que fuera requerida" (Alonso 1989, p. 113).

En su trabajo utiliza Alicia Alonso el relato de Pedro Pizarro -que pone en paralelo con el de Cobo¹⁰- para describir el ceremonial que diariamente tenía lugar en una parte de la plaza del Cuzco que la autora identifica con la de Huaycapata "lugar donde se hace llanto" (p.117), y del que destacamos los siguientes párrafos: "que cada día [a los muertos] los sacaban a la plaza a todos, sentándolos en ringlora, cada uno según su antigüedad y allí comían y bebían los criados y criadas, y para los muertos hacíanles unas lumbres delante de ellos de una leña que tenían cortada muy igual y muy seca; encendida ésta quemaban aquí todo aquello que al muerto le habían puesto para que comiese de todo lo que ellos comían y aquí en este fuego lo consumían. Tenían también delante de estos muertos unos canguilones grandes que ellos llamaban verquis, de oro o de plata o de barro, cada uno como quería, y aquí echaban la chicha que al muerto le daban mostrándosela, convidándose unos muertos a otros y los muertos a los vivos y los vivos a los muertos" (Pedro Pizarro, 1965 p.192; 1978 cap. 15, p. 89 y 90).

Continúa Alonso diciendo que "dado que esta fiesta se repitió durante años en la plaza del Cuzco, siendo contemplada por infinidad de personas, nos planteamos la posibilidad de que algún tipo de representación plástica pudiera haber reflejado tal acontecimiento", interpretando en este sentido las dos siguientes imágenes pictóricas: uno de los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala, y la decoración del kero que nos ocupa. La primera corresponde al dibujo titulado "entierro del inca. Inca illapa aia defunto" (Guamán 1987, dibujo de la pág. 287 [289]. p. 284), "donde los elementos que componen el ritual son los mismos [que los descritos]: vajilla de almacenaje de la chicha y vaso ritual (kero), mientras que los personajes que aparecen sentados, representan los cuerpos momificados del Inca y la Coya difuntos, y las figuras de pie, el Inca y la Coya reinantes" (Alonso 1989 p. 121). De la otra imagen, la del kero del Museo de América que nos ocupa¹¹, escribe Alonso que en ella se "representaba una escena similar a la que Guamán Poma había reproducido" (p.123), y que "debió ser... [contemplada] más de una vez por el artista" que realizó el vaso; señala también que esta pieza "hasta el momento es la única que conocemos donde aparezca representada esta escena...[siendo] mucho más excepcional la inclusión en ella de una de las momias de sus ancestros" (p. 125).

La autora escribe que la decoración es "una escena continua" en la que "todas las figuras se desenvuelven... en un único espacio, estando visulamente relacionadas unas con otras. Dos grupos parecen estar bien definidos entre sí y ligados en una misma manifestación común", uno formado por "tres hombres y dos mujeres ataviados de fiesta" que danzan y "dirigen sus pasos en dirección al otro grupo", constituido por tres figuras sedentes "que hábilmente colocadas intentan conseguir la impresión de un espacio circular". Si de las primeras sólo describe la autora su pers-

10. Para una comparación del texto de ambos autores, vid. el estudio de Lohmann Villena en Pizarro, 1978, p. LXIX y sigs.

11. Alonso le da el número de referencia 7557, cuando en realidad es el 7524.

pectiva¹², de las segundas no sólo se ocupa de la técnica empleada para dar esa sensación de "espacio circular"¹³, pues también las identifica.

Así "la de frente al espectador está representando a la Coya, vestida con falda y [acso]... igual[es] a l[as] de las otras dos figuras femeninas que aparecen entre danzantes... En el caso de la figura de perfil, sus atributos nos llevan a definirlo como el inca reinante, ya que lleva la *mascaipacha* y las plumas de *ccorekenka* como tocado, manteniendo en la mano al igual que la Coya, un kero que a juzgar por el color que se le ha dado bien pudiera ser de plata... La tercera figura del grupo... [es] un "bulto" o cuerpo embalsamado visto por detrás. La forma recogida del manto, que recuerda un capullo, y la colocación de la figura sobre un soporte distinto al duho perfectamente reconocible en que aparece el Inca, nos han llevado a identificar a esa figura como una "momia Real" y no como una persona viva" (Alonso 1988, p. 123 y 125).

Como vemos, Alonso deja de lado a los danzantes que habían interesado particularmente a Liebscher¹⁴ y centra su atención en las figuras más estáticas del conjunto, que cree que representan a la cabeza del estado incaico en el momento de realizar una ceremonia de culto a los antepasados. Así, identifica al individuo masculino representado de perfil y sentado sobre la tiana, como el Inca reinante por el supuesto tocado que lleva; a la figura femenina representada frontalmente, con la Coya, sin indicar la causa, lo que también ocurre con el personaje que está visto de espaldas, al que ve como la momia de un antepasado. Por otra parte indirectamente fecha al kero, al indicar que su autor habría visto el ceremonial que pinta, lo que nos lo sitúa en un punto indeterminado del siglo XVI.

II. A. 3. El segundo desarrollo de la decoración y su interpretación (Piedras 1988 y Martínez y Cabello 1988).

En 1988 se realizó en Alicante y Murcia una exposición sobre arte incaico, editándose un catálogo bajo el nombre de *Piedras y oro. El arte en el imperio de los Incas*, en el que también se recogen piezas realizadas en otros materiales, como el kero que nos ocupa, que aparece fotografiado y con el dibujo de su decoración (vid. figura 10), en el que además de la misma puede apreciarse su estructura. En la correspondiente ficha¹⁵ se lee: "V.14. kero o vaso ceremonial troncocónico con una escena en la que aparece un personaje sentado con un vaso ceremonial en la mano rodeado por un servidor con quitasol, otro sentado, más bajo y de espaldas, y una mujer con otro vaso ceremonial en la mano. Delante de dicha escena aparecen tres figuras masculinas de perfil cogidos de la mano en actitud de danza y con la boca abierta. Llevan entre las manos una especie de guirnalda, un motivo indeterminado en la espalda y un penacho en la cabeza. El último agarra a una mujer que en su otra mano lleva un lienzo y detrás otra porta una flor. Bajo la escena hay una banda de *tocapus*, o motivos geométricos de carácter simbólico que descansa sobre otra con flores de *chiwanway* (*Zephiranthes tubiflora*). En el dorso aparecen dos frisos, uno con motivos de la misma flor con las corolas hacia abajo y otro con flores de *ñucchu* (*Salvia oppositiflora*). Madera policromada en tonos rojo, marrón, rosa, azul, crema y negro. Alto: 17.4 cm.; Diámetro máximo: 15.4 cm. Nº Inventario: 7524. Cultura Inca, s. XVI. Departamento del Cuzco, Perú" (1988. p. 147).

12. Dice que "aunque un problema de ley de frontalidad nos presenta los cuerpos de frente, las caras, piernas y pies aparecen indicando la dirección real de las figuras" (p. 133).

13. De la figura frontal señala que "la postura sedente y de frente y el manto despegado del cuerpo, son un recurso excelente para abarcar el espacio dirigiéndolo hacia el espectador"; de la figura representada de perfil indica que "proyecta el espacio hacia adelante, lo que consigue al estirar su mano conteniendo el vaso", y de la tercera señala que está "vista por detrás" (p. 123).

14. Alonso no utiliza la obra de Liebscher, indudablemente porque cuando ella escribió su artículo este libro estaba saliendo de la imprenta.

15. Aunque en el referido catálogo se indican los nombres de los que intervinieron en la realización de la exposición, sin embargo no se indican quiénes realizaron las fichas de las piezas.

Pero en el referido catálogo, no sólo figuran las fichas y la reproducción de las piezas que constituyeron la exposición, pues también se incluyeron una serie de artículos, siendo particularmente interesante para el tema que nos ocupa el firmado por Cruz Martínez y Paz Cabello, titulado "El arte inca epigonal". Este trabajo centra buena parte de su atención en los keros y las pajchas, hablándose concretamente de la pieza 7524 al tratar de las escenas de "música, baile y diversión", donde, siguiendo a Liebscher, se interpreta la escena como la danza de la "cadena de oro" o de la "soga con placas de Oro" que se realiza ante un inca sedente¹⁶; como vemos, las autoras han tomado como cadena o soga el motivo descrito en la ficha como "una especie de guirnalda", que según se aprecia en el calco está formada por unos elementos indeterminados aparentemente desunidos que están situados en los laterales de las tres figuras masculinas, y cuya sucesión forma una línea ondulada.

II. A. 4. Recapitulación

Como hemos visto, aunque en los catálogos de las exposiciones de la Colección Juan Larrea se describió la pieza que nos ocupa, su decoración no fue publicada hasta 1935. En este calco se basó la interpretación de Liebscher y Alonso, confluyendo ambas en la identificación de la figura principal con la de un inca. Mientras la segunda investigadora se ocupa únicamente del grupo más estático, que interpreta como una escena de culto a los antepasados en la plaza del Cuzco, viendo en las tres figuras sedentes al inca, la coya y la momia de un inca, Liebscher centra su atención en el grupo más dinámico, integrado por tres figuras masculinas y dos femeninas que bailan la danza de la "cadena de oro" o de la "soga con placas de oro". Con la interpretación de esta parte de la escena -la única de la que se ocupan- están conformes Martínez y Cabello, si bien en la ficha de la pieza publicada en el catálogo *Piedras y oro* -donde aparece un nuevo calco de la decoración del kero-, ese elemento es sólo una guirnalda.

El desarrollo editado en 1988 recoge toda la decoración del kero, lo que no ocurría con el de 1935 en el que únicamente se había plasmado la situada en la cara principal de la pieza. En la parte correspondiente a las dos bandas inferiores, las diferencias entre los dos calcos no son apreciables, existiendo en cambio algunas variantes más importantes en la escena ceremonial. La primera que creemos salta a la vista es la diferencia existente en el tocado de la figura del supuesto inca, más completo en el publicado en 1935 que el de 1988; también debe destacarse que en éste faltan unas líneas de trazos que cruzan el pecho de los danzantes masculinos, tema éste que en principio puede parecer que no tiene importancia, pero que más adelante veremos su trascendencia; de menor entidad creemos que son las diferencias sobre el número y la disposición de las flores colocadas a los pies de los danzantes, aunque otro es el caso de las situadas entre la figura del supuesto inca y el personaje de espaldas, que en 1935 es una y en 1988 son dos, apareciendo la segunda pegada al hombro de la figura de espaldas, donde la de 1935 presenta un pico.

II. B. Nuestro análisis

Las descripciones y los calcos de la decoración del kero ya vistas no son los únicos con los que contamos, pues también nosotros nos hemos enfrentado a esta pieza, cuya decoración es de difícil visión tanto por los colores empleados como por su estado de conservación. Los motivos ornamentales han sido realizados mediante dos técnicas; la primera consiste en perfilar la figura con una incisión, rebajar irregularmente su interior y rellenarlo con pasta de color, mientras la segunda

16. Se dice textualmente "entre las danzas autóctonas representadas cabe destacar por su excepcionalidad, la de carácter cortesano que tiene lugar delante de un inca sentado, ejecutada con una cadena de oro ([pieza] V-14). Dicha cadena fue elaborada por orden del inca Huayna Capac en honor de su hijo y heredero, Huáscar, si bien parece ser que fue muy gruesa soga guarnecida en oro a que se agarraban los participantes en dicha danza (Liebscher, 1956: 56)" (Martínez y Cabello 1988 p. 58)

se reduce a pintar directamente sobre el fondo el diseño correspondiente; si la pérdida de pigmento en el primer caso no impide la reconstrucción -más o menos problemática- de la figura a partir de las incisiones, en el segundo ese hecho ha provocado la total desaparición del motivo. El estado de conservación de la pieza es regular, pues presenta pérdidas de pintura e incluso de la materia del soporte, a lo que hay que añadir la existencia de tres fracturas verticales -una parcialmente cerrada mediante lañas de cuerda- que recorren buena parte de la superficie del kero y que han sido reparadas rellenando las aberturas con una sustancia negra no identificada, posiblemente brea o pasta similar, que ha cubierto parte de la superficie colateral a la rotura. También dificulta la visión de algunos motivos la falta de contraste entre el color negro y el marrón oscuro con el que han sido pintados, y el marrón del fondo del vaso, difuminándose los perfiles de aquellos de tal forma que prácticamente se pierden los diseños, pudiendo reconstruirse los trazos en algunas ocasiones tras una dificultosa búsqueda de los brillos.

II. B. 1. Descripción de la decoración (Vid. figuras 7 y 8 y lámina II).

La decoración del vaso se ha plasmado en su superficie externa; está organizada en tres bandas horizontales, y dispuesta dividiendo la pieza en dos caras o frentes con distinto contenido y entidad.

A) Cara principal

A1) Banda superior: Escena narrativa en la que nueve figuras humanas se disponen formando dos grupos claramente relacionados, uno estático y el otro en movimiento.

A1a) Grupo estático, situado a la izquierda del espectador.

Está compuesto por tres figuras masculinas y una femenina cuya disposición articula un espacio abierto presidido por un personaje masculino representado de perfil y sentado sobre una tiana; su posición es forzada al situarse al mismo nivel la planta de los pies, desnudas, y las posaderas, por lo que las rodillas se elevan a la altura del pecho; prácticamente sobre ellas se ha pintado el único brazo visible, que está extendido y cuya mano sostiene por su zona media un kero de color verde claro.

La posición de la cabeza, que se une al cuerpo por un estrecho cuello, acentúa el perfil de la figura. El rostro ha perdido los rasgos faciales, y está enmarcado por una melena recta y negra que en su parte posterior llega hasta la nuca y en la anterior cubre la frente. Se adorna con un tocado formado por un llauto que se representa como una banda y se sitúa en la parte alta del cráneo, y un elemento vertical que arranca de su zona anterior; éste está compuesto por un largo y estrecho vástago con remate circular, y un par de plumas de cuerpo negro y extremo blanco que nacen de un elemento de aspecto cordiforme que arranca del llauto (Lámina II a)

La figura va vestida con un *uncu* marrón oscuro, que deja al aire el brazo visible y la parte inferior de las piernas, de color carne; esta prenda está decorada en su parte media con una banda horizontal roja y tiene su borde inferior rematado por una cenefa del mismo tono. Desde los hombros del personaje cae un manto o *llacolla* que cubre la espalda, y está realizado por trazos rojos pintados directamente sobre la base.

La importancia de esta figura viene resaltada no sólo por la tiana o asiento de estatus sobre el que reposa, sino porque tras él se ha representado a un personaje que sostiene con ambas manos un parasol con el que le cubre, este elemento está constituido por un largo y fino vástago de color marrón, de cuya parte alta -perdida- arranca un conjunto de trazos rojos pintados sobre la base. La figura se presenta de perfil, en pie, descalzo y con las piernas

abiertas en actitud de caminar; su peinado es semejante al del personaje ya descrito, y se adorna con un tocado formado por una banda o *llauto* que cubre la parte alta del cráneo y en cuya zona anterior hay un motivo triangular de color negro del que nace un elemento semicircular de gran tamaño y color rojo, que se extiende sobre la cabeza.

Dado lo deteriorado de la representación de esta figura, su vestuario es muy dudoso, ya que o bien podría llevar un *uncu* de color marrón y cenefa inferior roja, que le cubre hasta las rodillas y deja los brazos al aire, o bien ese *uncu* estaría cubierto en su parte posterior por un manto o *llacolla* que se anudaría al cuello.

A la derecha del personaje principal, y de espaldas al espectador, se ha representado una figura sentada sobre una tiana de forma semicircular. Su posición hace que sólo se pueda apreciar el manto o *llacolla* -de color marrón con trazos negros- que cubre la espalda, la melena negra que se corta bajo la nuca y el tocado; éste está constituido por un *llauto* representado como una banda roja y un vástago-¿pluma?- negro con remate rojo. Sobre su hombro izquierdo se puede apreciar (vid. lámina II b) una figura zoomorfa de color verde que tiene una voluminosa cabeza globular rematada lateralmente por sendos elementos circulares; su cuerpo es piriforme, intuyéndose las extremidades inferiores y una larga cola; claramente representadas están las superiores, agarrando la izquierda un tallo con hojas laterales que se remata con una flor.

Frente a esta figura, y por lo tanto a la izquierda del personaje principal, se ha representado de frente al espectador, a una mujer también en postura sedente (lámina II c); su posición se evidencia por la manera de representar la túnica o *acso*, cuyos laterales no caen verticalmente, sino que se ensanchan primero a la altura de las rodillas y más abajo al apoyar sobre el suelo; esta prenda es de color marrón y está decorada por una banda horizontal blanca -que coincide con la zona de las rodillas- y otra decorada con trazos rojos. Sobre esta prenda se coloca un manto o *lliclla* que deja ver el único brazo visible del personaje, el derecho, cuya mano sostiene un kero de color verde claro; la posición sedente de la figura se indica también mediante la proporción de esta *lliclla* con respecto al *acso*, ya que cae prácticamente hasta los tobillos de la mujer, a diferencia de lo que ocurre con las otras dos figuras femeninas representadas en la escena. El rostro conserva parte de los rasgos faciales, especialmente nariz y boca; su peinado está formado por una larga melena negra de difícil visión que se abre en dos sobre la frente y cae a lo largo de los hombros.

A la derecha de esta figura, en posición secundaria, se ha representado un arybalo en color marfil, cuya base troncocónica no se muestra posiblemente para indicar que está enterrada.

A1b: Grupo dinámico situado a la derecha del espectador

Está formado por tres hombres y dos mujeres todos ellos con la boca abierta, como si cantasen; los cuatro primeros se agarran por las manos formando una cadena, y todos se dirigen, descalzos, hacia el grupo ya descrito.

Las tres primeras figuras corresponden a varones representados de perfil aunque con los hombros y torso de frente; se agarran de las manos uno con otro, y mientras el último da la mano a la primera de las figuras femeninas que les siguen, el que inicia la fila sujeta con la mano que le queda libre -la derecha- un elemento de difícil identificación, que puede ser una flor de pétalos rojos y blancos (lámina II d).

Estos personajes masculinos van vestidos con un *uncu* corto que deja a la vista los brazos y las piernas por encima de las rodillas; el primero es rojo con una banda inferior negra, el



LAMINA II: Detalles fotográficos obtenidos a través del microscopio Leika-Wild. Grupo estático: a) Detalle del personaje principal; b) Figura zoomorfa; c) Figura femenina. Grupo dinámico: d) Imagen parcial del primer danzante; e) Detalle del tercer danzante, y f) Cordones que porta la primera figura femenina.

segundo es verde claro con una banda inferior marrón, y el tercero es negro con una banda inferior roja y un motivo de cuadrados con punto rojo en su interior. En las pantorrillas de todos ellos se aprecian unas bandas ornamentales o *saccca* de las que la inferior es más ancha que la pierna; sus colores son negro, marrón y rojo. La parte visible de los uncus -la anterior- esta cruzada por unas bandas que se representan por medio de puntos de colores -respectivamente, blanco, rojo y blanco-, y que aparentemente se prolongan por la espalda; su final, difícilmente visible, está rematado por borlas rojas de flecos marrones, dos en un extremo y tres en el otro. Estas bandas parecen estar en relación con una flor de ñucchu -respectivamente de colores marrón, marrón y roja- que asoma sobre el hombro izquierdo de cada uno de estos personajes masculinos. Los tres llevan el tipo de peinado ya descrito (lámina II e), y se adornan con un tocado formado por un llauto o banda situada en la parte superior del cráneo, de cuyo extremo anterior y posterior nacen dos elementos distintos; el primero repite el modelo ya visto en la figura principal, y el segundo es una gran pluma curvada que sólo conserva el color en el tocado central.

La composición se cierra con dos figuras femeninas representadas en pie y de perfil. La primera de ellas se une al último personaje masculino agarrándose de su mano, y sujeta con la izquierda tres cordones o bandas muy finas de color blanco (lámina II f). La última figura sostiene con su única mano visible una flor roja de largo tallo. Ambas mujeres están vestidas con largos *acsos* bajo los que asoman los pies desnudos; también se cubren con *llicllas* que llegan más abajo de la cintura y cuya parte superior se eleva por detrás ocultando parte de la melena; ambas prendas están decoradas con bandas de colores blanco, marrón, rojo y negro.

A los pies de las figuras de este grupo y ante la primera de ellas, se han representando tallos rematados por flores rojas.

A2: Banda media

La decoración está realizada por *tocapus* incluidos en rectángulos que se han dispuesto a dos alturas, repitiéndose los de la línea superior en la inferior, formando una diagonal; únicamente quedan fuera de esta disposición el primero de la línea inferior y el último de la superior, que son ejemplares únicos. Los motivos son variaciones o están formados por «eses», rombos, aspás, triángulos, líneas en zigzag, y cuadrados. La paleta utilizada en su realización es la misma que la de la banda anteriormente descrita.

A3: Banda inferior

Está decorada por cinco plantas de *chiwanway* dispuestas en posición vertical; se representa la flor y el tallo del que nace una hoja a cada lado. El colorido está muy perdido, si bien parece que las corolas son rojas y los pistilos verde claro en unas flores y marrón claro en otras; los tallos y hojas parecen de color negro.

B) *Cara secundaria*.- Está dividida en tres bandas paralelas, de anchura y longitud similares a las de la cara principal; de ellas la superior y la inferior están decoradas con motivos florales, mientras la central es lisa.

Bl) Banda superior. Está decorada por 16 flores de cantus cuyas corolas apuntan hacia la base del kero y que parecen -el diseño está prácticamente perdido en esta zona- arrancar de una banda de hojas. Los extremos de la flor son de color marrón claro, y el cuerpo rojo; los estambres son rojos, con su final en color marfil.

B2) Banda inferior. Está decorada por 14 flores de ñucchu que apuntan hacia la izquierda y están dispuestas en dos alturas. Las flores alternan en cuanto a su color, tanto vertical como horizontalmente, de forma que a una de cuerpo rojo y estambres amarillos, siempre le sigue otra de cuerpo amarillo y estambres rojos.

II. B. 2. Recapitulación.

De nuestra descripción se desprenden varios elementos que modifican de forma evidente las interpretaciones precedentes de la escena principal.

Con respecto al primer grupo, al que hemos denominado "estático", creemos que el personaje señalado como el Inca no es tal, pues no sólo no lleva los símbolos de estatus correspondientes a tal condición, sino que su tocado aparece también en las cabezas de los tres danzantes masculinos; esta nueva lectura también afecta a la figura femenina presente en el grupo, que había sido considerada hasta ahora como la ñusta sólo por formar pareja con ese supuesto inca. Con respecto al tercer personaje sedente, no vemos ningún elemento que permita identificarlo con la momia de un antepasado, por lo que creemos que se está representando a una persona viva del género masculino, que antes o después del instante representado ha brindado o brindará con un kero con el personaje principal, como en ese momento está haciendo la figura femenina. Pero no son sólo estos tres personajes los que integran el grupo, pues además del servidor que sostiene el parasol, hay otra figura que hasta ahora había pasado desapercibida¹⁷: la de un ser zoomorfo que está colocado sobre el hombro izquierdo de la última figura descrita, la cual se integra en la escena al sostener una flor semejante a las que alfombran el suelo.

Aunque desde los primeros textos relacionados con este kero se reconoce la postura sedente de tres de los componentes de este grupo, en ningún caso se ha destacado la peculiaridad de la posición que adopta la figura principal, y sobre la que ya hemos llamado la atención en nuestra descripción; ciertamente la manera de sentarse este personaje puede responder a un convencionalismo estético, pero también puede ocurrir que estemos ante la representación intencionada de una posición fetal.

El segundo grupo, el de las figuras dinámicas, había sido visto tradicionalmente como ejemplo de una danza realizada con una cadena de oro o con una soga adornada con placas de oro que era sostenida por las tres figuras masculinas del conjunto; el estudio minucioso de la iconografía nos ha permitido observar que lo que sujetan las manos de cada uno de estos danzantes no es ese elemento, sino la mano del siguiente o del anterior, salvo el último, que también da la mano a la figura femenina que le sigue. El ver una cadena o una soga donde no la hay es un error que procede de interpretar como tal lo que en realidad son borlas o remates de unas bandas que cruzan el pecho de cada uno de los personajes masculinos y caen por su espalda, sin que estén encadenadas entre sí ni exista conexión alguna entre las borlas de un danzante con las del siguiente. Es posible que estas bandas (representadas por puntos, como dijimos) no sean un mero ornato, sino la sujeción de la flor de ñucchu que llevan sobre el hombro izquierdo los tres personajes masculinos¹⁸.

De lo hasta aquí expuesto se desprende que es imposible seguir considerando como acertada la interpretación que Alonso, Liebscher y Martínez y Cabello hacen de los grupos que conforman la decoración del kero 7524 del Museo de América, ya que ni hay danza con cadena o soga de oro, ni escena en la que el inca y la coya rinden culto a la momia de un antepasado. Ciertamente estamos ante la representación de una ceremonia compleja que no sabemos a qué corres-

17. Este personaje es visible en la foto publicada en la página 147 del catálogo *Piedras y oro* (Piedras 1988)

18. Ciertamente puede ser una casualidad, pero no podemos dejar de señalar que estas flores se sitúan sobre el hombro izquierdo, lugar también elegido para representar al ser zoomorfo que vimos al hablar del grupo estático.

ponde y cuyo análisis no puede centrarse sólo en los personajes y elementos que hasta ahora se habían destacado; efectivamente, a los motivos tradicionalmente descritos debemos no sólo unir a partir de ahora uno nuevo -la figura zoomorfa que aparece sobre el hombro de uno de los personajes sedentes- y otros cuya relevancia había pasado desapercibida -la similitud existente en parte de los tocados de cuatro personajes masculinos-, sino tener en cuenta otros elementos injustamente considerados como motivos secundarios, como las flores de ñucchu que llevan los danzantes, los cordones que lleva la primera de las mujeres y las flores que salpican la escena.

La incorporación de estos elementos iconográficos hasta ahora no considerados, desconocidos o mal interpretados, abre, pues, las puertas a una nueva explicación de la escena. Aunque nosotros aún no hemos conseguido dar con ella, sin embargo nos ha parecido oportuno publicar nuestra lectura de los motivos que componen el cuadro no sólo para anular los errores que se venían arrastrando, sino para poner al alcance de los investigadores nuevos elementos iconográficos del mundo andino de la época colonial.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO SAGASETA, Alicia (1989) «Las momias de los incas: su función y realidad social». *Revista Española de Antropología Americana*, XIX. Universidad Complutense, Madrid.
- ARRIBAS, J. G., P. BENÉITEZ, A. MILLAN, T. CALDERON, C. BLASCO y L. RAMOS (1992) «Aplicación de la termoluminiscencia a la autenticación de piezas de museo: un ejemplo sobre supuestos materiales nazcas y tiahuanacotas del Museo de América». *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 22.
- ART (1933) *Art des incas. Catalogue de l'exposition de la collection J.L. Paris*.
- ARTE (1935) *Arte peruano (Colección Juan Larrea)*. Editado por el XXVI Congreso Internacional de los Americanistas. Tipografía de Archivos. Madrid.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe (1987) *Nueva crónica y buen gobierno*. Edición de V. Murra, R. Adorno y J.L. Urioste, vol. 29 a, b y c de «Crónicas de América», Historia 16, Madrid.
- LIEBSCHER, Verena (1986) *La iconografía de los queros*. G. Herrera editores. Lima.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo (1978) «Edición y consideraciones preliminares». Vid. Pizarro
- MARTINEZ, Cruz y Paz CABELLO (1988) «El arte inca epigonal». Vid. Piedras 1988, cap. V.
- PIEDRAS (1988) *Piedras y oro. El arte en el imperio de los Incas*. Museo de América y Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alicante 1988
- PIZARRO, Pedro (1965) «Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú», en *Crónicas del Perú*, vol. V, Vol. 168 de la Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.
- PIZARRO, Pedro (1978) *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Edición y consideraciones preliminares de Guillermo Lohmann Villena y notas de Pierre Duviols. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- TRIMBORN, Herman y Pilar FERNANDEZ VEGA (1935) *Catálogo de la exposición «Arte Inca» (Colección J L)*. Madrid.

TRABAJOS DE ACONDICIONAMIENTO DE OBRAS DE ARTE DURANTE EL MONTAJE DE LAS SALAS DEL MUSEO DE AMÉRICA.

Carmen Cerezo *
Dolores Medina *

Durante el largo período transcurrido desde el cierre temporal del museo para su remodelación, hasta la fecha presente, hemos luchado en el Departamento por mantener los fondos museísticos en las mejores condiciones posibles, dentro de los traslados inevitables de unas áreas a otras, motivados por las obras.

Se han procurado cuidadosos manejos y seguimientos en los numerosos préstamos para figurar en exposiciones nacionales e internacionales y en las consultas de las piezas por parte de los estudiosos de América.

Hoy, que la fecha de reapertura parece cercana y nos ocupamos a diario de la selección y montaje de las piezas, han surgido nuevos problemas que requieren una rápida decisión por parte del equipo de Conservación y restauración:

- 1) La primitiva selección de las piezas, no ha sido en todos los casos mantenida, debido a lo cual algunas de las piezas no habían sido previamente acondicionadas en los talleres de restauración.
- 2) Las condiciones de almacenamiento a lo largo de estos años no han podido ser las idóneas por todo lo que conllevan las obras en los edificios: polvo, exceso o defecto de calor, humedad, manipulación etc. Por lo cual, aún las obras bien conservadas han tenido que ser tratadas con vistas al montaje definitivo en las salas del museo.
- 3) Algunas de las obras no habían sido exhibidas con anterioridad o no tenían más que soportes o embalajes provisionales, teniendo que diseñar los idóneos para ubicarlos en las salas del museo.

Se han realizado tratamientos sobre los siguientes materiales:

1.- MADERA

Para la limpieza.

Jabón neutro NAPOL (STEL KEMIKA, S.A.) disuelto al 20% en H₂O
ó Dimetil-Acetato al 50% disuelto al 50% en White Spirit.

Jabón VULPEX QM3/2 basado en oleato de potasio que lleva incorporado metil ciclohexanol. Es soluble tanto en H₂O, solución al 5%-10% o en disolventes orgánicos como white spirit y tricloroetano (solución al 10%). En el caso de que no se quiera aplicar agua a la madera. En general actúa añadiendo eficacia a sus disolventes orgánicos, para quitar la suciedad.

* Museo de América

Si la madera está pintada o en malas condiciones se puede quitar la suciedad con una goma normal o aplicada en forma de masilla (goma de arquitectos).

También se propone como limpiador ("Manual para la Restauración de Antigüedades" JACSON & DAY Ed. Raices, Madrid 1986 pg. 103) una mezcla de 4 partes de aguarrás mineral y 1 de aceite de linaza pero tarda en secarse y posiblemente produzca amarilleamiento.

Consolidación

Cola de conejo (dando muchas capas).

Resinas Epoxy (sin disolvente, no se contraen).

Paraloid B-72 disuelto en Cloroteno (antes se disuelven los cristales en un poco de acetona, y después se añade el cloroetano (o tricloroetano) y se bate durante 10' con varilla eléctrica. La proporción es de un 5 a un 10% (es menos tóxico que el disolvente Nitro, el Xylol etc.).

Protección final

Se aplica una cera fabricada con:

Cera microcristalina (cosmoloid 80 Hard) .. 100 grs.

Cera polietilénica 25 grs.

Se funden y se mezclan agitándose; y se vierte rápidamente la mezcla sobre aguarrás mineral... 300 ml y se agita (peligro de inflamación). Queda en forma de pomada. Nosotros podemos ya utilizar una cera microcristalina preparada comercialmente: Renaissance (PICREATUR ENTERPRISE LTD. ENGLAND.).

También se puede añadir a la cera un insecticida líquido (tipo Xylamon, disuelto en aguarrás mineral o en Tricloroetileno, al 2%). Nosotros, dada su toxicidad y los controles que las piezas tendrán, una vez ya realizada su fumigación, no vamos a utilizarlo.

El deterioro más frecuente de la madera es el resultado de los cambios de dimensión, debido a las variaciones de la humedad relativa de la atmósfera. La consecuencia es el alabeamiento y agrietamiento, fenómenos relacionados con la naturaleza higroscópica del material y su estructura fibrosa.

2.- CESTERIA

Evitarles el polvo lo más posible ya que facilita que sufran ataques de insectos y hongos (si la humedad es alta).

Puede limpiarse con espuma de jabón neutro, en pequeñas zonas. Aclarando bien y secando. A veces se recomienda una impregnación de cera de abejas blanqueada, disuelta en benceno. Nosotros preferimos, salvo en casos de gran deterioro, solo limpiar el polvo y no impregnar porque cualquier cera atrae mucho más el polvo y puede resultar demasiado untuosa.

Como adhesivo de zonas rotas o injertos es bueno el celuloide disuelto en acetona, y también otros sintéticos (PANIKER SPECIAL ADHESIVE, sw PANIKER, S.A.) para papel y fibras de celulosa.

3.-CORTEZA DE ARBOL

Limpieza

Por aspiración del polvo.

Consolidación

Se puede hacer un reentelado con Beva film y su propio melinex ó con Beva film y Remay. También se puede adherir con Beva a un forro fino de Terilene. Esto, si precisa un refuerzo.

Acabado

A veces puede mejorarse su aspecto pulverizando en superficie una solución diluida de metacrilato o acetato de polivinilo.

20 gr. de acetato de polivinilo en

100 ml./c.c/ de alcohol etílico

Sin calor

El alcohol, en concentración máxima de 96% ya que en alcohol puro el acetato no se disuelve.

4.- MARFIL Y HUESO

No es posible distinguirlos solamente por procedimientos puramente químicos, ya que ambos están constituidos por fosfato cálcico, asociado al carbonato y al fluoruro. En ambos el tejido orgánico es *oseina* (al menos un 30% del peso total. Se pueden distinguir al microscopio ya que tienen una estructura celular distinta (en corte transversal y a veces también en superficie, utilizando una lupa potente).

Ambos son anisotrópicos (tienen propiedades direccionales) y se curvan fácilmente cuando se les expone al calor y a la humedad.

Se mezclan con facilidad (son porosos) y se hacen quebradizos con el tiempo y pierden su color natural cuando se les exponen a la luz del sol.

Limpieza

Con poca humedad (en agua con jabón neutro tipo TEEPOL ó un Tensioactivo), secando rápido, incluso si fuese necesario, con alcohol para acelerar el secado.

Consolidación

Con acetato de polivinilo o Bedacril (este nos parece un consolidante más adecuado porque no se disuelve en medio acuoso).

También puede limpiarse con aceite de almendras (si está resquebrajado) (Hay que hacer pruebas de envejecimiento para comprobar que el aceite no amarillee). Se aplica con hisopo.

No conviene pegarlo, si tiene grietas o fracturas, con una resina epoxídica ya que por su dureza puede ocasionar grietas nuevas. Si se pueden rellenar con cera coloreada en el tono del hueso ó marfil.

5.- CUERO

La palabra piel se usa como término general para todas las formas del material al natural ó tratado y cuero a la procedente de animales de gran tamaño como el caballo ó la vaca.

Conservación, limpieza, consolidación.

Se puede adherir con productos adecuados (acetato de polivinilo aunque es bastante irreversible y difícil de eliminar definitivamente) y otros productos comerciales específicos para cuero o papel (más ligeros).

Se puede limpiar pero no con los detergentes habituales que pueden eliminar los productos de curtido. El jabón de Castilla, el jabón dulce y el de guarnicionero son útiles, siempre comprobando antes que no afecten a los tintes.

Se pueden desengrasar las partes a unir con tricloroetileno (cloroteno) pero también con cuidado porque este puede destruir los taninos del curtido ó con adobo (British Museum) en tricloroetano.

Si el cuero está plegado o arrugado, se puede estirar con vapor de agua, dejando que ablande y presionándolo luego con un vidrio y peso.

También se puede reforzar pegándole un soporte adecuado al dorso. Con Beva film o adhesivos reversibles ó eliminables mecánicamente.

PRODUCTOS PARA EL TRATAMIENTO DE CUEROS

JABON: LEATHER & SADDIE SOAP (Carr & Day & Martín. Essex, Inglaterra).

PROPERT'S LEATHER & SADDLE SOAP (Gran Bretaña) RECKITT ó colman

LUBRICANTE: (Grasa para cueros con vaselina) EFFAX

(SCHWEIZER - EFFAX - GERMANY)

LIMPIADORES O DISOLVENTES DE MANCHAS: Alcohol metílico

Esencia de trementina

Gasolina

Tricloroetano

DECOLORANTE DE MANCHAS: Acido oxálico en agua destilada (solución saturada) y se mezcla al 50% con agua (ácido muy venenoso).

LIMPIEZA EN GENERAL: VULPEX (disolvente, limpiador).

Se aplica con un trapo húmedo y se retira una vez limpio también con agua caliente. Una vez seco se aplica la crema ó pomada RENAISSANCE (para cuero y madera), y se deja 2 horas antes de darle brillo.

6.- PLUMERIA

Tratamiento sobre un conjunto de tocado con fibra vegetal y adornos de plumas, atados con cordel y piel de ave.

Como soporte se elige el FOME-COR de 5 mm. (espuma de polystyrene laminada, entre dos hojas de papel KRAFT) rígido, ligero, liso, de color blanco. Viene en planchas de 1x1,50.

Recubriendo el soporte, una tela de lino (L-53 de la TESTBAFRICS, INC. MIDDLESEX. U.S.A.).

Color crudo, textura basta y consistente. Trama abierta.

La tela va grapada al soporte con grapas inoxidable; RAPID 13/8 (ISABERG AB, SUECIA).

Las plumas, una vez eliminados restos de insectos ya destruidos, y cepillándose cuidadosamente, se montan sobre el soporte forrado, sujetándolas con alfileres de taxidermista (DSECT PINS, MADE IN AUSTRIA) y en los casos en que se precise, fijándolas previamente con un fijativo con base de resina vegetal, empleado también para fijar dibujos o acuarelas (Pelikan, fixier-spray) y que no amarillea.

En los casos en que sea oportuno se pueden fijar los cañones de las plumas u otros materiales delicados, aplicando una pequeña cantidad de "PANIKER special adhesive" para papel (es una mezcla de ISOMETROS con disolvente HEXANO).

Aplicando el adhesivo solo en una de las parte a pegar (el soporte) proporciona un pegado suave que permite un despegado posterior cómodo. Se elimina fácilmente, tirando suavemente y quitando los residuos secos frotando ligeramente con las yemas de los dedos (también existe un solvente para este adhesivo de la misma marca: PANIKER).

Es importante saber que las superficies pegadas ni se abarquillan ni se arrugan, (ni siquiera un papel fino, una vez pegado).

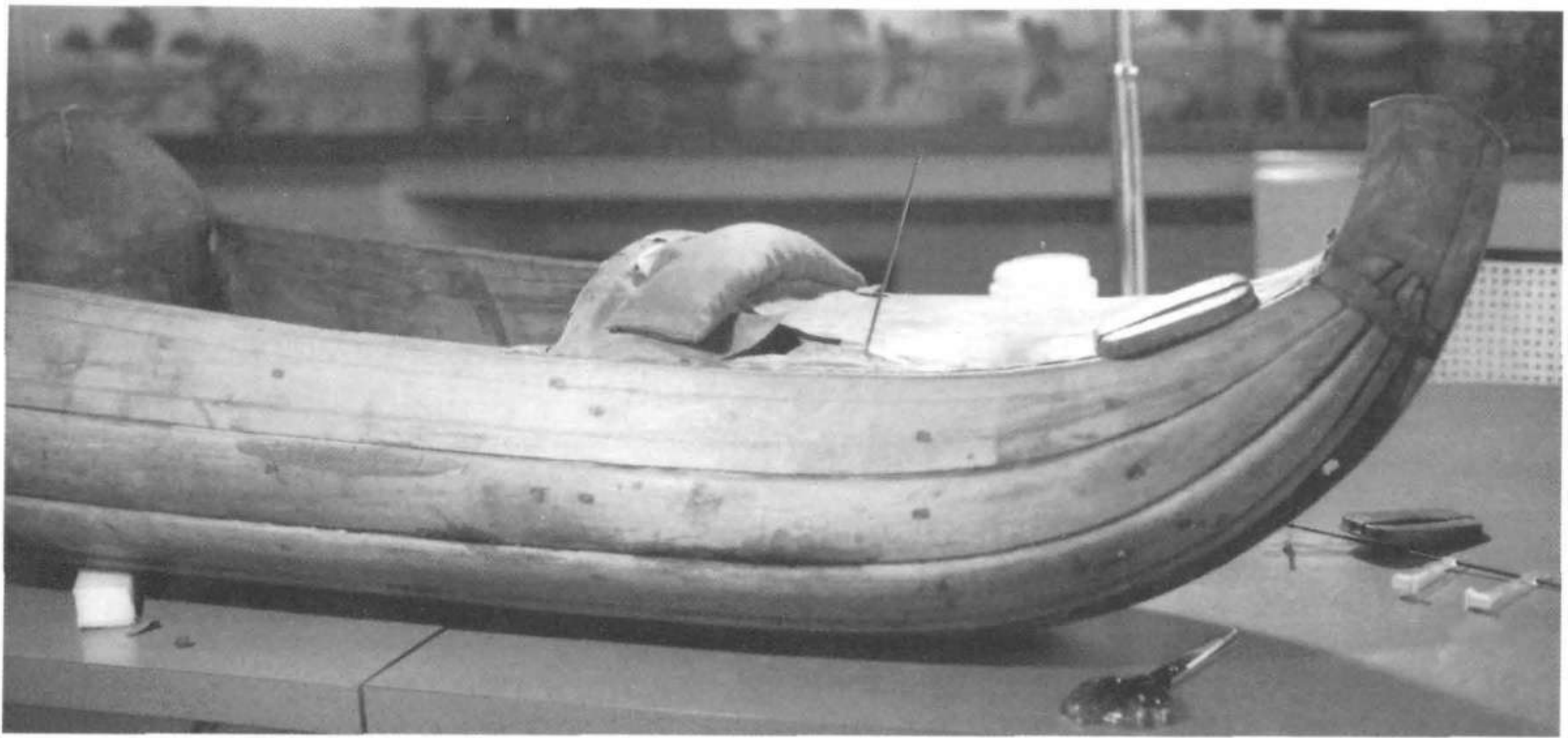
Y por fin, hasta su instalación en vitrinas, se cubrirán las piezas montadas con Melinex 2 mm. de poco espesor, para evitar que se empolven de nuevo.

BIBLIOGRAFIA

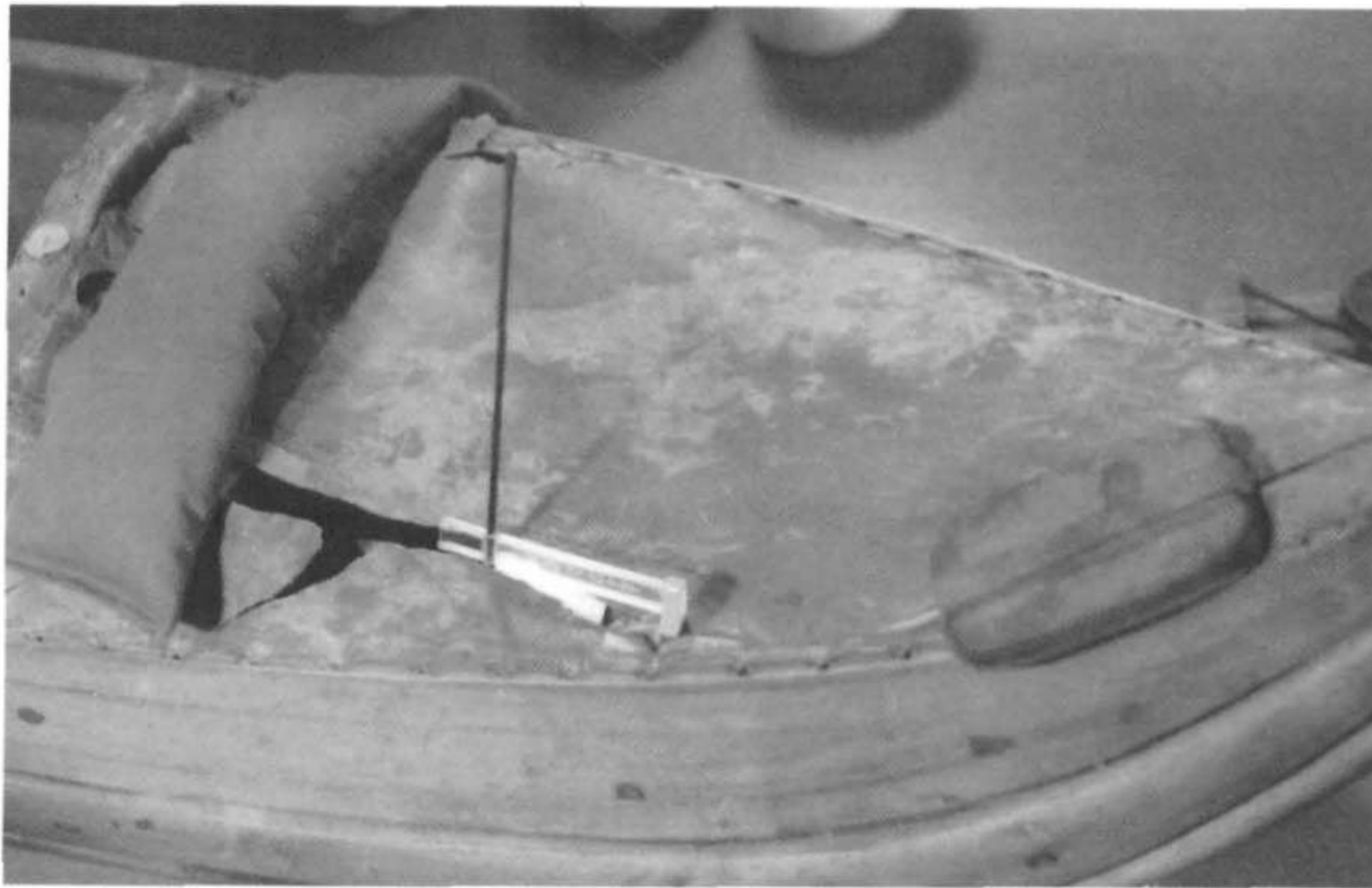
JONES, Barclay G. Ed. *Protecting Historic. Architecture and Museum Collections from Natural Disasters*. Butterworths, U.S.A.
LANDI, Sheila (1985): *The Textile Conservator's Manual*. Butterworths Ed.
DOERNER, Max (1982): *Los materiales de pintura y su empleo*

en el Arte. Ed. Reverté S.A. , Barcelona.
MM. Nosban et Maigne (1869): *Nouveau Manuel Complet de l'ebeniste*. Manuels Roret. Paris, .
ANDRÉ, Jean Michel (1977): *Restauration des Sculptures*. Société Française du Livre. Office

du Livre. Zurich, .
RUBEN, E. Reina and KENNETH M. (1991): *The Gift of Birds*. Kensington editors. University of Pensilvania. Philadelphia, .
MEAD, Charles W. *Anthropological papers of the American Museum of Natural History*.



Trineo de madera y cuero en proceso de restauración.



Pegado del cuero rasgado refuerzo interior de gasa y fijación con pequeños gatos y pesos.

LOS MUSEOS Y SU FUNCIÓN COMUNICATIVA

Rafael E. J. Iglesia *

PATRIMONIO CULTURAL Y MUSEOS

Cambio de función

Tradicionalmente los museos, "lugar de las musas", tuvieron la función de custodiar y conservar objetos del patrimonio cultural. Heredaron un carácter casi-sagrado (de "témenos"), que aún conservan y que los aproxima a la condición de cenotafios. (DUVE 1982).

¿Qué caracteriza indudablemente a un museo? Los objetos, las obras, las colecciones que en él se conservan. (MOLFINO 1991:129). Reductivamente, esta idea privilegió al pasado. Los museos de arte del siglo XIX y, aún más los de arte moderno, han surgido en los diferentes estadios del desarrollo de la burguesía; responden a sus intereses, gustos y concepciones (el artista genio, la obra de arte como obra del espíritu que redime de la miseria de la vida cotidiana materialista, el museo como templo laico, el disfrute entendido como contemplación silenciosa, etc.) (SCHMILCHUK 1977:135).

Esta concepción del arte-espacio sagrado oculta, paradójicamente su función parareligiosa, *re-ligare*, unir lo fenoménico con otra realidad. *El arte no ha reconciliado absolutamente nada, pues separa, como otras religiones, su mundo sagrado de nuestra vida profana. Afirmar que el culto de las obras se ve acompañado por la indiferencia hacia la vida cotidiana, sería decir demasiado poco: engendra la depreciación de ésta, pues no se podría hablar de existencia prosaica si no se tuviese memoria de la referencia poética. La conciencia de lo 'profano' es una consecuencia del culto a lo 'sagrado'. El arte ha inventado nuestra vulgaridad. (...) separa, además, hoy, a los productores de arte de los consumidores fascinados y de los beocios vergonzosos; o divide el tiempo de cada uno en momentos entregados a la obra, iluminados por ella, y en momentos irrecuperables, tristemente sacrificados a las tareas de todos los días...*(GALARD 1973:145)

Hoy, la función museológica no tiene sentido si no se perfecciona con otra: dar cuenta del significado cultural del patrimonio custodiado. Esto implica "comunicar", "exhibir"; lo que a su vez implica un "¿para qué?" que nos saca del pasado y nos sitúa en el presente orientado hacia el futuro. Significa sumar a la fruición la comprensión. Significa también considerar la obra de arte integralmente, como objeto cultural, sumando su condición de objeto de fruición estética con las de objeto de significación (documento).

No basta con custodiar y conservar. En 1974, en Francia, J. Chirac declaró (refiriéndose al Centro Pompidou): *Era necesario crear un espacio que fuera lo contrario del museo tradicional. (L.S. 1978). Se trata de abandonar al museo-cenotafio, que resacraliza hasta la exasperación la fruición y el "aura" estético/artística de las obras, tratando de adecuarse a una situación actual: la mayor parte del conocimiento y de la fruición artística está mediatizada en la era de la reproducción técnica. Desde hace cien años la historia del arte, en cuanto escapa a los especialistas, es la historia del arte fotografiable. (Benjamin, cit. en DUVE 1982:120). No ofrecer (...) colecciones mudas de objetos petrificados en la muerte a miradas que no les devuelven ninguna vida (...) un lugar vivo, un lugar de investigación y de confrontaciones creadoras (...)* (Jacques Chirac, cit. en L.S.:1978: 109).

* Ministerio de Cultura y Educación de Argentina

La tarea del museo no se reduce al embalsamamiento y la preservación, ni a la exhibición pasiva, que muchas veces esconde una fetichización de la obra de arte, sino que, tarea de jardineros, se orienta hacia la vitalización y el florecimiento. Para florecer, el museo debe ser un agente cultural: un factor "activo" en su medio, utilizando sus recursos para lograr que su patrimonio concierna a todos y de cuenta, ante todos, del sistema cultural en el que vivimos. Función de "despertador", "disparador" o inductor, a la que García Canclini la llamó "uso social del patrimonio".

El "episteme" cultural

Enfrentamos así un combate cultural, ideológico en tanto se trata de qué entendemos por cultura. Para cultura es cultivo personal: "ser un hombre culto"; refiere a civilización, se opone a barbarie y a salvajismo. Por otra parte, antropológicamente, cultura refiere a un sistema de creencias, de gobierno, de impulsos estéticos y de diseño, de economía y de territorialidad compartidos por un grupo social cuya unidad (identidad) depende de esos lazos culturales, a partir de los cuales se piensa cualquier acción o interrelación común. La cultura es un conjunto orgánico, en el que cada elemento tiene una relación con los demás y sólo puede ser totalmente comprendido dentro de esa relación. Así un hombre está siempre "culturalizado" y no es tanto un hombre culto, como un hombre culturado. Este sistema cultural se expresa en cualquiera de sus hechos.

La acción comunicativa

Pero no olvidemos que nuestros museos deben ser operadores comunicativos en una red de comunicaciones sociales (los diarios, la radio, la televisión, el cine, el chisme de café, la charla doméstica), de la que no podemos desentendernos. *Un museo no es un archivo; debe disponer sus obras para transmitir mensajes. mensajes cuantitativa y cualitativamente complejos: aún emocionales y no sólo históricos, artísticos y documentales, o educativos.* (MOLFINO 1991:129)

¿Qué hacer, desde el museo, para colaborar en un proyecto cultural?. Analicemos la cosa como una semiosis que implica la acción de comunicar; la puesta en juego de un Emisor y un Receptor; un mensaje; y un código o códigos develadores.

Nuestros objetos, el museo mismo, son "signos" que comunican algo dentro del *haz de sistemas semióticos formados históricamente (...)* La cultura, finalmente, también comprende el conjunto de los textos (mensajes) que han sido históricamente realizados en cada sistema semiótico (CALBRESE). Signos que re-presentan algo ausente. Ese algo ha sido llamado "testimonio", "memoria histórica".

ESTRATEGIA COMUNICATIVA

La interrelación semiológica

¿Cómo se despliegan las obras, en una semiosis activa, para que sean leídas? ¿Cómo deben ser leídas?

El lugar del Emisor lo ocupa el Museo con sus piezas. (...) En un museo cada gesto que se realiza (aún el más modesto o ignorado) para mostrar un objeto, para restaurarlo, para conservarlo, para etiquetarlo, contiene una comunicación, emite un mensaje directo al público, a los otros: el gesto del museólogo nunca es neutral.(MOLFANO 1991:130). El Receptor es el público. El mensaje será: "esto legado patrimonial es un hecho cultural; integra nuestra cultura, nos concierne a todos".

No todo el comunicar está en el Emisor (aunque sea el origen de la acción); el Receptor cuenta, tiene sus lecturas, propone sus preguntas, relaciona la experiencia comunicativa con su propia experiencia. En este sentido las obras son siempre "obras abiertas".

Una pieza de museo adquiere su real significado a través de un proceso que envuelve la aprehensión visual y mental, el reconocimiento repetido, las interpretaciones y comparaciones, y el criterio subjetivo con que la observamos y le damos un valor. (WIMMER 1987)

(...) Las obras no existen en un espacio separado, emitiendo mensajes para el espectador, sino, al contrario, están sujetas a una construcción multiforme de significados que depende de la disposición, del contexto con otros objetos, de la presentación histórica y visual, de todo el ambiente circundante, (...). (SAUMAREZ SMITH 1988:19)

Por otra parte, si hay alguna intención comunicativa en el Emisor (museo) no olvidemos que, por pertenecer a un sistema de información socializada (la cultura),

... Los fenómenos no hablan nunca por sí solos y por evidencia. Hay que "provocarlos", lo que equivale a decir que hay que construirlos como objetos teóricos. (...) no existe una objetividad inmediata de los hechos, sino que existe solamente la coherencia de la perspectiva con la que se los interroga, del horizonte dentro del cual se los estimula para que respondan. (CALABRESE: 1989)

Estrategias y tácticas

El objetivo estratégico de esta acción comunicacional es comunicar para endoculturar, "meter en la cultura", involucrar, concernir: que el público diga (nueva versión de la catarsis griega) "esto es mío", "esto me concierne", "soy protagonista". Esto requiere la fijación de un objetivo táctico: como diría GADAMER, que la lectura se realice dentro de una economía de conjunto, engarzar (referir cada cosa) a la malla cultural en la que se sustenta. Fagocitarla, diría Rodolfo Kusch.

Si las piezas son los elementos significantes ¿basta su presencia para significar? ¿podemos asumir, como se sostiene para las obras de arte, que basta su presentatividad para consumir la comunicación? Sí, renunciando a una política cultural. Podemos abandonarlas como palabras de diccionario que por sí mismas no forman frases. Pero si queremos que algo sea leído en las piezas aprovechando su calidad de "abiertas", debemos insertarlas en una cadena comunicativa.

Para el gran público (no quienes ya están motivados, investigadores y conocedores que "leen" sin ayuda), culturalmente activo en otras áreas: música, deportes, cine, pero alejado de los museos y desinteresado por su visita, las piezas son mudas y su propia apertura permite lecturas distintas, a veces frívolas: ¿sonríe la Gioconda? ¿ha sufrido un hemiplejía? ¿era la amante de Leonardo?

La acción eficaz de los museos en el desarrollo de la cultura exige estudiar cómo re-signar el patrimonio; cómo convertir las piezas en signos culturales, siendo signo (según Saussure) la suma del significante más el significado. No se trata sólo de informar, sino de significar. De incorporar lo "no cosificable", lo que no está aparente en los objetos: su contenido significativo que refiere a nuestra cultura. El significado es "nuestra cultura". Aprovechemos el halo semántico, creemos un "aura cultural" para cada pieza, insertándola en una semiosis que dé cuenta de su estado cultural, evocando o re-presentado las partes olvidadas que fueron su condición de existencia: rituales, finalidades, motivaciones, relaciones (conflictivas o afines) con otros fenómenos o hechos culturales.

Es más, quizá debamos pensar en sumar a la función referencial del mensaje la función emotiva, la capacidad de emocionar o conmover, tan fácil de lograr con las obras de arte.

Dijo Paul Valery refiriéndose a las obras de un museo:

“Cosas raras o cosas bellas
acá sabiamente reunidas,
instruyen al ojo a mirar
como jamás, nunca vistas
todas las cosas que del mundo son”.

De unas cosas a todas las cosas. De nuestro patrimonio a nuestra cultura.

Si los museos son instrumentos de comunicación. ¿Cómo hacerlos hablar? ¿Golpeándolos con el cincel gritando: ¡Parla!; como dicen que hizo Miguel Angel con su Moisés?

Miremos alrededor cómo se produce hoy la comunicación. Ha cambiado el medio Emisor, ha cambiado la producción del mensaje, ha cambiado el Receptor (cada día más estimulado por medios de comunicación social sofisticados y eficaces). Disneylandia y Disneyworld son ejemplos de comunicación masiva que cumplen eficazmente con una función de comunicación cultural. Un enfrentamiento de cowboys en una polvorienta calle de un pueblito del Oeste norteamericano es vivida con fuerza por el espectador y comprendida a través de esa vivencia.

Para poner en función o uso cultural nuestro patrimonio recurramos a una “estrategia de la ilusión” (ECO: 1978) que no desdeñe la espectacularidad (en el sentido positivo de la palabra) y recurra a medios múltiples, la multiacción, la participación y la coordinación con el sistema educativo.

Después que la popularización masiva de las reproducciones de arte ha producido la inversión de la relación tradicional entre original y copia, el museo real no ha cesado de resistir al museo imaginario. Por cierto no ha aceptado con alegría el hecho de que el público -en su gran mayoría (y ello vale también para los especialistas)- fuese al museo para verificar la correspondencia entre el original y la copia. La autenticidad y la unicidad de la experiencia estética se revelaban bastante maltrechas por la interposición entre la obra y la visión de una imagen demasiado pronto familiar. De esta interposición el museo tradicional trata de precaverse circundando artificialmente a las obras de arte de un aura de respeto reconstituida. La tendencia al museo-cenotafio estimula esta voluntad de resacralización hasta la exasperación. Pero es una fatiga desperdiciada luchar contra los ‘media’, y no puede llevar sino a la refetichización de la obra de arte artificialmente resacralizada de su real pérdida de aura. (DUVE 1992:118)

Como dice ARESTIZABAL:

El museo, en su estructura histórica, ofrecía un orden establecido y fijado por los estudiosos para siempre: un recorrido obligado por las obras maestras.

Hoy, en vez, el museo puede ofrecer más libertad, debe guiar pero dejar al visitante la decisión, la selección. El museo contemporáneo debe ser mucho más dinámico que los tradicionales, y guiado con gran flexibilidad histórico-crítica. La exposición de las colecciones debe presentar diversos itinerarios posibles; puede ser trazada según varias metodologías y criterios de investigación, focalizar momentos, artistas, movimientos; las obras deben expresarse, oponerse, mostrarse vivas. Sacar las obras de su sitio, relocalarlas de otro modo creando relaciones, nuevas claves de lectura crítica, intentar cada vez una propuesta descriptivo-interpretativa distinta, ese debiera ser el objetivo de un museo. (ARESTIZABAL)

Hablo de "seducir" al espectador. Eso es parte de la espectacularidad necesaria cuando la espectacularidad es una experiencia cotidiana y en ella se ha formado a un público que no puede renunciar a sus encantos. Esta espectacularidad bien puede concretarse en una "ritualización" de la experiencia, lo que propongo es cambiar la función de esa experiencia (catarsis): no reconocer un arte Sublime, ajeno y enajenante; sino reconocer objetos artísticos con toda su carga cultural/cultural. Aquí no hay motivo de escándalo, así se hicieron, para "seducir", los autos sacramentales de Calderón y el teatro de William Shakespeare.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el reconocimiento positivo de la pérdida del aura es (...) la condición de la conservación de la colección permanente. (...) Se puede encontrar pueril y vulgar el haber querido reconstruir, como en una especie de Disneylandia, el estudio de Mondrian en la muestra París-Nueva York. Es cierto, las obras originales sometidas a este tratamiento devienen documentos a la par que sus reproducciones. Pero el régimen actual bajo el cual se escribe la historia del arte es el único que -para un público vasto- puede mantener viva la colección permanente, "informada" sin descanso por el reciclaje al que la someten las muestras temporales. (...) La experiencia estética no está muerta pero no parece ya tender ni a la autenticidad ni a la unicidad de la obra. (DUVE 1982:120)

Como escribió VARGAS LLOSA:(1991)

La cultura es divertida.

No se trata de frivolar ni banalizar la cultura, para que parezca divertida: ella lo es, pero las gentes no lo saben y cada día tienen menos ocasiones de enterarse. Se trata de tender puentes entre las grandes creaciones artísticas e intelectuales y esa masa de hombres y mujeres a la que la creciente especialización y la agresiva competencia de los productos masivos de comunicación y sus subproductos pseudo o semiculturales separan cada vez más de aquéllas. No es fácil, pero lo ocurrido con "Apostrophes" (la audición francesa que comenta) prueba que es posible mostrar de una manera viva, persuasiva, a este gran público que aquellas ideas, imágenes, fantasías, propuestas escondidas en los libros (y en las cosas) además de ayudarlo a entender mejor la problemática realidad en la que está inmerso, a medirse con ella, a organizar la vida, puede también suministrarle aquella intensidad emocional y esa dosis de placer sin las cuales la existencia es intolerable.

EL CARÁCTER DE CADA SEMIOSIS

El problema general de la comunicación se matiza según el carácter del significado a transmitir.

El mensaje científico

El mensaje científico (ley universal que explica un fenómeno) asume la forma de proposiciones lógicas, muchas veces expresadas en lenguaje matemático. La precisión es alta, la ambigüedad es baja y la apertura y la significación son mínimas. El mensaje es lo denotado. El medio es, para usar la clasificación de McLuhan, caliente. Aunque sea difícil la construcción del sistema comunicativo, comunicar un mensaje científico es sencillo; p.e. la composición de la luz; las órbitas de los planetas. En el caso científico la modelización del fenómeno lo explica y ayuda a comprenderlo: se puede imaginar a un dinosaurio a partir de su esqueleto reconstruido, hasta se puede, como se ha hecho en Japón, animarlos y hacerlos rugir. Se puede, con un gesto de la mano, cortar un haz de luz y comprobar cómo está compuesta la luz blanca; se puede manejar una computadora jugando con los fractales de Mandelbrot. La información prevalece sobre la significación. "En los triángulos rectángulos la suma del cuadrado de los catetos es igual al cuadrado de la hipotenusa" esta es una

afirmación universalmente válida y refiere a un único comportamiento de lo real, es un caso fácil de comunicación analógica: se dibuja un triángulo rectángulo con cuadrados trazados sobre sus lados.

El mensaje artístico

Cuando se trata de objetos artísticos, el objeto mismo propone un mensaje que no usa un lenguaje lógico, sino uno icónico y analógico, presentativo y gozable. La precisión es baja, la ambigüedad crece, la denotación estética es alta, la connotación cultural es dilatada, refiere a el "hoy" o "todo" cultural. La obra está "abierta" a una serie casi infinita de lecturas, según una fruición personal; aunque la fuerza comunicativa de la obra (como en las películas de terror) reduzca esta posibilidad imponiendo una lectura principal (Hitchcock, por ejemplo no permite que no nos asustemos).

Cada obra museológica tiene su propia significación y la tarea del museo consiste en ponerla de manifiesto en toda su complejidad. Lo menos que puede hacerse es situarla en su contexto histórico (...). (WIMMER: 1987).

Sobre todo cuando, con demasiada frecuencia en un museo la obra de arte pierde cualquier significado que haya tenido en su contexto original; al integrarse al programa del museo, aparece sólo como un momento en la historia del arte. (DUNCAN, WALLACH 1980:149)

La dimensión artística se alcanza cuando, en tanto símbolo, la obra representa algo que nos permite reconocernos, situarnos en el todo cultural. Esta es su función "artística". Cuando un espectador dice: "no entiendo", "no puedo opinar", "no sé de esto"; dice: "no leo nada acá, esto no me dice nada", "no conozco el código para descifrar el mensaje". Pero no deja de leer: no lee el significado artístico, pero lee el significado práctico, por ejemplo: "¿cómo muestran esto en un museo?". En Buenos Aires, en 1993 hubo un pequeño escándalo con la exhibición, en un escaparate del desnudo de una vedette: Tilda Thamar, realizado por la fotógrafa Annemarie Henrich. Para unos, era un desnudo de Tilda Thamar; para otros: Tilda Thamar desnuda. La experiencia del espectador nace de su situación cultural.

Según HAUSER (1975) exhibir obras de arte de otros tiempos en un museo actual sacrifica gran parte de su fuerza comunicacional, sobre todo en lo que se refiere a su ubicación con respecto a su contexto histórico. Aunque la obra esté destinada a una fruición directa en un museo (como la música en una sala de conciertos), no deja de tener condiciones de existencia que la determinan como objeto cultural.

Dice Joseph Kosuth:

Yo creo que el arte se define en un proceso de significación que nos lleva al funcionamiento de la cultura. (...) el arte, ese texto que busca un contexto corre peligro si continúa ubicándose dentro de estructuras de sentido ya hechas, el mercado, la vanguardias de la tradición moderna, en lugar de indagar en la comprensión histórica, en permanente evolución. (cit. en BRILL 1992).

El mensaje histórico

Con el objeto histórico el problema crece, la función referencial inmediata es menor: "ésta es la máquina de escribir que usó el General Perón"; la presencia del objeto es pseudosimbólica, es intermediaria en un proceso donde el halo semántico es fundamental: "ésta es la máquina de escribir donde el General Perón escribió instrucciones, opiniones, saludos, etc. durante su exilio".

La pieza histórica, sola, dice poco: una bandera no tiene autor intencional, es un índice en el sentido pierciano. El Emisor es el Museo, que la ha colocado allí para decir "algo". La pieza histórica necesita más que cualquier otra ser relacionada a través del conocimiento histórico a sus condiciones de existencia. Esto comienza pero no termina en la mera identificación: "esto es esto". El conocimiento debe pasar por la identificación y llegar hasta la situación histórica en la que la pieza existió y por último, ayudar al espectador a historizarse él mismo, sintiéndose parte de un todo histórico-cultural, sintiéndose implicado, comprometido con su presente histórico.

¿Cómo adecuar en los museos cada mensaje a las características propias de cada contenido significativo?. Miremos hacia el espectador.

Dice Humberto ECO, siguiendo a John Dewey:

(...) la condición para que una obra de arte pueda resultar expresiva a quien la percibe la da "la existencia de significados y valores extraídos de precedentes experiencias y arraigados de tal modo que se funden con las cualidades presentadas directamente en la obra de arte". El material de otras experiencias del espectador debe mezclarse con las cualidades de la poesía o de la pintura para que éstas no permanezcan como objetos extraños.

BIBLIOGRAFIA

- ARESTIZABAL, Irma; PIVA, Antonio (1992) *Musei in trasformazione*. Mazzotta, Milán
- BRILL, Rosa (1992) «Joseph Kosuth: el arte como idea». *La Nación*, (Buenos Aires 05.01.92.)
- CALABRESE, Omar (1989) *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid.
- DUNCAN, Carol; WALLACH, Allan: «The Universal Survey Museum». En *Art History*, Vol. 3, Nº 4, 1980. Cif. de Schmilchuck, Graciela (comp.): *Museos, Comunicación y Educación*. México, CENIDIAP 1977, p.147.
- DUVE, Thierry de «La condizione Beauburg» (1982). En Mucci.E., Tazzi, P-L (comp.): *Il pubblico dell'arte*. Sanzoni, Florencia, p.40. Cif. de Schmilchuck, Graciela (comp.): *Museos, Comunicación y Educación*.
- CENIDIAP 1977, México p.117.
- ECO, Humberto (1978) *La estructura ausente*. Lumen, Barcelona.
- ECO, Humberto (1984) *Obra abierta*. Planeta-Agostini, Barcelona.
- GADAMER, Hans-Georg(1991) *La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona.
- GALARD, Jean (1973) *La muerte de las Bellas Artes*. Madrid, Fundamentos, Madrid. 1973.Cif. en Schmilchuck, G. (comp.): *Museos, Comunicación y Educación*. CENIDIAP 1977, México, p.145.
- GARCIA CANCLINI, Néstor (1992) *Culturas Híbridas*. Buenos Aires, Sudamericana.
- HAUSER, Arnold (1975) *Sociología del arte*. Ediciones Guadarrama, Madrid.
- KUSH, Rodolfo (1986) *América profunda*. Banum, Buenos Aires.
- L.S. (1978) «Beauburg». En *Histoire et critique des Arts*, Nº 7-8, vez cif. de Schmilchuck, G. (comp.): *Museos, Comunicación y Educación*. CENIDIAP 1977, México, p. 109.
- MOLFINO, Alesandra Mottola (1991) *Il libro dei musei*. Humberto Allemandi, Turin.
- SAUMAREZ SMITH, Charles (1988) «Museums, Artifacts and Meanings». En Vergo, P. (comp.): *The New Museology*. Londres.
- VARGAS LLOSA, Mario (1991) «Los viernes, milagro». *LA NACION*, Buenos Aires, 31.12.91)
- WIMMER, Eberhard M. (1987) «Las distintas tendencias en la presentación del arte egipcio». *Museum*, Nº154.

ACTIVIDADES DEL MUSEO DE AMÉRICA

Principales actividades desarrolladas a través de los Departamentos de Difusión y de Documentación durante el año 1994 en coordinación con los Departamento Técnicos de Investigación:

I. CURSOS DE FORMACIÓN:

1.1. Seminarios de Estudios Americanos

Dirigidos a estudiantes universitarios de Antropología Americana y de Historia del Arte en colaboración con el Departamento de Historia de América II y el Departamento de Historia del Arte II de la Universidad Complutense.

"Los Códices del Museo de América: Su importancia para el estudio del pasado mesoamericano" (Abril 94)

- "Los Códices Mayas" (José Miguel García Campillo, Universidad Complutense).
- "El Códice Tro-Cortesiano" (Alfonso Lacadena García-Gallo, Universidad Complutense).
- "Códices Mexicanos en España" (José Luis de Rojas, Universidad Complutense).
- "El Códice de Tudela" (Juan José Batalla Rosado, Universidad Complutense).

"Arte y Sociedad en las Culturas Americanas" (Diciembre 94)

- "Introducción a la Mesoamérica Prehispánica" (Andrés Ciudad, Universidad Complutense).
- "Arte y Sociedad en los Andes Centrales" (Alicia Alonso, Universidad Complutense).
- "Arte y Sociedad en culturas naticas americanas" (Emma Sánchez Montañés, Universidad Complutense).
- "Arte y Sociedad indígenas en la Colonia" (Concepción Bravo Guerreira, Universidad Complutense).
- "Los artesanos andinos en la sociedad actual" (Carmen Sotos Serrano, Universidad Complutense).

1.2. Aula de Estudios Americanistas

Cursos dirigidos a alumnos de doctorado, investigadores y especialistas en culturas americanas, así como a profesionales que, por diferentes razones, estén interesados en los respectivos temas.

"Prehistoria Y Cultura en el Caribe precolombino" (Febrero 94)

- "Poblamiento y diversidad biológica en el Caribe precolombino" (María Dolores Marrodán Serrano, Universidad Complutense).
- "Estructura política en el Caribe precolombino en vísperas de la Conquista" (José Alcina Franch, Universidad Complutense).
- "Arte y Cultura de los grupos preagroalfareros (ciboyenes) y agroalfareros (taínos) del Caribe insular" (Esteban Maciques Sánchez, Universidad de la Habana).
- "La colección taína del Museo de América. Análisis práctico de los valores formales y culturales de las piezas" (Esteban Maciques Sánchez, Universidad de la Habana).

"La Platería en el Virreinato de la Nueva España" (Abril 94)

- "La Platería en Santo Domingo: siglos XVI-XVIII" (Andrés Escalera, Museo de América).
- "La Platería en México y Guatemala: siglos XVI y XVII" (Cristina Esteras, Universidad Complutense).
- "La Platería en México y Guatemala: siglo XVIII" (Carmen Heredia, Universidad de Alcalá de Henares).
- "Recomposición y falsificación de piezas: una problemática compleja" (Margarita Pérez Grande, Escuela de Arte y Antigüedades de Madrid).
- "Análisis y metodología de catalogación de piezas de Platería americana" (Cristina Esteras, Universidad Complutense).

"Referencias y señas de identidad en Estados Unidos" (Octubre 94)

- "A través de otros ojos: los indios Quapaws interpretados por españoles, franceses, ingleses y americanos" (Carmen González López-Briones, Universidad de Alcalá de Henares).
- "Hispanos en los Estados Unidos (I)" (Guillermo Grenier Grenier, Universidad Internacional de Florida).
- "Hispanos en los Estados Unidos (II)" (Guillermo Grenier Grenier, Universidad Internacional de Florida).
- "Toni Morrison y la Literatura Afroamericana" (Angels Carabí Ribera, Universidad Central de Barcelona).
- Mesa Redonda con la participación de todos los profesores invitados y con el Dr. Gordon Henry de la Universidad de Dakota del Norte y miembro de la tribu Chippewa.

"El Códice Tudela: método de análisis" (Noviembre 94)

Profesor: Juan José Batalla (Universidad Complutense).

- "Los Códice Mesoamericanos y el Códice Tudela. Definición y Catalogación".
- "El Códice Tudela y el Grupo Magliabechiano. Documentos fraternos y relaciones entre los mismos".
- "La primera sección del Códice Tudela. Estudio y genealogía".
- "La segunda sección del Códice Tudela. Estudio y genealogía".
- Método de análisis del Códice Tudela. Importancia de su estudio".

"Elites Mesoamericanas: posibilidades de estudios" (Diciembre 94)

Profesores: Andres Ciudad (Universidad Complutense)
José Luis de Rojas (Universidad Complutense)

- "El Período Preclásico en las Tierras Bajas Mayas".
- "El Período Clásico en las Tierras Bajas Mayas".
- "El Período Postclásico en el Centro de México".
- "El inicio de la Colonización española en el Centro de México".
- "El estudio de las élites mesoamericanas a lo largo del tiempo: su valor teórico".

1.3. Cursos de Formación Interna

"Curso dirigido a la nueva plantilla de vigilantes del Museo de América" (Septiembre-Octubre 94)

- "Area de Seguridad y Vigilancia. Los Museos: riesgos y precauciones".
- "Area de Socorrismo y Primeros Auxilios".
- "Area de Atención, Recepción e Información al público".
- "Area de conocimiento del Museo de América: estructura organizativa-funcional y la Exposición Permanente".

2. ACTIVIDADES CULTURALES

2.1. Ciclos de Conferencias

Dirigidos al público en general interesados por los temas americanos, tanto de América Precolombina como de América Colonial y la América de nuestros días.

"Culturas Americanas Precolombinas" (Octubre-Diciembre 94)

- Los Mayas. Una civilización en la Selva Centroamericana" (Carmen Varela Torrecilla, Arqueóloga).
- Los Aztecas. Un estado militar en el Valle de México" (Ana María Sánchez Fernández, Antropóloga).
- "Los Incas. El gran Imperio de los Andes" (Ana Mendizabal González, Antropóloga).
- "América. El gran descubrimiento de la Humanidad" (María Angeles Albert de León, Arqueóloga).
- "Luces y sombras de las Culturas Amazónicas" (Luisa Abad González, Antropóloga).

2.2. Ciclo de Video-forum

"Referencias Y señas de identidad en Estados Unidos" (Octubre 94)

- Películas: – "Corazón Trueno" (Indios).
– "Los hijos de Sánchez" (Hispanos).
– "Los Reyes del Mambo" (Hispanos).
– "Malcon X" (Negros).

3. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS

3.1. Visitas guiadas a grupos de escolares de E.G.B., B.U.P., C.O.U. y Formación Profesional.

3.2. Edición de un desplegable informativo -en español y en inglés- sobre la Exposición Permanente del Museo de América y sobre la historia del Museo y de sus principales colecciones.

3.3. *Aula Iberoamericana: Programa pedagógico desarrollado por la Casa de América en colaboración con el Museo de América, 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.*

4. "GUÍAS VOLUNTARIOS DE LA TERCERA EDAD PARA ENSEÑAR LOS MUSEOS DE ESPAÑA A NIÑOS Y JOVENES ESTUDIANTES"

Con motivo de celebrarse durante 1993 el "Año Europeo de las Personas Mayores y de la solidaridad entre las generaciones", el Museo de América -quien coordina y asesora los aspectos técnicos museísticos- en colaboración con la Confederación Española de Aulas de Tercera Edad y la Fundación Caja de Madrid inició este Programa que está teniendo una gran acogida tanto entre las instituciones museísticas como entre el colectivo poblacional de la Tercera Edad y la sociedad en general. Colaboran también en este Programa la Federación Española de Amigos de los Museos, la Fundación Europa Universitas, la Federación Española de Universidades Populares y Grupo Seis Animación.

De 700 candidatos a "Guías Voluntarios" inscritos han sido seleccionadas 397 personas mayores que han sido destinados a los siguientes Museos de Madrid para recibir la formación específica adecuada:

- Museo Arqueológico Nacional
- Museo de América
- Museo de Ciencias Naturales
- Museo de la Ciudad
- Museo del Aire
- Museo del Ejército
- Museo Geo-Minero
- Museo Municipal
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Museo Nacional de Artes Decorativas
- Museo Nacional de Etnología (Antropología)

- Museo Nacional del Ferrocarril
- Museo Naval
- Museo Romántico
- Museo Sorolla
- San Antonio de la Florida

En los primeros cinco meses de funcionamiento (febrero-junio 1994) más de 50.000 niños y jóvenes estudiantes han utilizado este servicio de Guías Voluntarios.

5. PUBLICACIONES

- *Anales del Museo de América*, 2 (1994).
- *Guía del Museo de América*. Madrid : Ministerio de Cultura, 1994

6. EXPOSICIONES

- **EL MUNDO DE LOS MAYAS**. Colonia. Josef-Haubrich Kunsthalle, febrero - mayo, 1994. El Museo participó con 12 piezas de cultura maya, entre las cuales se encuentra la Estela de Madrid y los Glifos de Palenque.
- **EL DORADO**. Munich, mayo - septiembre, 1994. Berlín, septiembre - enero, 1994-95. Se contribuyó con 26 piezas pertenecientes al Tesoro de los Quimbayas.
- **CIEN AÑOS DE CONVIVENCIA : ESPAÑA Y PUERTO RICO**. Santillana del Mar, junio - septiembre, 1994. Con la aportación de 4 piezas de arqueología taína y 7 objetos de arte popular de Puerto Rico.
- **JEROGLIFICOS DE LA NUEVA ESPAÑA : EMBLEMAS E ICONOLOGÍA DEL BARROCO**. México. Museo Nacional de Arte. Exposición inaugurada en noviembre de 1994, todavía sin clausurar, a la que el Museo ha contribuido con cuatro pinturas de Escuela Mexicana.

(Datos recopilados por: Nieves Saenz García y José L. Jordana Laguna)

ANALES DEL MUSEO DE AMERICA

NORMAS PARA LA PRESENTACION DE ORIGINALES

1. Los trabajos habrán de ser inéditos. El Consejo de Redacción se reserva la posibilidad de admitir trabajos que hayan sido ya publicados que, por su especial relevancia, sea de interés darlos a conocer en los Anales del Museo de América. En tal caso el Autor deberá acompañar la documentación necesaria acreditando que la nueva edición no vulnera los derechos registrados por el anterior Editor.
2. En la confección de los originales se tendrá en cuenta lo siguiente:
 - 2.1. Formato de página: tamaño DIN A4 con 32 líneas de 75 caracteres. Ello equivale a un formato de procesador de textos con márgenes izquierdo, superior de 2,5 cm., espaciado de líneas de 1,8 y tipo de letra de 12 cpi. El texto se redactará en bandera (sin partir palabras ni ajustar el margen derecho).
 - 2.2. Citas bibliográficas. Se incluirán dentro del propio texto. Ejemplos:

"... según ha establecido Lechtman (1973: 43)".

"... atendiendo otras propuestas (Kroeber 1944: 14-17)".

Al final del trabajo se redactará la lista bibliográfica por orden alfabético. Ejemplo:

KROEBER, A.L. (1944): *Peruvian Archaeology in 1942*. Viking Fund Publications in Anthropology, n. 4. Johnson Reprint Co. Nueva York.

LECHTMAN, H. (1973): «A tumbaga object from de High Andes of Venezuela». *American Antiquity*, 38 (4): 473-482.

SNARSKIS, M. J. (1985): «Symbolism of gold in Costa Rica and its archaeological perspective». En J. JONES (ed.), *The Art of Precolumbian Gold. The Jan Mitchell Collection*: (23-33). Weidenfeld & Nicolson. Londres.
 - 2.3. En caso de ser necesarias las notas de pie de página, se entregarán reunidas al final del manuscrito, numeradas en el mismo orden que se citan en el texto.
 - 2.4. Para facilitar la publicación se presentarán dos ejemplares (original y copia) mecanografiados preferiblemente en Word Perfect 5.1. Se adjuntará además soporte magnético en disco de 3 1/2.
 - 2.5. El texto irá precedido de una página en la que figure el título, nombre y apellidos del autor/es, dirección, teléfono y nombre de la Institución Científica a la que pertenece.
 - 2.6. El trabajo irá encabezado por un resumen en un idioma distinto al del resto del texto (de no más de 15 líneas de extensión, seguido de una línea de Palabras Clave en castellano).
 - 2.7. Las ilustraciones que deban ser reproducidas por fotocomposición serán un máximo de cuatro por trabajo.
 - 2.8. Toda la documentación gráfica estará numerada, incluyendo en hoja aparte las correspondientes leyendas.
3. El Consejo de Redacción revisará los originales presentados, pudiendo sugerir al Autor/es las modificaciones que crea oportunas si se estimaran necesarias. Asimismo podrá recurrir al arbitraje de personas de reconocido prestigio ajenas al Consejo.

MUSEO DE  AMÉRICA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES