ANALES DEL **MUSEO DE AMÉRICA**

Z-642

XV/2007

ANALES
del Museo de América

XV / 2007

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES
MUSEO DE AMÉRICA
MUSEOS ESTATALES

MINISTERIO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

© Del texto y las fotografías los autores

NIPO: 551-07-079-X
I.S.S.N.: 1133-8741
Depósito Legal: M. 15195-2008

Imprime: IMPRESA

MINISTERIO
DE CULTURA

César Antonio Molina
Ministro de Cultura

María Dolores Carrión Martín
Subsecretaria de Cultura

José Jiménez
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Subdirección General de Museos Estatales
Museo de América

Directora del número
Ana Verde Casanova (Museo de América)
ana.verde@mcu.es

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

Consejo de redacción
Paz Cabello Carro
Leticia Arbeteta Mira
Elena Delgado
Concepción García Sáiz
Encarna Hidalgo
Ana Verde Casanova
Rosa Becerril

Consejo asesor
Jaime Cuadriello
(Universidad Nacional Autónoma de México)
Cristina Esteras
(Universidad Complutense de Madrid)
Thomas B. F. Cummins
(Universidad de Harvard, Cambridge)
Viola Köning
(Museo Etnológico de Berlín)
Miguel León Portilla
(Miembro de las Academias Mexicanas de la Lengua y de la Historia)
Krysztof Makowski
(Pontificia Universidad Católica del Perú)
Ramón Mújica Pinilla
(Instituto Peruano de Estudios Clásicos)
Miguel Ángel Perera
(Fundación La Salle, Venezuela)
Luis Repetto Málaga
(Museo de Artes y Tradiciones Populares. Instituto Riva-Agüero PUCP)
Michael Smith
(Universidad de Arizona)

Correspondencia
Anales Museo de América
Avda. Reyes Católicos, 6 (junto al faro de la Moncloa)
28040 Madrid
Teléfonos: 91 549 26 41 y 91 543 94 37
Fax: 91 544 67 42
e-mail: museo@mamerica.mcu.es

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

Índice

Artículos

I. *Matrícula de tributos* y *Códice Mendoza*: la autoría de un mismo "*maestro de pintores*" para los folios 6-R a 11-V del primero y la totalidad del segundo 9
Juan José Batalla Rosado

II. México-Tenochtitlan: la globalización ayer y hoy 21
Isabel Bueno Bravo

III. La pintura mural de la caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco 39
Salvador Guilliem Arroyo

IV. Los colores y las técnicas de la pintura mural maya 55
Mª Luisa Vázquez de Ágredos Pascual

V. Investigaciones arqueológicas en Pariti (Bolivia) 67
Jédu Sagárnaga

VI. Las pinturas de la vida de San Francisco Javier del Convento de la Merced de Quito: fuentes gráficas y literarias 89
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos

VII. Una serie inédita de Miguel Cabrera en Sevilla: la de la vida de la virgen de la iglesia del ex-convento de Ntra. Sra. de la Paz 103
Lázaro Gila Medina

VIII. La exteriorización de nuevas formas de vida en la ciudad colonial. Las alamedas y el paseo público de Córdoba del Tucumán 123
Carlos A. Page

IX. Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada 141
Letizia Arbeteta Mira

X. Jesuitas, omaguas, yurimaguas y la guerra hispano-lusa por el Alto Amazonas. Para un posible guión alternativo de "La misión" 173
Francisco Javier Ullán de la Rosa

XI. Símbolo de poder: la Fiesta del Carmen en dos contextos distintos de España y Perú..... 191
Ana Melis Maynar

XII. Una apuesta por la sostenibilidad y la proyección de la identidad cultural. Turismo alternativo en pequeñas comunidades latino-americanas 207
María José Pastor Alfonso

XIII. Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico 217
Ismael Sarmiento Ramírez

XIV. Las colecciones del Museo Histórico Nacional de Chile: ¿"invención" o "construcción" patrimonial? ... 237
Luis Alegría Licuime

Normas de publicación 249

Z-642

Matrícula de tributos y *Códice Mendoza*: la autoría de un mismo "maestro de pintores" para los folios 6-R a 11-V del primero y la totalidad del segundo

Juan José Batalla Rosado
Universidad Complutense. Madrid

Matrícula de tributos and *Códice Mendoza*: authorship by the same "master painter" of folios 6-R to 11-V of the *Matrícula* and the entire *Códice*

MINISTERIO DE CULTURA
CENTRO DOCUMENTACION CULTURAL

Resumen

En este artículo pretendemos demostrar que uno de los seis *tlacuiloque* que participó en la realización del códice prehispánico conocido bajo el nombre de *Matrícula de Tributos* (hacia 1512) fue el que, posteriormente, llevó a cabo la totalidad de las pinturas y escritura logosilábica que conforman el documento conocido como *Códice Mendoza* (hacia 1542). Así, mantenemos que el *tlacuilo* que se ocupó de los folios 6r a 11v de la *Matrícula* fue el único autor del *Códice Mendoza*. Para demostrar esta afirmación, presentamos un análisis comparativo iconográfico y escriturario de los folios 6r a 11v de la *Matrícula* con los folios 31r a 42r del *Códice Mendoza*, en los que se recoge idéntico contenido.

Palabras clave: códices mesoamericanos, *Matrícula de Tributos*, *Códice Mendoza*, fuentes etnohistóricas, iconografía.

Abstract

The present article aims to prove that one of the six *tlacuiloque* who contributed to the prehispanic document known as *Matricula de Tributos* (circa 1512) was the artist who later authored all the paintings and logosyllabic script constituting the document known as the *Códice Mendoza* (circa 1542). He maintains that the *tlacuilo* who painted folios 6r to 11v of the *Matrícula*, was the sole author of the *Códice*. To prove his point, he conducts a thorough analysis of the iconography and script of folios 6r to 11v of the *Matricula* and compares it to the images and writing on folios 31r to 42r, inclusive, of the *Códice Mendoza*, where the content is similar.

Key words: Mesoamerican codex, *Matrícula de Tributos*, *Códex Mendoza*, ethnic-historical sources, iconography.

I. Introducción

Tres son las cuestiones previas de variada índole que debemos explicar para la total comprensión de este trabajo que ahora publicamos.

En primer lugar, hemos de señalar que originalmente fue presentado como ponencia en el Congreso *Dire le Monde dans le Mexique Précolombien du roi poète Nezahualcoyotl* celebrado en la ciudad de Toulousse (Francia) en mayo de 2002, unida a la presentada en el XXIV Congreso Internacional de Americanística de Perugia (Italia) en agosto del mismo año titulada *Análisis sobre el número de tlacuiloque-escribas que participaron en la Matrícula de Tributos*. Dado que la primera ponencia nunca se publicó y que la segunda se editó de manera irregular, pues no se reprodujeron al menos 6 figuras (Batalla 2002), nos había quedado la sensación de que nuestro trabajo no había tenido la difusión necesaria. Por ello, el Dr. Michael E. Smith, en aquel momento profesor de la Universidad de Albany (New York), nos animó a llevar a cabo un trabajo que reuniera ambas ponencias para ser publicado en inglés en la revista *Ancient Mesoamerica* (Batalla 2007). En ese artículo presentamos ampliada la tota-

lidad de la ponencia de Perugia, con todas sus imágenes, y otras pruebas diferentes sobre la autoría de un mismo *tlacuilo* para los folios 6r a 11v de la *Matrícula* y la totalidad del *Mendoza*, dado que, supuestamente, la ponencia de Toulousse tarde o temprano iba a ser publicada. Finalmente, la no edición de la misma, nos "obliga" a presentarla ahora en esta revista para dar por cerrada la investigación sobre este aspecto de la *Matrícula de Tributos* y el *Códice Mendoza*, si bien tenemos claro que continuaremos con la misma, ya que otros análisis, como el estudio codicológico del *Códice Mendoza* nos están guiando por el mismo camino.

Por otro lado, en segundo lugar, queremos señalar que, por razones de espacio, para la presentación de nuestro trabajo necesariamente hemos de partir de una serie de afirmaciones que no podemos detenernos en demostrar de un modo total y absolutamente fehaciente, entre otras razones debido a que no es posible con los datos que actualmente tenemos. Por ello, en algunos momentos tendremos que basarnos en hipótesis verosímiles pero no totalmente corroboradas.

Finalmente, en tercer lugar, aunque se trate de las conclusiones de esta investigación, queremos resaltar que nuestro único deseo con este trabajo es mostrar un hecho que consideramos totalmente factible: un *tlacuilo* o escriba de época prehispánica tardía que trabajaba para el Imperio Mexica (hacia 1511 *–Matrícula de Tributos-*), podía ser aceptado y requerido en época colonial temprana (hacia 1542 *-Códice Mendoza-*) por el Imperio Español.

II. La Matrícula de Tributos

Consideramos que la *Matrícula de Tributos* (1974, 1980, 1991, 1997 y 2003) es un documento prehispánico, tanto por su formato original como por el estilo artístico de los diversos *tlacuiloque* que participaron en su confección (véase Batalla 2002, 2007). Por ello, en su origen bien podría ser una larga tira enrollada o plegada en biombo, o bien estar compuesta por hojas sueltas, pues sus "páginas" están pintadas por una sola cara que, posteriormente, fueron unidas por el lado sin pinturas para conformar un libro en formato europeo, de ahí que las roturas y deterioros de los supuestos folios no coincidan en su recto y verso (Batalla 1992 I: 48-49 y Mohar 1997: 72-80), tal y como se puede observar, por ejemplo, en los que se corresponden con el 2, 3, 6, 7, 9, etc. (véase *Matrícula* 1980).

Pese a que por razones de manufactura de las hojas individuales de amate, L.M. Mohar (1997: 74) considere que en su origen la *Matrícula* no estaba compuesta por hojas sueltas, nosotros somos partidarios de la hipótesis apuntada por F. Berdan (1980: 9) de que era así. De este modo, las hojas sueltas, convierten a la *Matrícula* en un documento de su época, nómina de tributos prehispánica, que podía ser corregido conforme se modificaban los tributos de las "provincias", dependiendo del status de adhesión al Imperio que tuvieran y sus posibles modificaciones (véase Smith 2003: 147-171). Así, se podían tanto añadir, quitar o cambiar los productos que entregaban las localidades ya sujetas, corrigiendo o sustituyendo la hoja correspondiente, como introducir los tributos de las conquistas recientes mediante la realización de otra nueva. De tratarse de un formato de biombo, para cambiar una de las hojas habría que destrozar el mismo, con lo cual no consideramos que resultase muy efectivo.

Por ello, respecto a su fecha de realización, podríamos dar como válida la ofrecida en 1943 por R.H. Barlow (1990: 142) que sitúa la obra como pintada a partir de 1511, dentro de la última década del reinado de Motecuhzoma, pues el documento se ha datado como muy tardío por la incorporación de provincias conquistadas poco antes de la llegada de los españoles (Rojas 1997: 33). Sin embargo, también hemos de tener presente que, si se trataba de una nómina de tributos que se presentaba en hojas sueltas, su vigencia y confección podía ser el resultado de una serie de años continuados. De esta manera, aunque F. Berdan (1992: 64-65) ya apunta la posibilidad de que la *Matrícula* pudo ser pintada entre 1511 y 1519, y no en un año concreto, podemos retrasar más en el tiempo el inicio de su composición, pues pudo comenzar a realizarse cuando se empezó a conformar el Imperio, de manera que cada una de las hojas o grupos de ellas puede tener un año concreto de realización distinto y abarcar el conjunto un periodo temporal más amplio.

Una posible prueba de esta hipótesis es el elevado número de *tlacuiloque* que participaron en las páginas que hoy en día conservamos, un mínimo de 6. Así, se pueden establecer las siguientes "manos": 1ª) fol. 2-r; 2ª) fols. 2-v a 3-v; 3ª) fols. 4-r a 5-v y 12-r a 13-v; 4ª) fols. 6-r a 11-v; 5ª) fol. 14-r y 6ª) fols. 14-v a 16-v. No obstan-

te, tras el estudio realizado (Batalla 2002 y 2007), sólo afirmamos la clara presencia de un pintor de tradición mixteca (3ª) y del *tlacuilo* que posteriormente realizó el *Códice Mendoza* (4ª), pues el resto (1ª, 2ª, 5ª y 6ª) sí se diferencian con certeza de los dos anteriores, pero entre ellos resulta difícil determinar si se trata del mismo pintor o de autores diferentes, aunque todo parece indicar que nos encontramos ante *tlacuiloque* distintos, de ahí que mantengamos este número.

Además, debemos destacar el hecho de que participara en la misma un pintor de tradición estilística mixteca o propiamente mixteco (véase Batalla 2007, en prensa), es decir, que se encontraba trabajando para el Imperio Mexica. Esto también nos demuestra la posible "internacionalidad" y movilidad de los pintores, pues no hay duda de que su estilo escriturario es mixteca. Si este rasgo lo unimos a la existencia de un *tlacuilo* prehispánico que participa en la *Matrícula* trabajando años después, durante la Colonia, en el *Códice Mendoza* aún reafirma más nuestra opinión sobre esta "movilidad" y adaptación de los *tlacuiloque*, trabajando al fin y al cabo para quien les pueda "contratar" y "pagar".

Por lo expuesto, somos contrarios a la opinión de Luis Reyes (1997: 17 y 49) que sitúa la *Matrícula de Tributos* como realizada diez o veinte después de la toma de Tenochtitlan por Cortés y la define como un resumen incompleto copiado de otros documentos antiguos. El elevado número de pintores establecidos en su realización parece confirmar que no se trata de una traslación de otro documento.

El contenido de la *Matrícula de Tributos* tampoco puede ser objeto de discusión en este lugar, aunque mantenemos la postura de Pedro Carrasco (1996: 110-111) referida a que el documento muestra la relación de "provincias" tributarias a Tenochtitlan, es decir, al Imperio Mexica: "*lo más probable es que todos los tributos enumerados en esos documentos* [Matrícula de Tributos y segunda parte del Códice Mendoza] *fueran a Tenoch-titlan. Los de las provincias tenochcas serían para uso exclusivo, pero parte de los de las provincias del Imperio serían para distribuir a Tetzcoco y a Tlacopan*".

Respecto a su descripción física, hemos de tener en cuenta su gran formato 42 x 29 cm., su soporte conformado originalmente por papel indígena y que en la actualidad consta de 32 hojas pintadas por una sola cara, aunque por la segunda parte del *Códice Mendoza* (1992 III: folios 17v a 55r) podemos deducir que al menos hacia 1542 tenía 5 páginas más, que se situaban entre los actuales folios 4v y 5r (provincias de Axocopan y Atotonilco de Pedraza), 12v y 13r (Tlachquiauhco y Tochtepec) y tras el último folio, donde falta Oxitipan. Pensamos que este hecho incide en que su formato a mediados del siglo XVI, cuando se utiliza como original de la segunda parte del *Códice Mendoza*, ya era europeo, pues faltan dos páginas intermedias completas, con recto y verso artificiales, y una final que necesariamente sólo tenía recto, luego en este momento la *Matrícula de Tributos* finalizaba o comenzaba por Oxitipan, dependiendo del sentido de lectura que apliquemos (Rojas 1997:34).

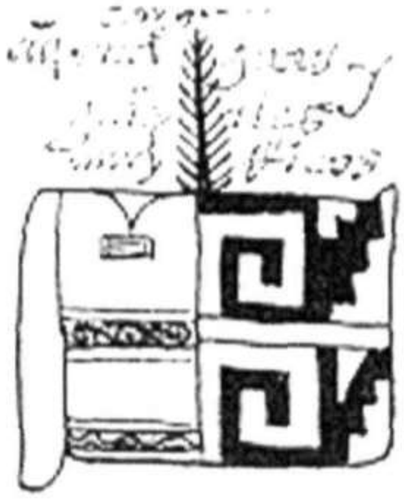
Finalmente, aunque no afecta al desarrollo de este trabajo, hemos de tener en cuenta que, en nuestra opinión, la *Matrícula de Tributos* es un documento oficial de la Administración Imperial Mexica que refleja los tributos que los pueblos entregaban a Tenochtitlan y, por tanto, no debería contener ningún error, puesto que su uso era el de registro y control de todo lo tributado en ese momento. Se trataba entonces de una nómina de tributos válida y en uso.

III. El Códice Mendoza

Respecto al *Códice Mendoza*, supuestamente encargado por el virrey del mismo nombre (véase Nicholson 1992), sostenemos que fue pintado hacia 1542 por un único *tlacuilo*. Realizado en papel europeo consta de tres partes: histórica (folios 1r a 16v), tributaria (folios 17v a 55r) y etnográfica (folios 56v a 71v). De ellas, mantenemos que al menos la segunda parte fue copiada directamente de la *Matrícula de Tributos* (véase también Reyes 1997: 19-21 y 199) y es posible que la primera también lo fuera de otro documento, si bien no hay pruebas de ello. Lo que sí creemos poder asegurar, es que la tercera parte es única, no fue copiada de ninguna otra obra y, además, fue realizada y añadida con posterioridad a las dos primeras. De hecho, a través de su estudio codicológico, pensamos que su confección fue la causa de la demora en el comentario escrito de la obra.

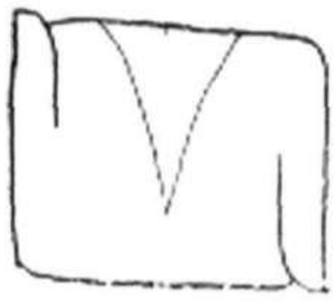
De este modo, la diferencia temporal que establecemos entre ambos códices es de 30 años, si suponemos 1511 para la *Matrícula* y 1541-2 para el *Mendoza*, si bien consideramos que realmente podría oscilar entre 20 años como mínimo y 40

Mat. 6-r

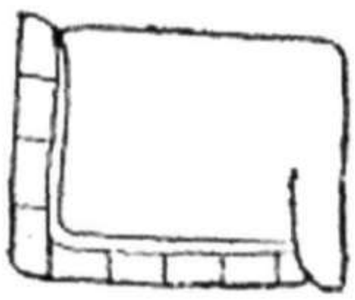


Mnd. 31-r

Mat. 6-v



Mnd. 32-r



Mat. 7-r

Mnd. 33-r

Mat. 7-v

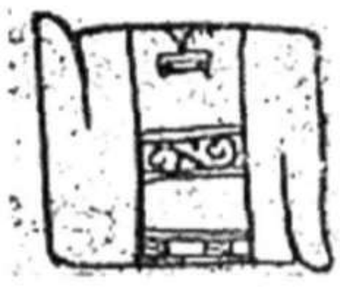
Mnd. 34-r

Mat. 7-v

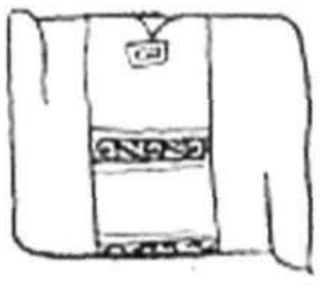
Mnd. 34-r

Mat. 9-r

Mnd. 37-r



Mat. 9-r

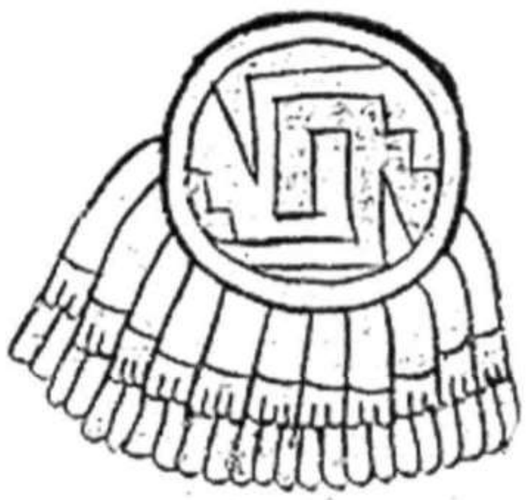


Mnd. 37-r

Mat. 8-r

Mnd. 35-r

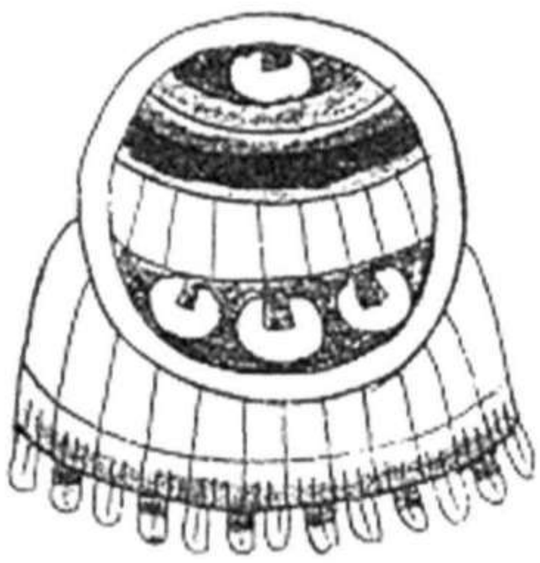
Figura 1. Representación iconográfica de las cargas de mantas en los códices *Matrícula de Tributos* –Mat-(1980) y *Mendoza* –Mnd- (1992 III).



Mat. 6-r

Mnd. 31-r

Mat. 6-r



Mnd. 31-r

Mat. 7-y

Mnd. 34-r

Mnd. 19-r

Mnd. 62-r

Mnd. 64-r

Figura 2. Representación iconográfica de escudos en los códices *Matrícula de Tributos* –Mat- (1980) y *Mendoza* –Mnd- (1992 III).

Mat. 8-v

Mnd. 36-r

Mat. 9-r

Mnd. 37-r

Mat. 11-v

Mnd. 42-r

Mat. 11-v

Mnd. 42-r

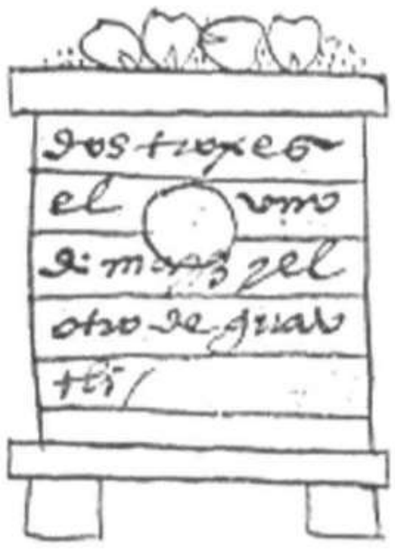
Mnd. 10-v

Mnd. 23-v

Mnd. 25-r

Mnd. 46-r

Mat. 7-v



Mnd. 34-r

Mat. 8-v

Mnd. 36-r

Mat. 9-r

Mnd. 37-r

Figura 3. Glifos de escritura del numeral ocho mil y representación iconográfica de los trojes de grano y copal en los códices *Matrícula de Tributos* –Mat- (1980) y *Mendoza* –Mnd- (1992 III).

Mat. 6-r

Mnd. 31-r

Mnd. 55-r

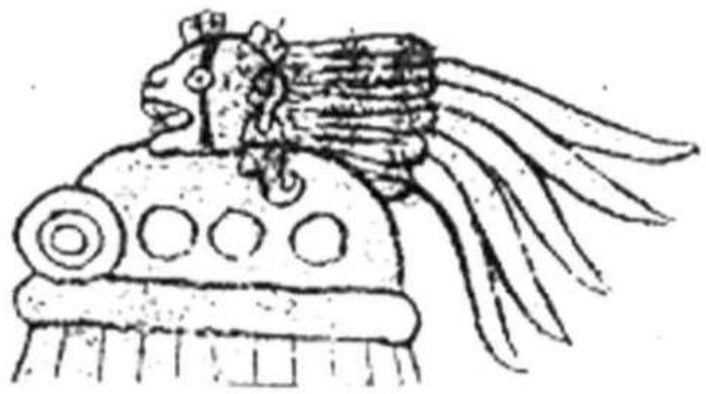
Mat. 11-v

Mnd. 42-r

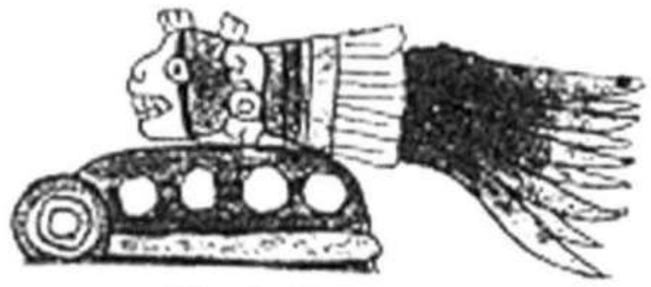
Figura 4. Representación iconográfica del águila y escrituraria del signo *quauh* en los códices *Matrícula de Tributos* –Mat- (1980) y *Mendoza* –Mnd- (1992 III).

Mat. 7-r

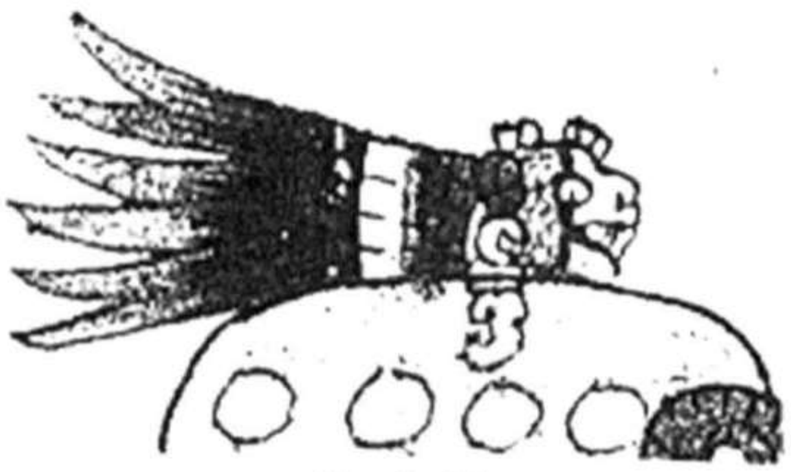
Mnd. 33-r



Mat. 7-v



Mnd. 33-r



Mnd. 67-r

Mat. 10-r

Mnd. 39-r

Mat. 6-r

Mnd. 25-r

Figura 5. Representación iconográfica de trajes de guerrero, con detalle de la representación de la cabeza de Xolotl, en los códices *Matrícula de Tributos* –Mat-(1980) y *Mendoza* –Mnd- (1992 III).

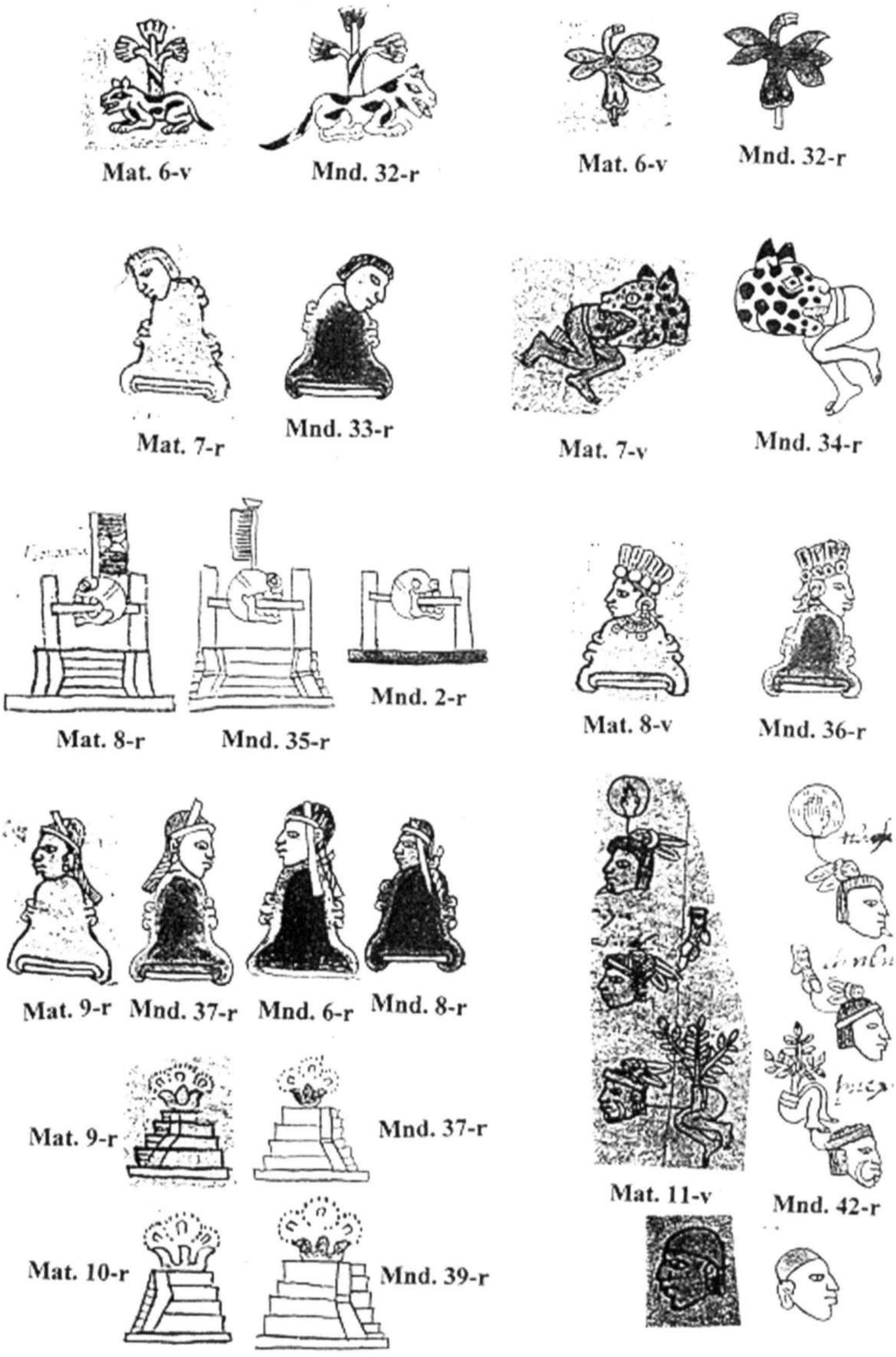


Figura 6. Glifos de escritura de los códices *Matrícula de Tributos* –Mat-(1980) y *Mendoza* –Mnd- (1992 III).

como máximo. En cualquier caso, incluso la diferencia de 40 años permite mantener la existencia de un mismo pintor para los folios 6r a 11v de la *Matrícula* y la totalidad del *Códice Mendoza*.

Por otro lado, mantenemos que el *tlacuilo* de este último documento tenía que ser un pintor conocido por la alta calidad de su trabajo, es decir, estamos ante un encargo oficial por parte, supuestamente, de la más alta Institución Colonial, el virrey, con lo cual suponemos que sólo podría haber sido encargado a un artista de prestigio, al que se considerara el mejor en ese momento. Por ello, atendiendo a la cita recogida por el investigador Silvio Zavala (1938: 70) del *parecer* del encomendero Jerónimo López (hacia 1547) acerca del repartimiento, consideramos que el *Códice Mendoza* fue llevado a cabo por un "maestro de pintores" llamado Francisco Gualpuyogualcal [Francisco Quauhtli Tlachcauh? (Gómez de Orozco 1941: 46, nota 6) o [Francisco Cuauhpoyouacatl?] (Reyes 1997: 25):

"*Puede haber seis años poco más o menos que entrando un día en casa de un yndio que se decía Francisco Gualpuyogualcal maestro de los pintores vide, en su poder un libro con cubierta de pergamino; e preguntándole que era, en secreto me lo mostró e me dijo que lo hacía por mandado de Vuestra Señoría en el cual había de poner toda la tierra desde la fundación desta cibdad de México y los señores que la oviesen gobernado e señoreado hasta la venida de los españoles y las batallas y reencuentros que ovieron y la toma desta gran cibdad y todas las prouincias que señoreó y lo a ellas sujeto y el repartymiento que destos pueblos e prouincias se hizo por Motezuma en los señores principales desta cibdad y del feudo que le daban cada uno de los encomendatarios de los tributos de los pueblos que tenía y la traza que llevó en el dicho repartimiento e cómo trazó los pueblos e provincias para ello y de aquí vinieron estos servicios personales e domésticos y no fue cosa que los españoles nuevamente pusieron y suscesive a esto el repartimiento que el Marqués del Valle hizo de los dichos pueblos e provincias e los que demás gobernaron*" (Gómez de Orozco 1941: 46-47, Nicholson 1992 : 10-11, nota 3).

Aunque en esta cita hay información que parece no corresponderse con el contenido final del *Códice Mendoza*, como es el caso de la "toma de esta gran ciudad" por los españoles, el resto encaja con lo explicado en el documento. Además, tampoco se menciona lo que es la tercera parte del *Códice Mendoza*, la sección etnográfica, si bien el análisis codicológico realizado sobre el documento parece indicar que fue añadida posteriormente, es decir, que en su origen el *Códice Mendoza* se pensó exclusivamente para contener la parte dedicada a los *tlatoque* o señores y la correspondiente a los tributos. No obstante, en nuestra opinión, también cabe la posibilidad de pensar que originalmente se iba a incluir la Conquista de México pero que esta fue sustituida por la explicación etnográfica. Por ello, creemos que la persona que llevó a cabo esta obra tuvo que ser un *maestro de los pintores*, es decir, un experto artista de reconocido prestigio.

Además, respecto de la segunda parte del *Códice Mendoza* consideramos que, en este caso, su autor no tenía obligación de reflejar con exactitud los distintos tributos, puesto que si bien se trata de un documento oficial, ya no tenía la utilidad de su antecesor, la *Matrícula de Tributos* (control tributario), sino que su objeto era presentar a un gobernante extranjero simplemente cómo funcionaba el sistema, con lo cual no era necesario evitar posibles errores de contabilidad. Los tributos plasmados en la segunda parte del *Códice Mendoza* no son válidos para los tiempos coloniales y obviamente no tienen que ser pagados. Por ello, pensamos que están permitidos los errores pues nadie va a contabilizar que lo reflejado sea lo tributado.

IV. Análisis comparativo

En el tipo de trabajo que presentamos a continuación vamos a mostrar el análisis comparativo de los folios 6r a 11v de la *Matrícula de Tributos* con los folios 31r a 42r del *Códice Mendoza*, en los que se muestran los tributos de las mismas "provincias". No obstante, en algún caso concreto incluiremos también imágenes de las otras secciones del *Mendoza* para rematar nuestras conclusiones. De este modo, mostraremos una serie de elementos de iconografía y escritura logosilábica presentes en la *Matrícula* y en el *Mendoza* para comprobar si fueron trazados o no por la misma persona. Por otro lado, hemos de tener en cuenta que lo presentado a continuación no precisa de mayores explicaciones, pues se parecen o no, con lo cual no es necesario añadir, ni "engordar" ficticiamente lo que deseamos señalar.

Comparando el icono representativo de las cargas de mantas y ropa que aparecen en ambos documentos (fig.1), creemos que no hay duda respecto a que en los dos casos fueron pintados por la misma persona, puesto que en todos predominan las líneas curvas y no existen variaciones en las formas de representación, encontrando incluso esta gran similitud en las especificaciones del contenido de las cargas. Basta observar la diferencia entre los diseños de cargas de mantas de los diversos *tlacuiloque* de la *Matrícula* (véase Batalla 2002 y 2007) para poder afirmar que los reflejados en la Figura 1 fueron pintados por la misma mano.

Si atendemos a la iconografía de los escudos (fig.2) comprobamos que en los dos casos tuvieron que ser pintados por la misma persona, puesto que las variaciones son mínimas y en todas las ocasiones presentan el mismo diseño, destacando por la expansión hacia el exterior de la decoración inferior (véase Batalla 2007).

Comparando otros elementos, como el signo numeral para 8000, las trojes de grano y las "*canastillas de copale blanco*" (fig.3), pensamos que reforzamos nuestra hipótesis de que se trata del mismo autor, máxime cuando ya hemos demostrado que puede haber grandes diferencias a la hora de realizar estos diseños por distintos pintores (véase Batalla 2002 y 2007). Incluso en este caso, vemos que los numerales recogidos en otros folios del *Códice Mendoza* (10v, 23v, 25r y 46r) mantienen la misma similitud que la de los folios 31r a 42r del mismo y de los folios 6r a 11v de la *Matrícula de Tributos*.

La representación de las imágenes de las águilas pintadas en los distintos folios objeto de nuestro análisis (fig.4) es determinante a la hora de suponer a un mismo artista, puesto que no sólo son idénticas cuando se presentan como objeto de tributo, sino cuando forman parte de un glifo de escritura logosilábica.

En el caso de los trajes de guerrero (fig.5) llegamos a las mismas conclusiones, destacando además que la representación de la cabeza del dios Xolotl para indicar el *Quaxolotl* es idéntica en ambos documentos, mostrándose de igual modo también en el folio 67-r del *Códice Mendoza*, es decir, en la sección etnográfica (véase Batalla 2007).

Finalmente, comparando los glifos de topónimo (fig. 6) que aparecen repetidos en los dos documentos, comprobamos de nuevo que fueron pintados por la misma mano, puesto que no hay diferencias entre ellos, salvo cuestiones de pequeños detalles. Los animales, los vegetales, los cerros, las construcciones, el perfil de las caras, etc., se reflejan de igual modo en los folios 6r a 11v de la *Matrícula* que en el *Códice Mendoza*.

V. Conclusiones

Atendiendo a lo expuesto, podemos afirmar que el *tlacuilo* que llevó a cabo unos folios concretos (6r a 11v) de la *Matrícula de Tributos*, como mínimo 20 años y como máximo 40 años después, dependiendo de las fechas de realización que consideremos para cada uno de ellos, pintó la totalidad del *Códice Mendoza*. En nuestra opinión las pruebas son claras, puesto que el análisis iconográfico y escriturario así lo demuestra. Además, pensamos que esta aseveración viene a demostrar algo lógico: los *tlacuiloque* prehispánicos cercanos a la etapa colonial continuaron trabajando durante este último periodo. Para el caso concreto que hemos analizado, consideramos que nuestro pintor ya era un "maestro" en tiempos de Motecuhzoma II, puesto que al igual que el virrey Mendoza tuvo que encargar su documento a un artista de reconocido prestigio, consideramos que la Administración Imperial Mexica también debía de solicitar los códices a *tlacuiloque* expertos, ya que no podía haber errores en los mismos, dado el contenido y vigencia de lo reflejado en ellos.

Finalmente, hemos de reseñar una cuestión que se plantea al fijar la separación del trabajo del mismo pintor en unos 20 o más años: ¿Cómo es posible que un *tlacuilo* pueda mantener invariable su estilo artístico durante tanto tiempo y realice de igual manera la mayor parte de los elementos iconográficos? No es fácil ofrecer una respuesta clara a esta pregunta, máxime con los escasos datos que tenemos sobre su modo de aprendizaje y desarrollo de su trabajo. De hecho, aunque el caso que presentamos no parece ser el único, pues se ha documentado la presencia de un mismo pintor en el mapa de la *Relación Geográfica de Xalapa* -1580- y de los *Mapas de Actopan* -1578- y *Atezca* -1587- (Mundy 1996: 188-195), sí es el primer ejemplo constatado en documentos de gran extensión. Pero no lo consideramos como algo extraordinario, pues consideramos lógico que obras de la categoría del *Códice Mendoza* fueran encargadas a pintores de reconocido prestigio y que, por tanto, alguno de los *tlacuiloque* que llevó a cabo alguno de estos códices

mayores ya estuviera trabajando desde época prehispánica. Además, sí hemos comprobado (Batalla 2007) que hay ligeras diferencias en los casos presentados, puesto que las pinturas del *Códice Mendoza* no son un calco exacto de las presentes en los folios 6r a 11v de la *Matrícula de Tributos*.

Bibliografía

BARLOW, Robert H.(1990): "El tributo en maíz en el imperio de Moctezuma". En *Obras de Robert H. Barlow: Los mexicas y la triple alianza* vol.3: 139-150. INAH/UDLA, Mexico City.

BATALLA ROSADO, Juan José (1992): *El arte de escribir en Mesoamérica: el Códice Borbónico*. Memoria de licenciatura, 2 vols. Universidad Complutense, Madrid.

(2002): "Análisis sobre el número de *tlacuiloque*-"escribas" que participaron en la *Matrícula de Tributos*". *Actas del XXIV Congreso Internacional de Americanística. Quaderni di Thule, Revista italiana di studi americanistici*: 363-368. Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano".

(2007): "The Scribes Who Painted the *Matrícula de Tributos* and the *Codex Mendoza*". *Ancient Mesoamerica* 18 (1): en prensa.

(En prensa): "Un glifo de la tradición escrituraria mixteca: el signo 'cerro' con doble voluta". *Actes colloquim Mixtec Writing: Historical Development and Social Context*, Amsterdam.

BERDAN, Frances F. (1980): "The Matrícula de Tributos-Introduction". *The Matrícula de Tributos*: 9-11. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz.

(1992): "The Imperial Tribute Roll of the *Codex Mendoza*". *The Codex Mendoza*, edited by Frances F. Berdan and Patricia Anawalt, vol. 1: 55-79. University of California Press, Berkeley.

CARRASCO, Pedro (1996): *Estructura político-territorial del Imperio tenochca. La Triple Alianza de Tenochtitlan, Tetzcoco y Tlacopan*. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, Mexico City.

CODICE MENDOZA (1992): *The Codex Mendoza*, edited by Frances F. Berdan and Patricia Anawalt. 4 vols. University of California Press, Berkeley.

GÓMEZ DE OROZCO, Federico (1941): "Quien fue el autor del Codice Mendocino y quien su interprete". *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 5: 43-52.

MATRÍCULA DE TRIBUTOS (1974): Estudio de V.M. Castillo en *Historia de Mexico*, vol. 3: 523-528, Salvat Mexicana de Ediciones; México.

(1980): Edición facsímil. Kommentar Frances Ber-dan y Jacqueline de Durand-Forest, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz.

(1991): Edición de Miguel León-Portilla, María Tere-sa Sepúlveda y M. Victor Castillo. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.

(1997): Edición facsímil. Introducción y explicación Luis Reyes García, con una contribución de Remco Jansen sobre los glifos toponímicos. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica, México.

(2003): Edición de Miguel León-Portilla, María Teresa Sepúlveda y M. Victor Castillo. Edición especial Arqueología Mexicana. Editorial Raíces, México.

MOHAR, Luz María (1997): "De amate, colores y líneas en la *Matrícula de Tributos*". *Códices y Documentos sobre México. Segundo Simposio* vol. II: 63-82. INAH, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

MUNDY, Barbara E. (1996): *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. University of Chicago Press, Chicago.

NICHOLSON, Henri B.(1992): "The History of the *Codex Mendoza*". *The Codex Mendoza*, edited by Frances F. Berdan and Patricia Anawalt, vol. I: 1-11. University of California Press, Berkeley.

REYES GARCÍA, Luis (1997): *Matrícula de Tributos o Códice de Moctezuma*, volumen de estudio de la edición facsímil. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica, Mexico City.

ROJAS, José Luis de (1997): *Información de 1554. Sobre los tributos que los indios pagaban a Moctezuma*. CIESAS, Mexico City.

SMITH, Michel E. (2003): *The Aztecs*. Second Edition. Blackwell, Oxford.

ZAVALA, Silvio (1938): "Las encomiendas de Nueva España y el gobierno de don Antonio de Mendoza". *Revista de Historia de América* 1: 59-75, México.

México-Tenochtitlan: la globalización ayer y hoy[1]

Isabel Bueno Bravo
Universidad Complutense. Madrid

México-Tenochtitlan: globalization yesterday and today

Resumen

La globalización y sus implicaciones despierta acalorados debates en los que, en general, creemos tratar aspectos de candente actualidad. Sin embargo, una curiosa mirada hacia el pasado nos proporciona muchas pistas para dar la razón al Eclesiastés y afirmar con él que *NIHIL NOVUM SUB SOLE*. De tal forma que podríamos hablar de una *protoglobalización* y de una *neoglobalización*. Partiendo de estas reflexiones intentemos comprobar si los conceptos que definen la globalización, sobre todo en su vertiente económica, podrían aplicarse al imperio azteca. Donde surgieron poderosos "lobbys" de comerciantes con leyes especiales que les beneficiaban. Se incentivaba la economía obligando a los mercados a especializarse, con el consiguiente beneficio para los consumidores. Se iniciaron guerras con el objetivo de controlar los mercados más importantes. Se intentó crear una moneda única y se dejaba constancia de todos estos procesos en los registros "informáticos" de la época, los preciosos códices mesoamericanos. Así pues, podemos afirmar que la economía actuaba como elemento integrador o globalizador en el desarrollo del imperio azteca, allá por el siglo XVI, y la famosa frase de Porfirio Díaz "pobre México tan lejos de Dios y tan cerca de EE.UU." podría haber sido dicha por Moctezuma Xocoyotzin: "pobres chichimecas tan lejos de sus dioses y tan cerca de Tenochtitlan". Ciertamente, todos estos aspectos que retratan la economía azteca realmente no suenan antiguos, entonces queda preguntarnos ¿qué hay de nuevo en el tema de la globalización? ¿quizás el término?. No creo.

Palabras clave: P*rotoglobalización; neoglobalización* pobreza, economía, mercado e imperio.

Abstract

Globalization and its implications awaken heated debates generally addressing critical and topical subjects. A historian looking back with curiosity, however, would gather substantial evidence to support Ecclesiastes' claim that *nihil novum sub sole* (there's nothing new under the sun). Indeed, such a historian might identify what might be termed "proto-globalization" and "neo-globalization". In this regard, the present article attempts to verify whether the concepts that define globalization, particularly from an economic perspective, might be applied to the Aztec empire, where powerful "lobbies" of merchants induced the adoption of special laws that favoured their interests. These incentives stimulated the economy, forcing market specialization, with the consequent benefits for consumers. Wars were waged to control the most important markets. A single currency was created, whose transactions constitute the "computer" records of the age, the invaluable meso-American codices. It can consequently be sustained that the economy was an integrating or globalizing element in the development of the Aztec empire in the 16th century. Porfirio Díaz's famous lament "poor Mexico, so far from God and so near the US" would have suited Moctezuma Xocoyotzin, who might well have muttered: "Poor Chichimecas, so far from their gods and so near the Tenochtitlan". Certainly, these features of the Aztec economy sound eerily "modern", posing the question of what really is so new about globalization. Perhaps the term? The author of the present article is inclined to believe otherwise.

Key words: Proto-globalization, neo-globalization, poverty, economy, market, empire.

1. A Mª Josefa Iglesias, ella sabe bien por qué.

I. Introducción

La globalización se ha convertido en un tema que a diario ocupa los medios de comunicación, generando acalorados debates sobre sus consecuencias en nuestras vidas y en el futuro del planeta. Intentar analizar si éste fenómeno era algo nuevo o venía de lejos ha constituido un estimulante reto; sobre todo, comprobar si los presupuestos actuales que la definen eran aplicables o no a Mesoamérica.

El punto de partida fue la famosa frase de Porfirio Díaz *"Pobre México tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos"*, contemplé la posibilidad de que se hubiera dicho en el siglo XVI por el político americano más importante del momento, que no era otro que el famoso Moctezuma Xocoyotzin, Señor Universal de México-Tenochtitlan, y que, fijándonos solamente en el título "Señor Universal", nos daba una pista que podría llevarnos por derroteros globalizadores en el desarrollo del imperio azteca.

A primera vista, parecía una empresa descabellada que, podía generar polémica y controversia, como de hecho ha ocurrido; pero espero que al terminar estas líneas podamos convenir que *NIHIL NOVUM SUB SOLE . "No hay nada nuevo bajo el sol, y no vale que alguien diga: mira es de ahora, pues ya ha aparecido en los tiempos que han pasado antes de nosotros"* (Eclesiastés 1,10). Si fuera cierto, entonces, como bien apunta el filósofo Arnau Ross, de lo que hablamos en la actualidad es de una "neoglobalización" y no de globalización.

Siguiendo esta idea el análisis se ha estructurado en dos partes. En la primera, se hacen unas consideraciones generales sobre lo que hoy se entiende por globalización o "neoglobalización"; y una segunda, en la que trataré de exponer mis reflexiones sobre el fenómeno global en relación con la antigüedad y, concretamente, con el imperio azteca.

II. La globalización hoy: definiciones y controversias

Muchas son las definiciones de globalización; me atrevería a afirmar que tantas como personas que se ponen a teorizar sobre ella. Pero como hay que empezar por alguna, lo más lógico parece acercarse al diccionario de la Real Academia, incluida en su vigésima segunda edición, que la identifica como: *"Tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales"*.

Esta definición, desde mi punto de vista, es incompleta porque se centra en el aspecto económico y deja de lado otros componentes sociales y culturales que también están implicados en el proceso global.

Aunque las definiciones son muy recientes y el debate sobre la globalización también lo parece, lo cierto es que la tendencia hacia un mercado global o una "Economía Mundo" se puede rastrear desde el siglo XVI, con la llegada a América de los europeos. Pero este mercado es principalmente un comercio de mercancías, produciéndose una paradójica diferencia entre mercado interior y exterior, ya que el primero estaba menos desarrollado que el segundo.

Otro "momento globalizador" viene marcado por la Revolución Industrial hasta la Primera Guerra Mundial (1870-1913), caracterizado por un gran proceso de internacionalización de la economía en mercancías y capitales, que se interrumpe por las guerras mundiales y la Gran Depresión de los 30, ya que el mercado se vuelca hacia el interior en ese proceso de reconstrucción del propio país. El proceso de internacionalización de la economía queda interrumpido, por estos sucesos, y no se retomará hasta 1960.

Hacia 1970 se inician las referencias a la globalización tal y como la entendemos en la actualidad y su concepción se consolida en los ochenta, porque se intensifican los movimientos financieros, favorecidos por el desarrollo del transporte y las comunicaciones y al final de la década, en 1989, con la caída del muro de Berlín, caminamos sin cortapisas hacia la consolidación de lo que Ignacio Ramonet denominó "pensamiento único" en su artículo de Le Monde Diplomatique de 1995 (edición española 1996). En este momento también se da un despegue de las multinacionales que, aunque no eran entes nuevos, ahora diversifican sus actuaciones.

Llegados a los noventa se produce un fuerte debate sobre la globalización provocado por los cambios, que se aceleran por el desarrollo tecnológico, sobre todo en el campo de las comunicaciones y el transporte. Surge así el debate sobre los efectos perversos o positivos de la globalización. Los que están a favor sustentan su posición en la teoría económica, aunque hay que tener en cuenta que ésta advierte que el mercado es eficiente, aun-

que no siempre. Para Joseph Stiglitz (2002) la teoría económica no es socialmente deseable, porque el mercado no garantiza que haya igualdad, aunque Myrdal (1957) ya decía desigualdad, pero no tanta. Sabemos por la Historia que la igualdad se ve favorecida por la lucha social y no por la economía; pero éste es otro debate.

Los problemas medioambientales tampoco los resuelve el mercado, por eso hay que intentar que esas desigualdades se equilibren. En ese sentido, las primeras organizaciones en hablar de globalización fueron las ecologistas para ponernos sobre aviso de que se estaba rompiendo el delicado equilibrio de la naturaleza. Como bien señala Susan George en el *Informe Lugano* (2001: 25) *"la economía es un sistema abierto que actúa dentro de un sistema cerrado: la Naturaleza"*. Así pues, como la globalización puede ser aplicada en un sentido o en el contrario, dependiendo que la utilicen ecologistas o economistas, urge encontrar soluciones verdaderamente globales que den un respiro al planeta y sean cumplidas, precisamente, por aquellos países que piensan que una legislación global en materia ecológica frena su desarrollo. La película *El día de mañana*, dirigida por Roland Emmerich, habla sobre estos aspectos y se acomoda a nuestra exposición, al presentar la paradoja de que los norteamericanos inundan la frontera Mexicana, convirtiéndose en "espaldas mojadas".

En este sentido, Joseph Stiglitz (2002) piensa que hay que buscar un modelo "socialmente deseable", en el que se combine el mercado con la intervención pública. Un modelo del tipo de la economía mixta practicada en las décadas de los cincuenta-sesenta que contribuyó a mejorar el bienestar social, el llamado "Estado del bienestar" (educación, sanidad, pensiones, asistencia social).

Actualmente, en el proceso globalizador, la actividad económica se adapta, al menos en un grado importante, al mercado nación, pero los movimientos financieros se escapan a ese control nacional. Y aquí aparecen aquéllos que polemizan sobre el presente y, fundamentalmente, el futuro del concepto de Nación. Para la nueva escuela Italiana, representada por Bill Robinson, la globalización es una nueva fase del capitalismo que trae implícito el fin de la geografía tal y como la entendemos y obliga a plantearse conceptos nuevos como el transnacionalismo. En la misma línea el japonés Kenichi Omae (1995) vaticina el fin del Estado-Nación y postula la creación de macroorganismos que regulen a nivel global las políticas económicas. Esta idea es compartida por Tod Sandler (1997) pero añade que estos superorganismos tienen que preocuparse además de vigilar y regular las economías perjudiciales, que se derivan de la globalización y que pueden amenazar al medio ambiente y al bienestar social.

La globalización es una realidad incuestionable e imparable y en sí misma no es ni buena ni mala, sino que, como opina Joseph Stiglitz (2002), lo preocupante es el "mal gobierno de la misma", y de este mal gobierno culpa al Fondo Monetario Internacional, porque origina y potencia las crisis y no es capaz de preverlas o minorarlas. Y esto ocurre porque el mercado global no está regulado y las leyes nacionales no tienen capacidad para hacerlo.

Los antiglobalizadores resaltan los peligros de este fenómeno, alertando sobre la desigualdad, el deterioro del medio ambiente y sobre lo dañino que puede ser un exceso de información, algo que, en principio, parece un aspecto positivo de la mundialización, puede favorecer actuaciones indeseables e injustificables como se ha puesto de manifiesto en los recientes atentados de Nueva Cork, Madrid o Londres. Francisco A. Marcos Marín (2004:20) en su crítica al libro de Dominique Wolton (2004) escribe que: "*el exceso de información sobre el progreso y la civilización occidentales está generando una fuerte repulsa entre los otros pueblos. Si la comunicación y la información son arriesgadas es porque falta por desarrollar un modelo de identidad-cultura-comunicación que se plasma en el concepto de convivencia cultural. [...] El terrorismo se vale de la información: si el atentado no tiene eco, no interesa*".

Otro aspecto negativo del proceso de mundialización son las perturbaciones financieras como la crisis en la Unión Europea del 92-93 (la libra esterlina y la lira fuera del S.M.E) o la crisis mexicana del 94-95 y de los países del Sudeste Asiático en 1997. Efectivamente, en los noventa hubo gran inestabilidad económica porque el capital es volátil y no está regulado por los macroorganismos. Esto se produce porque la liberalización financiera ha sido impuesta por los grupos de poder y los menos desarrollados han sentido sus efectos negativos, marcados por la desigualdad interna y externa; pero ¿podemos afirmar que la desigualdad es producto de la globalización?.

La desigualdad, junto con los problemas medioambientales, quizás sean los dos aspectos que más preocupan y se debaten al hablar de globalización. Sin embargo, en el siglo XX la desigualdad ha aumentado como proceso histórico en general, pero no hay datos concluyentes que afirmen que se incrementa a partir de los años sesenta. Se puede rastrear en la bibliografía de tres décadas distintas –Gunnar Myrdal *(1957)*, Jan Tinbergen *(1967)* y José Luis Sampedro *(1972)*- que el proceso de desigualdad ha ido en aumento, es un foso que se va ampliando entre los países más ricos y más pobres, pero estas décadas son anteriores al impacto de la globalización.

Carlos Berzosa (2002) opina que la globalización agrava la desigualdad entre los extremos, pero no en el resto, y que por ahora el proceso globalizador no tiene mecanismos compensatorios para corregirla. La economía nacional ofrece resortes compensatorios a través, fundamentalmente, de los mecanismos distributivos de la Hacienda Pública y del gasto público; pero en un entorno globalizador no se dispone de una autoridad hacendística, ni de un Gobierno o Parlamento que diseñen, aprueben y ejecuten una política presupuestaria y los mecanismos disponibles, como la ayuda al desarrollo son claramente insuficientes. Por eso insiste en que la globalización debería contribuir a crear unos cimientos seguros y hospitalarios.

Desgraciadamente la realidad nos confirma que apostamos más por la confrontación que por la cooperación y, en mi opinión, quizás, ésta sea la palabra clave dentro del proceso globalizador: cooperación. Habría que destinar menos recursos al gasto militar y más al del desarrollo, porque, sin mecanismos compensatorios, no hay salida para la desigualdad. En palabras que comparto, Carlos Berzosa (2002:127) señala que *"[...] frente a esta globalización mercantil, hay que oponer otra globalización humanitaria que tuviere en cuenta, por encima de todo, los derechos humanos y que fuera capaz de globalizar la salud, la educación y, en definitiva, el conseguir una vida digna para todos los ciudadanos que conviven en este planeta"*.

Todo lo dicho hasta ahora sobre la globalización puede aplicarse al caso concreto del México actual, enfatizando que haría falta crear Fondos Estructurales en el Tratado de Libre Comercio, como los que presupuesta la Unión Europea. Además, hay que añadir que tanto Canadá como EE.UU. observan con recelo el potencial de México porque temen que la mano de obra más barata afecte a la supervivencia de sus empresas. Por otro lado, la corrupción corroe la economía y además está el gran problema de la desigualdad interna. ¿Cómo conseguimos cambiar todo esto?, no es fácil, porque hay que vencer muchas resistencias. Pero, si tenemos en cuenta que progreso y desarrollo no significa únicamente crecimiento económico, sino que nos concienciamos de que también hace falta un progreso social, no vamos mal encaminados.

Confío poco en ello, porque desde 1890, al finalizar la colonización del "*far west*", la nueva potencia convirtió al resto del continente americano en un "trastero" y los teóricos contribuyen poco a cambiar esta situación. Buena muestra es el artículo de Samuel Huntington (2004) "el reto hispano", en él tiene como objeto de sus miedos a los mexicanos que emigran a Estados Unidos, esos que, con su esfuerzo, levantan al "gigante blanco" cada día.

Huntington pertenece a la escuela Esencialista, cuyos planteamientos racistas postulan grandes males ante lo diferente. Es decir, ante un mundo globalizado que permite también el libre tránsito de personas. Los esencialistas defienden la "verdadera identidad estadounidense". Perplejos e intrigados nos preguntamos cuál será esa "verdadera identidad" que se define con tres palabras: angloparlante, protestante e individualista. Fernández–Armesto también se cuestiona lo mismo a propósito de la identidad de EE.UU, de esa "*melting pot*", que se pobló con *"pocos ingleses y muchos escoceses, irlandeses, alemanes [..] y, sobre todo, africanos, [...] desde mediados del XIX [...] italianos y refugiados del imperio ruso. En la actualidad, existen enormes aportaciones de emigrantes de Vietnam, Corea China y Japón. [...] número ya elevado de indios y paquistaníes en ciertas zonas."* (Fernández-Armesto 2004:4-5).

Sin embargo, frente a una corriente teórica siempre nace otra de signo contrario, debe ser por ese devenir cósmico del que hablan las filosofías orientales. Lo que llamo, quizás poco académicamente, el *yin y yang* de la ciencia. Así pues, frente a los esencialistas se sitúan los integracionistas, que defienden el mestizaje cultural e ideológico, como Spengler.

Aunque la globalización es un proceso que aglutina muchos factores, generalmente se asimila a la economía y, en esa dirección vamos a plantear la segunda parte del análisis. Es el momento de com-

probar si estos rasgos que definen la globalización, o parte de ellos, se pueden encontrar en la economía del imperio que dominaba Mesoamérica en el siglo XVI y cuyo poder se irradiaba sobre todo su mundo conocido.

III. La globalización ayer: el caso azteca

Antes de entrar de lleno en la sociedad azteca prehispánica es interesante ver si en la evolución de la humanidad está presente el ideal globalizador, es lo que llamaríamos la "protoglobalización". Rememoremos el siguiente fragmento:

> "*Las viejas industrias nacionales se vienen a tierra, arrolladas por otras nuevas, cuya instauración es problema vital para todas las naciones civilizadas; por industrias que ya no transforman como antes las materias primas del país, sino las traídas de los climas más lejanos y cuyos productos encuentran salida no sólo dentro de las fronteras, sino en todas las partes del mundo. Brotan necesidades nuevas que ya no bastan a satisfacer, como en otro tiempo, los frutos del país, sino que reclaman para su satisfacción los productos de tierras remotas. Ya no reina aquel mercado local y nacional que se bastaba así mismo y donde no entraba nada de fuera ahora, la red del comercio es universal y en ella entran, unidas por vínculos de interdependencia, todas las naciones. Y lo que acontece con la producción material, acontece también con la del espíritu*" (Marx y Engels, 1976: 70)

Sin duda, podemos pensar que pertenece a una entrevista hecha a algún ministro de economía en el periódico de hoy. Sin embargo, pertenece al *Manifiesto comunista*, publicado en 1848. Pero retrocedamos más en el tiempo y busquemos esos rasgos "protoglobalizadores".

Egipto y Persia, a pesar de su importancia, no tuvieron ese componente globalizador que imprimió Alejandro al imperio Macedonio; es lo que conocemos como pensamiento helenístico. Alejandro "ensanchó el mundo" y este hecho influyó decisivamente en la forma de pensar: los ciudadanos de las *polis* eran ciudadanos del mundo, y Atenas tuvo que compartir su protagonismo con Alejandría, Antioquía, Pérgamo o Esmirna.

El pensamiento helenístico propició el germen de otros movimientos filosóficos como los estoicos que defienden la idea del *ecumene*, del griego *οιχουμενιχοζ*, que significa tierra habitada, es decir universal, que se extiende a todo el *orbe*. Con su filosofía pretendían crear una "*aldea global*" que *trascendiera a la* Ciudad-Estado, surgiendo así los cosmopolitas o ciudadanos del mundo.

Más tarde los estoicos romanos recogen este pensamiento, Cicerón habla de una ley universal, Séneca de derribar murallas y ser ciudadano del mundo, y el emperador Marco Aurelio viene a corroborarlo, preludiando ya la necesidad de esa legislación global de la que hoy seguimos hablando.

Saltando en el tiempo llegamos al conocimiento de América y con él se inició y se amplió la posibilidad de un mundo globalizado en el sentido moderno. Su abanderado indiscutible será Juan Sebastián El Cano. En 1519 partió junto a 237 hombres, tres años después culminó su hazaña en la que sólo hubo 18 supervivientes. Fue recompensado por el emperador Carlos y su escudo presenta un globo con la leyenda *Primus circumdedisti me*.

Desde entonces se tiene la certeza de que el mundo es redondo, es decir que se puede comunicar por todas partes, y empiezan a utilizarse muchas de las palabras que van a llevar, de alguna manera, implícito un sentido globalizador. En esta empresa será protagonista la Iglesia, que retomó el ideal de los evangelios de difundir por toda la tierra la palabra de Dios, rescatando un vocabulario que refleja esta realidad global, como orbe, del latín *orbis*, círculo, disco y por ende esfera terrestre o ecuménico que, como ya hemos visto, lo utilizaron los estoicos. Por lo tanto, si pensábamos que la palabra globalización podía ser novedosa, quizás debamos aceptar que tampoco el término lo es.

Y llegamos al Nuevo Mundo, naturalmente para los occidentales, deteniéndonos en México-Tenochtitlan, para ver si también allí encontramos rasgos "protoglobalizadores". México prehispánico estaba enclavado en un área denominada Mesoamérica. Término acuñado por Paul Kirchhoff en 1943. Con él pretendía definir un panorama cultural, histórico y geográfico del siglo XVI que compartían el norte y sur de México, Guatemala, Belice,

parte de Honduras, El Salvador y Costa Rica; era una zona de algo más de 1.100.000 Km2. En esta definición encontramos una serie de rasgos prometedores para la mundialización: una intensa actividad comercial desde hacía miles de años, una extensa red que al tiempo que movía mercancías también difundía ideas de todo tipo. En definitiva, un área cultural y económica común. A raíz de esta interpretación han surgido variedad de teorías que han intentado explicar con mayor o menor grado de satisfacción la realidad Mesoamericana y algunas en términos interesantes para nuestra hipótesis de trabajo. Entre ellas, la teoría de los "sistemas mundiales" de Inmanuel Wallerstein (1974) que se intentó aplicar a Mesoamérica para conocer las relaciones interregionales, o el concepto de "economía mundial" para áreas multiculturales, unidas por la economía y no por el dominio político, que parecía adecuarse mejor a Mesoamerica que el "sistema mundial".

En 1977 Jane Schneider definió el concepto de "economía mundial precapitalista" cuyo comercio se caracteriza por la importancia de los objetos de lujo. Sabemos que en Mesoamérica éste tuvo una importancia de primer orden, como veremos en la "economía mundo" del imperio azteca. Esta "economía mundial Mesoamericana" se centraría en el comercio sobre todo del cacao y del algodón, ya que eran los productos que más dinamizaban la economía. Las provincias tributarias, si no disponían de estos productos, se veían obligadas a establecer relaciones comerciales con otras provincias productoras para pagar el tributo exigido por el imperio azteca.

En estos últimos años los americanistas han puesto de manifiesto la necesidad de revisar todos estos conceptos que quedaron sin una utilidad clara y que dificultaban la sistematización de los recientes avances. Uno de estos términos fue el "sistema mundial" de Wallerstein que, tal cual se postula, no es aplicable a la realidad mesoamericana del Postclásico, período sobre el que más estudios se realizan y que podemos situar entre el 900 y el 1521 de nuestra era (Blanton y Gary Feinman 1984: 675; Smith y Berdan 2000). En 1999 una serie de estudiosos de los más diversos campos de investigación decidieron reunirse en la Universidad de Michigan, para consensuar sobre las nomenclaturas que ayudaran a definir el Postclásico mesoamericano, llegando a los siguientes acuerdos: rechazar el "sistema mundial" de Wallerstein, el término de "puerto comercial" propuesto por Polanyi y Chapman, la "economía de bienes de prestigio" y el concepto de "centro-periferia". Se adoptaron el "sistema mundial Postclásico mesoamericano", enriquecido con el sistema de Chase-Dunn y Hall (1997) que incorporaba aspectos estilísticos y culturales y con los subsistemas geográficos de Abu-Lughod (1989). En palabras de Peter Peregrine (1996) se adoptó "una perspectiva de sistema mundial" sin ceñirse solamente a la "teoría de los sistemas mundiales"

Todos estos intentos nos llevan a afirmar que sólo desde una perspectiva globalizadora o interdisciplinaria puede entenderse la realidad mesoamericana ayer y hoy. Porque *"A pesar de aplicar el término "americanistas" para designar a aquellos estudiosos que se dedican a analizar al indio americano, su sociedad y su cultura, existe un enorme problema de comunicación entre todos ellos y sus disciplinas"* (Bueno 1990:262).

En ese sentido, quizás, se podría argumentar que la etnohistoria se presenta como la disciplina con una visión más "global" dentro de los estudios mesoamericanos, porque *"barre fronteras entre los objetivos de estudio, incluyendo a indios, españoles y negros, y todas las concepciones, las instituciones y sus problemas. El enfoque sistémico, que el etnohistoriador comparte, no prescinde de ninguna de las manifestaciones históricas, culturales, sociales, económicas, ambientales, etc."*(Bueno 1990:268). Así pues, su método de trabajo se presenta idóneo para, sin más preámbulos, adentrarnos en el análisis de la "economía mundial azteca".

Introducción

En los párrafos anteriores se ha hecho referencia a Tenochtitlan, la preciosa ciudad del México prehispánico; metrópolis de un gran imperio que en el siglo XVI dejó perplejo al Viejo Mundo para los occidentales, puesto que para los indígenas era tan nuevo como el suyo para nosotros.

Tenochtitlan era la capital de un poderoso imperio, aunque hacía relativamente poco que disfrutaba de esa posición privilegiada, ya que estuvo sometida a Azcapotzalco, la capital del imperio tepaneca, desde 1376, aproximadamente, hasta 1428. En este momento los aztecas pusieron en práctica aquellas habilidades que les habían hecho famosos: belicosos e intrigantes, para, a través de una guerra que implicó a todo el Valle de México, convertir a México-Tenochtitlan en el

corazón del Mundo. Naturalmente, de su mundo conocido.

Terminada la contienda, los vencedores se reunieron en la "cumbre Postazcapotzalco", para crear las directrices que iban a regir el nuevo orden surgido tras la guerra, creando un superorganismo denominado Triple Alianza y cuyos miembros fundadores fueron los *hueitlatocayotl* de Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan, con el objetivo de prestarse apoyo mutuo.

El nuevo orden

En esta cumbre los miembros de la Alianza dividieron el territorio conquistado y decidieron seguir la misma línea de actuación en materia política interior y exterior, económica y militar, aunque cada miembro mantenía su dinastía reinante y gestionaba sus territorios de forma independiente. Sin embargo, rápidamente Tenochtitlan dominó a la Triple Alianza y con ella a sus miembros, si no de derecho, sí de hecho.

El territorio conquistado por la Triple Alianza se gestionó, *grosso modo*, siguiendo dos líneas básicas de actuación: la "zona despensa" o nuclear, la más cercana al corazón imperial y la zona "suntuaria" o más lejana.

Los *tlatocayotl* de la zona cercana se organizaron administrativamente como los *Hueitlatocayotl*. De esta forma la capital imperial podía gestionar de manera eficiente todos los productos de primera necesidad, así como el trabajo que estaban obligados a dar los habitantes como parte del tributo. Este trabajo consistía en mano de obra para la construcción y el mantenimiento de edificaciones públicas, otros tipos de trabajos domésticos y la importantísima aportación de hombres al ejército imperial, en forma de tropas auxiliares.

Toda vez que los recursos de la zona cercana estaban bien asegurados, se procedía a la conquista de objetivos más lejanos. Generalmente, de lujo cuyo transporte era menos voluminoso y pesado que los de primera necesidad. En estos territorios se inicia una bien estudiada política matrimonial que asegurase la fidelidad al imperio y en cuanto a la organización política y administrativa se sigue el mismo patrón que en la zona cercana (Carrasco 1996: 307; Zorita 1992, [Cap. IX]: 75, 76).

Es interesante señalar que el imperio en su expansión mantenía un tipo de relación con sus provincias que podríamos calificar de "personalizado", ya que en función de la respuesta que la provincia daba a los requerimientos imperiales así era la actitud de éste. En general, si no había utilizado directamente la fuerza y la lealtad de la provincia hacia el régimen parecía segura, entonces se prefería dejar la administración y al equipo de gobierno local, porque era una fórmula más económica para el imperio (Davies 1987: 133-158; Hassig 1990: 103-110; Zorita 1992, [Cap. IX]: 75). Aunque en las fuentes también se encuentran testimonios de cambios de gobierno, éstos guardan más relación con la situación estratégica de la provincia, en función de los puntos vitales del comercio, que con la situación geográfica.

Junto a esta organización político-administrativa estaba la fiscal (Berdan 1996: 110; Bueno 2003: 194; Carrasco 1996: 307; Hodge 1996: 35; Smith 1996: 210; Umberger 1996: 159). La exigencia del tributo fue una práctica muy extendida en Mesoamérica, con la que los aztecas obtuvieron excelentes resultados (Berdan y Smith 1996: 211; Chimalpahin 1965, [7ª Relación]: 173). Para la recaudación del tributo se seguían las mismas líneas en ambas zonas, pues tenían que cumplir un estricto calendario fijado por la ciudad imperial, supervisado por unos funcionarios especializados denominados *calpixques* que procedían de la nobleza, nombrados directamente por el *tlatoani* (Berdan 1996: 111; Hicks 1984: 242; Zorita 1992, [Cap. V]: 146).

El puesto de *calpixque* era de reconocido prestigio, y en opinión de Mary Hodge (1996: 23) se reservaba a los militares retirados a manera de recompensa. En la actualidad, vemos el mismo sistema: puestos de los superorganismos también están "reservados" a personalidades de la vida pública, como una manera de recompensa o reconocimiento a su labor política.

Esta compleja red tributaria guardaba una estrecha relación con el comercio; pero antes quizás sea interesante hacer un pequeño inciso sobre el transporte, pues, al carecer de animales de carga y ser tan importante el intercambio de productos, desde distancias enormes y con una orografía tan difícil, cobra una relevancia especial. Jaime Litvak (1971: 99-112) realizó un análisis en el que estableció los cálculos generales con los que se incrementaba el coste del tributo con el transporte y Ross Hassig (1990: 137) sugiere que este coste del transporte lo pagaba el contribuyente, como parte del tributo, y que no corría por cuenta de la Alianza.

> "*Las provincias que entraban a formar parte del imperio se regían con unas normas universales en lo referente a los tlamemes. Éstos trabajaban de cabecera a cabecera, lo que facilitaba y abaratataba el transporte, a lo que hay que agregar la seguridad derivada de trabajar en una zona ya pacificada. Como veremos, estos aspectos eran vitales para una de las actividades más importantes de Mesoamérica: el comercio.*" (Bueno 2004a: 225)

La economía como elemento integrador en el imperio azteca

Como desvelamos en la cita anterior, el comercio en Mesoamérica en general, y en México-Tenochtitlan en particular, tuvo una enorme importancia y, en gran medida, podemos afirmar que fue un elemento integrador, aunque, al mismo tiempo, la institución en sí era muy cerrada. Sus miembros, prácticamente, formaban un *"lobby"* al que sólo se podía acceder por indicación del *tlatoani* o porque la familia ya formara parte de él.

Los comerciantes estaban asociados en gremios y vivían en sus *calpullis*. Aunque todos disfrutaban de enorme prestigio social, aquellos que se dedicaban al comercio de larga distancia tenían mayor reconocimiento, tanto por el tipo de mercancías con las que trataban, como por su relación prácticamente directa con el gobierno. Era tal el poder de este grupo, los *pochtecas*, que tenía un sistema de justicia propio, con leyes y jueces específicos, además de gozar de sus dioses protectores y de sus festividades específicas. Su influencia fue en aumento, de tal modo que el *casus belli* más repetido en las fuentes era el ataque a una caravana comercial (Tezozomoc 2001, [Cap. 30]: 138; [Cap. 39]: 173, [Cap. 77]: 328)

> *"Y cuando, alguna vez el señor de México mandava a los mercaderes y disimulados exploradores que fuessen a alguna provincia, si allá los prendían o matavan, [...], luego el señor de México, hazía gente para ir a la guerra sobre aquella provincia*" (Sahagún 2001, II [Lib. 9, Cap. 5]: 709)

> "*También en las guerras y en las mover tenían sus leyes. Tenían por causa legítima para moverla si mataban algún mercader*" (Zorita 1992, [Cap. IX]: 95).

Como veremos más adelante, cuando el segundo Moctezuma fue coronado, los *pochtecas* se habían convertido en un auténtico grupo de presión, de tal forma que el *tlatoani* veía hacerse realidad la frase neoliberal: "el Mercado es quien gobierna y el Gobierno quien gestiona", teniendo que adoptar una serie de medidas drásticas para frenar su poder (Bueno e.p.). En la actualidad, los grandes empresarios y multinacionales también tienen múltiples posibilidades de alcanzar un adecuado tratamiento fiscal y otras medidas especiales y beneficiosas.

Existía un circuito de mercados locales y regionales, con diferente periodicidad y en todos ellos había variedad y abundancia de productos, aunque cada región tenía los suyos propios. Por ejemplo, el mercado de Cholula estaba especializado en piedras preciosas, el de Texcoco en tejidos, el de Azcapotzalco en esclavos o el de Acolman en perros. Esta diversidad era fomentada por la política económica imperial, ya que exigía como tributo productos que no se generaban en la provincia o no en la cantidad suficiente, por lo que se veían obligados a buscarlos en otros mercados para satisfacer las obligaciones fiscales.

Los mercados se instalaban en las plazas de los templos. Era un espacio acotado que permitía colocar los puestos en el orden establecido por los jueces, con el fin de facilitarles su trabajo, ya que los funcionarios estaban muy atentos a cualquier disputa o fraude que se produjera (Díaz del Castillo 2000, I [cap. XCII]: 331). Existía, por lo tanto, una cierta regulación de mercados.

> "*Hay en esta gran plaza una gran casa como de audiencia, donde están siempre sentadas diez o doce personas que son jueces y libran todos los casos y cosas que en el dicho mercado acaecen, y mandan castigar los delincuentes. Hay en la dicha plaza otras personas que andan continuo entre la gente, mirando lo que se vende y las medidas con que miden lo que venden; y se ha visto quebrar alguna que estaba falsa.*" (Cortés 1963, [2ªcarta de Relación]: 73)

Además de los mercados había otro nivel comercial, el de larga distancia, que arrojaba enormes dividendos que los *pochtecas* intentaban mantener dentro de su círculo. Seguramente, serían nobles, quizás segundones, que al no obtener un puesto de relevancia en el gobierno se dedicaban a este tipo de comercio que,

además de enormes ganancias, proporcionaba muchísimo prestigio social. Esta idea está avalada porque los *pochtecas* llevan en sus nombres la partícula *tzin* que es un indicativo de nobleza (Garduño 1997: 71, Ixtlilxochitl 1985, [Cap. II]: 53; Sahagún 2001, II [Lib.9, Cap. 1]: 690-691; Zorita 1992, [Cap. IV]: 136).

El comercio de larga distancia necesitaba de unos preparativos más complejos que los mercados locales ya que estaban implicados altos funcionarios y también el propio gobierno. Solamente los *pochtecas* podían dedicarse a él, y tras presentar la ruta de sus actividades comerciales, recibían el visto bueno del gobierno. ¿Por qué estaba interesado el gobierno? Porque también participaba del negocio. El mismo *tlatoani* tenía sus delegados que le vendían o le compraban mercancías. Así que a la hora de partir las caravanas no sólo contrataba a los mejores *tlamemes,* para el transporte de las mismas, especialmente preciosidades (Durán 1984, II, [Cap. XLVI]: 357), sino que el gobierno proporcionaba protección militar.

Mucho se ha especulado acerca de la participación o intervención imperial en las redes comerciales. Esta es una cuestión significativa ya que venimos repitiendo que el mercado era muy importante dentro del engranaje del Estado y quizás uno de los rasgos más uniformadores. Las fuentes permiten conocer que el gobierno imperial se había preocupado por dictar unas leyes muy concretas en materia de mercados locales: categoría, periodicidad, tipo de mercancías, alguaciles y jueces para dirimir los problemas que surgieran (Zorita 1992, [Cap. IX]: 117). Éste ofrecía muchos beneficios a los que el Estado no estaba dispuesto a renunciar.

Algunos autores (Berdan 1996: 132; Carrasco 1978: 63; Polanyi 1971: 262) definen el comercio desarrollado por el imperio azteca como un sistema económico administrado, esto quiere decir que si bien no ejercía un control absoluto, sí se actuaba desde el gobierno fomentado actitudes proteccionistas como el hecho de que solamente sus *pochtecas* pudieran tener acceso a los mercados más importantes y por lo tanto los únicos en adquirir los productos de prestigio que la elite de todo el Valle demandaba. De esta manera controlaba monopolios o gravaba las mercancías con importantes impuestos, además de facilitar protección militar a las caravanas comerciales y de exigir a sus tributarios que adquirieran en los mercados productos que no producían y que sí tenían que tributar. De esta forma, el gobierno se beneficiaba ampliamente al estar implicado en todos estos aspectos. Pero no sólo él obtenía ganancias, sino que esta política comercial también beneficiaba a los consumidores, ya que podían adquirir en los mercados objetos o materias primas de todo el Valle a precios más ventajosos y poner en circulación, con mayor proyección, sus propios productos.

El régimen azteca tenía gran flexibilidad para organizarse política y económicamente. Al ser un imperio de características hegemónicas, su objetivo era sacar el máximo rendimiento de las provincias que incorporaba a su órbita de actuación, pero con un mínimo gasto administrativo y militar. Sin embargo, no dudó en levantar el *macahuitl* para defender sus intereses comerciales, para mantener pacificados los pasillos por donde fluía la red de productos y para apoderarse de monopolios y mercados. Desgraciadamente, estos hechos se repiten también en la actualidad. Ellos no pretendían apoderarse de pozos de petróleo, pero sí de otras materias primas como la producción de obsidiana que tenía, salvando las distancias, la misma importancia para su economía. Por eso, afirmamos que no dudó en crear guerras, incluso civiles, para apoderarse de los mercados. Quizás, la más conocida sea la guerra que emprendió contra Tlatelolco, aunque también hubo otras.

El ansiado mercado de Tlatelolco[2]

A raíz de la derrota del imperio tepaneca en 1428, se formó la Triple Alianza y se estipuló que este organismo estuviera formado por los miembros que más activamente colaboraron en la guerra, entre los *que injustamente no estuvo Tlatelolco*, la ciudad gemela de Tenochtitlan (López Austin, 1981: 74; Orozco y Berra 1978, III: 218). Esta situación incrementó el malestar entre las dos ciudades, aunque su enemistad venía de lejos, desde los tiempos de la peregrinación, cuando el grupo mexica se separó. Las dos parcialidades estuvieron vagando por el Valle hasta que, finalmente, se establecieron en unos islotes pertenecientes a Azcapotzalco separados únicamente por un dique.

Cuando los Tenochca fundaron Tenochtitlan, los tlatelolca ya estaban asentados en Tlatelolco y, hasta el momento de la guerra tepaneca, parece que habían disfrutado de mayor importancia política que sus hermanos y que, gracias a ello, pudo dedicarse al comercio. Como tributarios de Azcapotzalco, sería esta metrópolis quien le indicaría qué actividad podían desarrollar sin perjudicar los inte-

2. *Vid* Bueno 2005.

reses imperiales. Fue así como Azcapotzalco permitió que un grupo de *Pochtecas,* venidos de otras tierras, se instalaran en Tlatelolco y enseñaran el oficio comercial a los tlatelolca (Acosta Saignes 1945: 48; López Austin 1967: 27, 1981: 87-88).

Tras la derrota de los tepaneca, inesperadamente Tenochtitlan salió reforzada frente a Tlatelolco en el reparto de territorios y funciones y, además, quedó al mando del ejército imperial (Zorita 1992, [Cap. IX]: 54). Éste desarrolló una extraordinaria actividad expansiva que benefició enormemente a los comerciantes y, por ende, a Tlatelolco, que aumentaba su riqueza y fomentaba la envidia de sus vecinos. En este contexto se produce la guerra fratricida entre los Tenochca y Tlatelolca en 1473.

El antecedente del conflicto se sitúa en el deseo de Moquíhuix, *tlatoani* de Tlatelolco, de dominar Tenochtitlan. Decidió comprobar con qué aliados podría contar y envió a sus embajadores a Chalco, importantísima ciudad del lago que había tenido graves diferencias con Tenochtitlan (Chimalpahin 1965, [7ª Relación]: 206; Tezozomoc 2001, [Cap. 43]: 191). Al principio los chalca escucharon con interés a los embajadores tlatelolca pero, finalmente, no quisieron formar parte del complot y pidieron audiencia a Axayacatl, *tlatoani* de Tenochtitlan, para informarle y entregarle a los embajadores en calidad de presos.

Tras meditar su actuación, Axayacatl decidió organizar una gran fiesta para invitar a lo más granado de la corte tlatelolca, que naturalmente aceptaron. Allí se prepararon y degustaron deliciosos manjares entre los que, según nos cuenta Chimalpahin (1965, [7ª Relación]: 207) se encontraban los desdichados embajadores apresados por Chalco.

Moquíhuix quedó advertido, más no desistió de su empeño y según vuelven a contarnos las fuentes humilló a su esposa, hermana de Axayacatl, repudiándola y tomando por esposa principal a la hija de un noble tepaneca. La princesa tenochca corrió a casa de su hermano y allí delató las intenciones de su esposo (Chimalpahin, 1965, [7ª Relación]: 208; Tezozomoc 1975: 117-119; Torquemada 1969, I, [Lib. 2, Cap. 58]: 177).

> "*Esta princesa Chalchiuhnenetzin no era fuerte, sino delgaducha, ni de buenas carnes, sino antes bien de pecho muy huesudo, y por ello no la quería Moquihuixtli, y la maltrataba mucho. Por eso se vino aquí a Tenochtitlan a relatarle a su hermano menor, Axayacatzin, lo que hacía Moquihuixtli, así como que hablaba de guerrear contra el "tenochcatl"; vino a decírselo todo, habiéndose enojado y preocupado muchísimo el rey Axayacatzin.*" (Tezozomoc 1975: 118-119)

Este fue el pretexto perfecto para que Tenochtitlan declarara la guerra a Tlatelolco. Pero no olvidemos que la mayoría de las fuentes de las que extraemos la información están claramente a favor de los tenochca y debajo de esta explicación subyace el deseo de Tenochtitlan de controlar el prestigioso mercado de Tlatelolco. El resultado fue favorable a Tenochtitlan y la consecuencia inmediata supuso la pérdida de la independencia de Tlatelolco y, por lo tanto, de su importantísima red comercial (Chimalpahin 1965, [7ª Relación]: 209; Durán 1984, II, [Cap. XXXIV]: 264; Sahagún 2001, II, [Lib. 9, Cap. 1]: 691; Tezozomoc 2001, [Cap. 48]: 210.).

Rudolf van Zantwijk (1962: 120) y Ana Garduño (1997: 161), opinan que en esta contienda hubo otros factores que potenciaron la victoria tenochca. El poderoso grupo de *pochtecas* de Tlatelolco, viendo la inminencia de los acontecimientos, llego a acuerdos secretos con el gobierno de Tenochtitlan para que el potencial productivo del mercado y su extensa red no sufrieran daños con la guerra, estableciendo condiciones de mutuo beneficio (Durán 1984, II,[cap. XXXIV]: 264; Tezozomoc 2001, [Cap. 48]: 209)

Cabe preguntarse las razones por las que el gobierno de Tenochtitlan quiso pactar con el grupo de *pochtecas,* cuando estamos seguros que para ganar la guerra no los necesitaban. Quizás, la respuesta esté en esa otra faceta que tenían los comerciantes de larga distancia y que no era otra que la de espías. Efectivamente, parte de lo que hoy llamaríamos servicio de inteligencia estaba formado por los *pochtecas,* que recopilaban información vital para la organización de las campañas militares, como accidentes geográficos, efectivos enemigos, posibles aliados, etc.

> "*Tomavan el traxe y el lenguaje de la misma provincia, y con esto tratavan entre ellos, y sin ser conocidos por mexicanos. [...] descubrieron la provincia de Anáoac y la passearon, que estava toda llena de riquezas. Y esto secretamente*

como espías que eran disimuladas como mercaderes" (Sahagún 2001, II, [Lib. 9, Cap. 5]: 706, 708).

Otras guerras comerciales

En una organización político-económica como la desarrollada en Mesoamérica, las guerras con un claro objetivo comercial eran moneda corriente en todos los reinados. Un buen ejemplo son las que emprendieron los dos Moctezumas. El primero contra Tepeaca y el segundo contra Tototepec, como se verá más ampliamente en un próximo trabajo.

Una vez establecido ese cordón de seguridad en la zona nuclear, de donde obtenían los productos de primera necesidad, los gobernantes del valle se expandían hacia el sur y sudeste para abastecerse de los objetos de lujo. Este fue el motivo por el que el primer Moctezuma tuvo un enorme interés en finalizar el largo conflicto con Chalco, que ya duraba 13 años y que le impedía expandirse hacia su siguiente objetivo: Tepeaca, ciudad que, por expreso deseo de Tenochtitlan, se convertirá en una ciudad comercial de primer orden. Situada a mitad de camino entre Tenochtitlan, la zona del Xoconochco y la del Golfo (Davies 1977: 94; Hicks 1979: 88), era el enclave ideal para que los *pochteca* se reunieran, descansaran e intercambiaran las mercancías de lujo en el mercado creado para tal finalidad y, lo que era aún más importante, se conseguía crear un pasillo pacificado para que el flujo de mercancías no se viera interrumpido.

Las fuentes narran que unos comerciantes mexicanos fueron asesinados por algunos tepeacas, como represalia por la conquista de Chalco. La respuesta del imperio fue aplastar Tepeaca y sus ciudades dependientes en 1466 (Tezozomoc 2001, [Cap. 29]: 133-137). Pero también nos dicen que en Tepeaca no estaban preparados para la guerra, a pesar de estar avisados por el imperio (Durán 1984, II, [Cap. XVIII]: 161,162), lo que nos hace pensar que el asesinato de los comerciantes pudo ser una manipulación en las fuentes a *posteriori* para justificar el ataque y su interés en dominar la ruta de "las preciosidades". Además de solucionar el asunto del mercado y del alojamiento, consiguieron aumentar el numero de *tlamemes* (Blanton y Feinman 1984:677).

> *"[...] para que en esa ciudad de Tepeaca –quiere y es su voluntad- que se haga un gran mercado, en el cual paren todos los mercaderes de la tierra, que el tal día señalado aportaren a ella y se hallen en él y que se vendan ricas mantas de todo género y piedras y joyas y plumas de diversos colores, y oro y plata y de todos metales y cueros de diversos animales, de leones, de tigres, de gatos monteses; cacao, bragueros ricos y cotaras. Y esto es lo que os manda el rey nuestro señor Motecuzona".* (Durán 1984, II, [Cap. XVIII]: 162)

En Tototepec y Quetzaltepec Moctezuma Xocoyotzin actuó igual que Moctezuma Ilhuicamina al promover esta guerra solamente porque los escultores se quejaban del alto precio que tenían que pagar por la arena y el esmeril, que se importaba de estas ciudades. Por ello, provocó una guerra, que le fue favorable; y exigió como tributo la arena y el esmeril, solventando el problema (Durán 1984 II, [cap. LVI]: 425-431).

Estas guerras ilustran perfectamente la importancia de la red comercial en el sostenimiento del imperio, pero también el nivel de influencia política al que habían llegado los *pochteca*. Por eso, una de las primeras medidas que adoptó Moctezuma II, al llegar al trono en 1502, fue dar un giro hacia una política más centralizadora, con el objetivo de restar poder al *"lobby"* de comerciantes que, peligrosamente, habían amasado fortunas incalculables, con las que compraban favores y lealtades que podían hacer tambalearse los cimientos del imperio. Por ello, Moctezuma Xocoyotzin ordenó una "depuración staliniana" y fortaleció al ejército, con cuya lealtad se favorecía a sí mismo.

> *"Motecuhzoma Xocoyotzin, temiendo una peligrosa inversión de fuerzas, frenó su ascenso, acusando a los más ricos mercaderes de crímenes ficticios, con lo que se incautaron sus tesoros en beneficio de los cuerpos militares"* (López Austin 1981: 89)

No olvidemos que estamos en una corte que practicaba la poliginia y que eso favorecía que siempre hubiera varios candidatos legítimos al trono y por lo tanto las facciones y las intrigas eran moneda corriente (Bueno 2004b). El mismo Moctezuma "ayudó" a su hermano a morir, ya que contaba con importantes apoyos dentro del ejército para gobernar, como bien se lamentaba Nezahualpilli:

*"debajo de piel de oveja [*Moctezuma*] era lobo carnicero"* (Ixtlilxochitl 1985, [Cap. LXXI]: 211).

La moneda[3]

El análisis de la activa red comercial que generó el imperio obliga a preguntarse sobre cuál era la moneda o el patrón de cambio que se utilizaba. Sabemos que había varios tipos de monedas: granos de cacao, mantas, cañones con polvo de oro y hachuelas de cobre; éstas últimas están más cerca de lo que nosotros podríamos considerar monedas (Díaz del Castillo 2000,I, [cap. XCII]: 332). Sin embargo, mantas y cacao también eran monedas de uso corriente entre los mesoamericanos, como queda vivo reflejo de ello en los documentos.

Había muchos tipos de mantas con diferentes usos: para pagar tributos, para vestir; pero también había unas mantas específicas como moneda con diferentes valores, ya que muchos de los cronistas tuvieron ocasión de comprobarlo personalmente (Clavijero 1976:236; Motolinía 1971:374; Torquemada 1969, II:560; Zorita 1909:117), Bernardino de Sahagún (2001, lib VI, [cap. XXIII]: 523; lib. IX, [cap. X]: 722-723), siempre atento al detalle, especifica que había mantas de diferente valor y en *La historia de los mexicanos por sus pinturas* (1979:89) encontramos que las multas se pagaban con mantas. Respecto al tamaño de las mismas como moneda la *Relación de Atlatlauca y Malinaltepeque* (1984:49) nos informa que eran *"unas mantillas de algodón del tamaño de un pliego de papel, que corría entre ellos por moneda"*.

Con el cacao pasa como con las mantas conocemos su utilidad culinaria, pero también como moneda (Cervantes de Salazar 1963:55; 1971,I:117; Clavijero 1976:236, 527; Durán 1984, II, [Cap. LXVI]: 490; Las Casas 1966:46; Motolinía 1971:374; Torquemada 1969,II:560, Zorita 1909:116, 126). Hernán Cortés (1963, [2ªcarta de relación]: 63) se lo explica al emperador Carlos

> *"y dos mil pies de cacao, que es una fruta como almendras, que ellos venden molida, y tiénenla en tanto, que se trata por moneda en toda la tierra, y con ella se compran todas las cosas necesarias en los mercados y otras partes"*.

El uso del cacao como moneda siguió vigente durante el período colonial, ya que viajeros ingleses del siglo XVI dejaron testimonio de ello (Chilton 1963:39; Hawks 1963:58). Claro que para la mentalidad europea costaba hacerse a la idea de que el dinero pudiera cultivarse en el huerto y así Pedro Mártir de Anglería (1964,II:470) exclamaba que sólo *"las personas de mezquino ingenio tendrán por fantasía el que de un árbol se coja moneda"*. A pesar de que los datos son claros y precisos como los de Francisco Clavijero (1976:527)

> *"varias especies de cacao, no usaban como moneda el tlacacahuatl o cacao menudo, que usaban en sus bebidas, sino más bien otras especies de inferior calidad y menos útiles para alimentarse, que circulaban incesantemente como moneda y no tenía casi otro uso que el de emplearse en el comercio"*.

Libros de cuentas

Todas estas transacciones comerciales y obligaciones fiscales quedaban registradas en unos maravillosos libros, pintados por los *tlacuilos* al servicio de la administración. En ellos se especificaban la cantidad, la frecuencia y la clase de productos que cada provincia, sujeta al imperio, debía tributar. Los libros económicos por excelencia son la *Matrícula de Tributos, la Información de 1554 y El Códice Mendoza;* el primero es prehispánico y los segundos, coloniales. Concretamente, el *Mendoza* fue una petición del Virrey D. Antonio de Mendoza para saber lo que tributaban los "indios en tiempo de su infidelidad".

III. Conclusiones

Decimos Europa y, en general, pensamos en ella como una unidad. Sin embargo, no es lo mismo referirse a Escandinavia que al Sur de España, ni por historia ni por desarrollo. Dentro del concepto geográfico de Europa existen varios mundos, de esos que llamamos primero, segundo y tercero. Por ello, surgieron macroorganismos que sobrepasaban el ámbito nacional, para paliar esas desigualdades. En América no pasa lo mismo, porque al referirnos a ella la identificamos con los norteamericanos, y cuando decimos norteamericanos no pensamos ni en canadienses, ni en inuits (esquimales) ni, por supuesto, en mexicanos. Pero América está formada por dos subcontinentes que atienden a tres realidades: Norteamérica, Centroamérica y Suramericana. Todo es

3. *Vid* Rojas 1998.

América y americanos todos los que viven en ella, pero con una historia y un ritmo de desarrollo distintos y para superar esto aparecieron también innumerables macroorganismos insertos en una maraña de siglas.

Pensando en ello, todo se reduce a sueños y a realidades. El sueño por construir y extender un espacio global, en cada momento histórico de acuerdo a las coordenadas geográficas conocidas; y las realidades, que son los efectos que esos sueños producen en la propia nación y en la zona de expansión.

Es por ello, como he dicho en este trabajo, que sueños y hombres soñadores han existido siempre. Soñadores globalizadores como Alejandro Magno, Marco Aurelio, Cicerón, Jesús de Nazaret, Julio Cesar, Moctezuma II, Colón, Napoleón o Hitler y, en ese sentido, vemos que la globalización no es un fenómeno nuevo, lo que sí parece novedoso es la dimensión del fenómeno; y como aterradoramente vaticinó Georges Orwell (2001), hemos hecho realidad el control total del "*big brother*". El informe de los Derechos Humanos de la ONU afirma que la libertad es lo que da bienestar al hombre, no la riqueza. Y retomando la idea de que no es un fenómeno nuevo, podemos decir que globalización e imperialismo se asimilan en el deseo de dominar físicamente, pero también metafísicamente, introduciendo ese componente etnocéntrico de querer hacer a nuestra "imagen y semejanza", porque nosotros estamos en posesión de la Única Verdad.

Efectivamente, la llegada de los españoles a México-Tenochtitlan puso fin al sueño globalizador del imperio azteca, como tiempo atrás ellos acabaron con el de los tepanecas; y como si de una cadena se tratara, ahora otros hombres, con una concepción del mundo diferente, querían imponer su sueño globalizador.

Hemos visto que, entonces como ahora, dentro de los planes globalizadores la economía actuaba como elemento integrador, aunque también antes como ahora, la economía marcaba la diferencia. El imperio, sin especificar cuál, crea una enorme red comercial en donde se puede encontrar absolutamente de todo, provocando una relación de difícil equilibrio entre demanda y producción, porque, aunque de ésta se derivan beneficios, es una situación asimétrica que genera desigualdad.

Todo el proceso se ve potenciado por los cambios tecnológicos. Dependiendo del momento histórico en el que nos encontremos, los cambios serán unos u otros, pero en todo caso y dentro de su contexto, es "un despegue de nuevas tecnologías". Por otra parte, la importancia de los "medios de comunicación" será crucial para que el imperio, y sigo sin especificar cuál, difunda las bonanzas de su plan globalizador. Naturalmente, en el imperio azteca no había televisores de plasma, ni teléfonos móviles, ni internet, porque eso no pertenece a su contexto, pero tenían otros medios difusores magníficos y, por lo que nos transmiten las fuentes, más eficaces que la televisión única.

Organizaban unas ceremonias públicas encaminadas a dejar bien claro lo beneficioso que era estar dentro de la órbita imperial. En estas celebraciones se invitaba a toda la comunidad y también a los representantes más importantes de las provincias "amigas", así como de las "enemigas". En ellas se hacía ostentación de la riqueza del imperio y, al tiempo, se realizaban algunos sacrificios para dar gracias a Huitzilopochtli por el buen rumbo de la mundialización azteca. En muchos de los casos, las infortunadas víctimas eran parientes de los políticos invitados, de forma que el mensaje no dejaba lugar a dudas: mejor globalizados que independientes.

Asimismo, se ha expresado que comprar productos que no proceden o no se han fabricado en nuestro país es una característica de la globalización. Que esa red comercial permite a los consumidores tener acceso a una mayor variedad de bienes con un coste en algunos casos menor, porque suelen encontrar mecanismos para abaratar el transporte. Es una plasmación de la ventaja comparativa y fundamento del intercambio comercial. Pero, si la mercancía deseada no se encuentra al alcance del imperio, siempre se puede recurrir a la guerra para conseguirlo (Tlatelolco, Tepeaca, Tototepec).

El Imperio, para gestionar la expansión, se ve en la necesidad de crear macroorganismos que regulen a nivel global las políticas económicas, da igual que se llamen Triple Alianza que Fondo Monetario Internacional. Crea unas condiciones especiales para fomentar la inversión extranjera y el permiso o facilidades del Estado para que se establezcan grupos extranjeros, como los *pochtecas* en Tlatelolco o los MacDonalds en Acapulco. Se tiende hacia una unidad monetaria, euro o cacao, y lingüística, inglés o nahuatl.

Por tanto, la globalización no es algo sobre lo que los ciudadanos hayan tenido, ni antes ni ahora, capacidad de decisión,

sino que es un proceso en el que siempre hemos estado inmersos. Lo que varía en este proceso globalizador quizás sea, precisamente, la dimensión. En la antigüedad había menos países o menos grupos humanos implicados, porque el mundo conocido era menor. En la actualidad al utilizar las nuevas tecnologías, la información se recibe a tiempo real en esta "aldea global", famosa definición usada por el sociólogo canadiense Marshall McLuhan en el libro *Galaxia Gutemberg* (1962). Por todo ello, podemos afirmar que la famosa frase de Porfirio Díaz "pobre México tan lejos de dios y tan cerca de EE.UU." a principios del siglo XVI podría haber sido dicha por Moctezuma Xocoyotzin: "pobres chichimecas tan lejos de sus dioses y tan cerca de Tenochtitlan".

En épocas anteriores el "Norte" americano estaba en Mesoamérica; y esto limpia de sospechas el pasado colonial, cuando se le culpa del subdesarrollo iberoamericano. La experiencia colonial fue un esfuerzo por unificar el continente, digamos que por globalizarlo; así que en ambas partes se dieron los mismos éxitos y fracasos. La relación natural entre los dos subcontinentes siempre ha sido de norte a sur y no de este a oeste. Podemos afirmar que, desde la prehistoria hasta prácticamente el siglo XIX, Mesoamérica y quizás también parte de los Andes, fueron las zonas más sobresalientes y que, a partir de la guerra de la Independencia americana, es cuando EE.UU. y Canadá empezaron a sobresalir.

Sin embargo, hay voces, quizás más esperanzadas que autorizadas, que preludian una nueva época dorada para el desarrollo de América en toda su extensión, una especie de

"justicia histórica" en el siglo XXI "será el auténtico siglo americano, una era de dominio mundial de ambas Américas, fusionadas en una superpotencia diferente, unos Estados Unidos hispanizados y mestizos. Su existencia vendría a representar tanto la amalgama de los mejores valores del norte y del sur como el triunfo del auténtico comercio global y el capitalismo liberal. Sería también la prueba definitiva de que la supuesta anormalidad civilizadora de España era una falacia, y probaría (siempre hay algún Huntington al acecho) que las interpretaciones de la Historia basadas en determinismos biológicos o culturales son erróneas" (Fernández-Amesto en Lucena Giraldo 2004: 14)

Esta posibilidad aterra a parte de la sociedad norteamericana como se refleja en el artículo "el reto hispano" de Samuel Huntington, al que se refería Manuel Lucena Giraldo y ya hemos comentado. Personalmente, me siento pesimista ante el panorama globalizador cuyo factor de giro es la economía, donde se busca el beneficio rápido sin valorar las consecuencias; donde los logros de los seres humanos se están quedando sin contenido; donde nuestro planeta está dando síntomas de enfermo terminal e incomprensiblemente le damos la espalda. Pero, también, me gustaría poder decir, recordando a Martin Luther King: *"he tenido un sueño"* y en él se hacía realidad el lema de Porto Alegre "otro mundo es posible". Hemos comprobado que a lo largo de nuestra historia como "*homo habilis*" hemos luchado por superarnos y aquellos que más éxito tuvieron se afanaron en globalizar al resto y esto es algo inherente al ser humano. Como dice el poeta Fernando Ortiz *"en cada edad la vida es la misma, pero la vemos de distinta manera"*.

Bibliografía

ABU-LUGHOD, Janet L. (1989): *Before European Hegemony: The world system, A.D. 1250-1350.* Oxford University Press, New York.

ACOSTA SAIGNES, Miguel (1945): "Los pochtecas. Ubicación de los mercaderes en la estructura social tenochca". En *Acta Anthropológica*, vol I, nº 1: 9-54, México.

ACUÑA, René (1984): *Relaciones geográficas del siglo XVI: 2.. Antequera,* t. 1, IIA-UNAM, México.

ANGLERÍA, Pedro Mártir de (1964): *Décadas del Nuevo Mundo.* Porrúa, 2 vol. México

BERDAN, Frances F (1996): "The Tributary Provinces". En Berdan, Blanton, Boone, Hodge, Smith y Umberger 1996: 109-136

BERDAN, Frances y Michael SMITH (1996): "Imperial strategies and Core-Periphery Relations". En Berdan, Blanton, Boone, Hodge, Smith y Umberger 1996: 209-218.

BERDAN, Frances, Richard BLANTON, Elizabeth H. BOONE, Mary HODGE, Michael SMITH y Emily UMBERGER (1996): *Aztec Imperial Strategies.* Washington D.C.: Dumbarton Oaks.

BERZOSA, Carlos (2002): *Los desafíos de la economía mundial en el siglo XXI.* Nivola, Madrid

BLANTON, Richard y Gary FEINMAN (1984): "The mesoamerican world system" *American Anthropologist,* vol. 86, nº 3, 1984:673-682

BUENO, Isabel (1990): "La etnohistoria como enfoque sistémico". *Revista internacional de sistemas,* vol. 2, nº. 3, 1990: 261-275.

(2003): *La guerra mesoamericana en época mexica.* Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid.

(2004a): "El sistema de control en el imperio azteca" *Revista Española de Control Externo*, Nº 17: 217-242.

(2004b): "La importancia del faccionalismo en la política mesoamericana". *Revista de Indias,* VolLXIV, Nº 232:651-672, Madrid.

(2005): "Tlatelolco: la gemela en la sombra". *Revista Española de Antropología Americana,* vol.35:133-148, Madrid.

(2006): "La guerra mesoamericana". *Estudios de Cultura Náhuatl* 37. México (En prensa).

(e. p.): "El trono del águila y el jaguar: una revisión a la figura de Moctezuma II"

CARRASCO, Pedro (1978): "La economía del México prehispánico". En Carrasco y Broda 1978: 15-76.

(1996): Est*ructura político-territorial del imperio technoca: La Triple Alianza de Tenochtitlan, Tetzcoco y Tlacopan*. Fondo de Cultura Económica y el Colegio de México, México.

CARRASCO, Pedro y Johanna BRODA (1978): *Economía, política e ideología en el México Prehispánico.* Carrasco y Broda. Nueva imagen, México.

CASAS, Fray Toribio de las (1966): *Los indios de México y Nueva España.* Antología de Edmund O'Gorman, Porrúa, México.

CERVANTES DE SALAZAR, Francisco (1963): *México en 1554 y Túmulo Imperial.* Ed. Edmund O'Gorman. Porrúa, México.

(1971): *Crónica de la Nueva España,* Biblioteca de Autores Españoles, 2 vols., Madrid.

CHASE-DUNN, Christopher y Thomas HALL (1997): *Rise and Demise: Comparing World-Systems.* Westview Press, Boulder.

CHILTON, Juan de (1963): "Notable relación de ... acerca de los habitantes, costumbres, minas, ciudades, riquezas, fuerzas y demás cosas particulares de la Nueva España y otras provincias de las indias occidentales: vistas por él mismo en los viajes que hizo por aquellas tierras durante diez y siete o diez y ocho años, 1586", en García Icazbalceta 1963:33-51.

CHIMALPAHIN CUAUHTLEHUANITZIN, Francisco (1965): *Relaciones Originales de Chalco Amaquemecan.* Fondo de Cultura Económica. México.

CLAVIJERO, Francisco Javier (1976): *Historia Antigua de México.* Porrúa, México.

CORTÉS, Hernán (1963): *Cartas de Relación de la Conquista de México.* Porrúa, México.

DAVIES, Claude Nigel Byan (1987): *The Aztec empire: the toltec resurgence,* Norman, University of Oklahoma Press.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (2000): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.* Ed. Miguel León Portilla. Dustin, 2 vols. Madrid.

DURÁN, Fray Diego (1984): *Historia de la Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme.* Ed. de A.M. Garibay, 2 vols. Porrúa, México.

ECLESIASTES (1960): *La Biblia.* Sociedades Bíblicas Unidas.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe (2004): "Hispanos en Estados Unidos la amenaza fantasma", *Blanco y Negro* nº 635: 4-5.

GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín (1963): *Relaciones de varios viajeros ingleses en la ciudad de México y otros lugares de la Nueva España*. Porrúa, Madrid.

GARDUÑO, Ana (1997): *Conflictos y alianzas entre Tlatelolco y Tenochtitlan: siglo XII a XV.* Instituto Nacional de Antropología, México.

GEORGE, Susan (2001): *Informe Lugano,* Icaria, Barcelona.

HASSIG, Ross (1990): *Comercio, Tributo y Transportes: La economía política del valle de México en el siglo XVI*. Alianza Mexicana. México.

HAWKS, Enrique (1963): "Relación de las producciones de la Nueva España y costumbres de sus habitantes; hecha por Enrique Hawks, mercader, que pasó cinco años en la dicha tierra, y escribió a instancias de Mr. Ricardo Hakluyt de Eiton en el condado de Hereford, 1572", en García Icazbalceta 1963: 52-73.

HICKS, Frederic (1984): "La posición de Temascalapan en la Triple Alianza". *Estudios de Cultura Náhuatl* 17: 235-260.

HISTORIA DE LOS MEXICANOS POR SUS PINTURAS (1979): *Historia de los mexicanos por su pinturas* En *Teogonía e historia de los mexicanos: Tres opúsculos del siglo XVI* Ed. Angel María Garibay K. Porrúa. Mexico: 23-90.

HODGE, Mary (1996): "Political Organization of the Central Provinces". En Berdan, Blanton, Boon Hodge, Smith y Umberger 1996: 17-45.

HUNTINGTON, Samuel (2004): "El reto hispano" *Foreign Affairs*

IXTLILXOCHITL, Fernando de Alva (1985): *Historia de la nación chichimeca*. Edición de Germán Vázquez. Crónicas de América nº 11. Historia 16. Madrid

KENICHI Omae (1995): *End of the Nation State: the rise of Regional Economies*. Free Press Paperbacks, N.Y.

KIRCHHOFF, Paul (1943): Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica, y caracteres culturales. *Acta Ame4ricana* I:92-107

LITVAK KING, Jaime (1971): *Cihuatlan y Tepecoacuilco: Provincias tributarias de México en el siglo XVI*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas, México.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1967): "Los señoríos de Azcapotzalco y Tezcoco", en *Historia prehispánica,* Ciclo de conferencias del Museo Nacional de antropología, nº 7: 30 páginas, México

(1981): *Tarascos y Mexicas* Fondo de Cultura Económica. México.

LUCENA GIRALDO Manuel (2004): "El final de la leyenda negra" *Blanco y Negro* nº 636, 2004: 14

MARCOS MARÍN, Francisco A. (2004): *La otra mundialización,* Wolton Dominique, *Blanco y Negro*, nº. 639:20

MARX Y ENGELS (1976): *El manifiesto comunista*. Ayuso, Madrid.

MCLUHAN, Marshall (1998) [1962]: *Galaxia Gutemberg*. Círculo de lectores, Barcelona

MOTOLINÍA, Toribio de Benavente (1971): *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella,* Ed. O'Gorman, IIH-UNAM, México.

MYRDAL, Gunnar (1957): *Teoría Económica del Subdesarrollo,* F.C.E, México.

OROZCO y BERRA, Manuel (1978): *Historia antigua y de la conquista de México*. Estudio de Ángel Garibay y bibliografía de Miguel León-Portilla 4 vols, Porrúa, México.

ORTIZ, Fernando (2003): *Versos y años 1975-2003*.

ORWELL, Georges (2001): *1984*. Destino, Barcelona.

PEREGRINE, Peter N., y Gary M. Feinman (ed.) (1996): *Pre-Columbian World Systems*. Prehistory Press Madison, WI.

POLANYI, Karl (1971): *Primitive, Anclaire, and modern economies*. Essays of Karl Polanyi, ed. By George Dalton. Boston, Beacon press.

RAMONET, Ignacio (1995): "Pensamiento único" *Le Monde Diplomatique*.

RELACIÓN DE ATLATLAUCA (1984): *Relación de Atlatlauca y Malinaltepeque,* en Acuña 1984:43-59.

ROJAS, José Luis de (1998): *La moneda indígena en la Nueva España en el siglo XVI*. CIESAS, México.

ROSS, ARNAU sobre la globalizació (clarícies i foscúries) en Htp://www.iespana.es/ARTUSBROTAU-/global.htm

SAHAGÚN, Bernardino de (2001): *Historia General de las Cosas de Nueva España*. Crónica de América, nº 23 y 24. Dastin, Madrid

SAMPEDRO, José Luis (1972): *Conciencia del subdesarrollo,* Salvat, Barcelona.

SANDLER, Tod (1997): Global Challenges: An Approach to Environmental, Political and *Economic Problems*. Cambridge: Cambridge University Press.

SCHNEIDER, Jane (1977): Was there a precapitalist world–system? Peasant studies 6 (I): 20-29.

SMITH, Michael E. (1996): "The Strategic Provinces". En Berdan, Blanton, Boone, Hodge, Smith y Umberger 1996: 137-150.

SMITH, Michael E., y Frances F. BERDAN (2000): "The Postclassic Mesoamerican World System" *Curren Anthropology,* 41:283-286.

STIGLITZ, Joseph (2002): *El malestar en la globalización,* Taurus,

TEZOZOMOC, Hernando Alvarado (1975): *Crónica Mexicayotl*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

(2001): *Crónica Mexicana*. Eds. Gonzalo Díaz Migoyo y Germán Vázquez. Crónicas de América, nº 25. Dustin. Madrid.

TINBERGEN, Jan (1967): *Planificación y desarrollo 1967,* Guadarrama, Madrid.

TORQUEMADA, Juan de (1969): *Monarquía indiana*. 3 vol. Porrúa, México

UMBERGER, Emily (1996): "Aztec Presence and Material Remains in the Outer Provinces". En Berdan, Blanton, Boone, Hodge, Smith y Umberger 1996: 151-180.

WALLERTEIN, Immanuel (1974): "The modern world -system. Capitalist agriculture and the origins of the european world–economy in the sixteenth century. Academic Press, New York.

WOLTON, Dominique (2004): *La otra mundialización,* Gedisa

ZANTWIJK, Rudolf van (1962): "La paz azteca. La ordenación del mundo por los mexica". En *Estudios de Cultura Nahuatl*, 2: 101-135.

ZORITA, Alonso de (1909): *Historia de la Nueva España,* Colección de libros y documentos referentes a la Historia de América IX, Madrid.

(1992): *Relación de los Señores de la Nueva España*. Edición de Germán Vázquez. Historia 16. Crónica de América nº 75, Madrid.

La pintura mural de la caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco

Water tank mural at Santa Cruz de Santiago de Tlatelolco Imperial College

Salvador Guilliem Arroyo
Coordinador del Proyecto Tlatelolco
del Proyecto Templo Mayor
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Resumen

La Caja de Agua o almacén de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco, fue descubierta en el año de 2002 al llevar a cabo obras de mantenimiento del actual convento, usado como sede del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores. A partir de ese momento y hasta 2007 se han recuperado casi 12 metros cuadrados de pintura mural, cuya técnica y discurso reflejan la fusión temprana sincrética entre Europa y el Nuevo Mundo. Igualmente, se han recuperado miles de fragmentos de la misma pintura mural que fueron depositados en el interior de ésta bella caja al momento de su clausura, junto con restos de peces, borrego, vaca, rana y otras especies vegetales, conformando un acervo único para la arqueología mexicana.

Palabras clave: Santiago Tlatelolco, fray Andrés de Olmos, fray Juan de Tecto, fray de Ahora, fray Bernardino de Sahagún

Abstract

The water tank or deposit at the Santa Cruz de Santiago de Tlatelolco Imperial College was discovered in 2002 on the occasion of maintenance work on the former convent, presently used to headquarter the Secretariat of Foreign Affairs' Historic Diplomatic Archives. The technique and discourse of the nearly 12 square metres of mural recovered in the interim reveal an early syncretic merger between Europe and the New World. Furthermore, thousands of mural fragments have been retrieved from inside this handsome deposit, along with remains of fish, calves, cows, frogs and plant species, constituting a signal find for Mexican archaeology.

Key words: Santiago Tlatelolco, Friar Andrés de Olmos, Friar Juan de Tecto, Friar de Ahora, Friar Bernardino de Sahagún

I. Introducción

En el mes de Julio de 2002 para efectuar una obra de infraestructura justo en el piso adyacente a la fachada oeste del convento de Santiago Tlatelolco, se descubrió una estructura que tenía revestimiento de estuco policromo en su interior y acorde a la ley de protección al patrimonio cultural se procedió a su rescate arqueológico sistemático, que más tarde corroboramos fue la receptoría de agua potable que nutrió la república de indios de Santiago Tlatelolco durante el siglo XVI y, cuyos constructores planearon que además de cumplir tan vital función, también transmitiera un mensaje público a través de un discurso pictográfico mural.

Así, hasta la fecha se ha trabajado en 5 temporadas de exploraciones que han permitido descubrir más de 12 metros cuadrados de pintura mural *in situ*, conjuntamente con la recuperación de más de 15.600 fragmentos pertenecientes a la misma pintura mural de la caja, que fueron depositados en su interior cuando ésta se decidió clausurar. Conjuntamente con más de 6.000 restos óseos de animales, 10.000 tiestos, además de objetos de concha, metal y vidrio que ya se están clasificando y analizando por diversos

1. Salvador Guilliem Arroyo: *Ofrendas a Ehécatl Quetzalcóatl en Mexico Tlatelolco,* N° 400 Col. Científica INAH, México, 1996.

Figura 1. Vista de sur a norte del muro Oeste de la Caja de agua, fuera del convento donde se aprecia la traza indígena. Foto Salvador Guilliem Arroyo.

especialistas del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sus resultados nos permitirán enmarcar históricamente el contexto, ya que la evidencia arqueológica se confrontará directamente con las fuentes etnohistóricas, tales como el Códice Badiano, el Florentino, el Azcatitlan, el Plano de Upsala y el Cozcatzin, cuyas pictografías guardan una gran semejanza estilística con el discurso pictográfico de la Caja de Agua.

II. La caja de agua

La caja de agua o pila es el nombre popular otorgado a éstos almacenes de agua a manera de estanques por debajo del nivel del piso. La que ahora nos ocupa, fue cubierta a principios del siglo XVIII por la construcción del actual convento de Santiago Tlatelolco, quedando bajo el grueso muro de la fachada oeste que fue desplantado cuidando que su mampostería quedara distribuida a manera de dovela sobre los muros de la Caja, manifestando el deseo de proteger sus restos para la posteridad.

La Caja de Agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco, se construyó durante la primera mitad del siglo XVI, bajo el nivel del piso de la ciudad colonial, que fue erigida inmediatamente a la caída de los mexicas. La evidencia arqueológica nos ha demostrado, que el arrasamiento de las construcciones del Recinto Ceremonial de Mexico Tlatelolco fue a partir del piso de su última fase constructiva, la séptima, y por ende, fragmentos de las edificaciones anteriores se conservaron en el subsuelo[1] y son las que actualmente constituyen la Zona Arqueológica de Tlatelolco, dentro de la gran ciudad de México, Distrito Federal (fig 1).

La fábrica de los muros de la Caja de Agua alcanzó sesenta centímetros de espesor con mampostería y lajueleado amarrados con arcilla compactada a la manera de los adobes sin cocer y solamente se recubrió con estuco su interior, el mismo que sirvió de soporte al discurso pictográfico. En tanto todas sus caras externas se terminaron en mampostería dado que se diseño para convivir con el relleno circundante altamente compactado a bien de lograr su estabilidad como contenedor de agua en constante movimiento.

En la ultima temporada de exploraciones aún en curso, solamente faltó explorar los segmentos de los muros norte y sur de la Caja de agua, que están bajo el muro de la fachada oeste del claustro, sin embargo se ha logrado conocer las dimensiones totales de la estructura novohispana que ahora nos ocupa. Ésta presenta una conformación rectangular con el eje este oeste de 7 metros de largo aproximadamente por 5.20 metros de norte a sur. En su esquina suroeste se localizó el acueducto subterráneo que la nutría, localizado de 1.80 a 2.20 metros de profundidad a partir del piso en original, mismo que fue arrasado en 1964 y en su lugar a 40 cm más abajo se colocó un adoquinado que circunda el edificio actualmente (fig 2). El acueducto se conecta a la Caja de Agua mediante una lápida de forma rectangular que presenta en su base una perforación bicónica de 14 cm de diámetro que desemboca en el interior del continente occidental a nivel de piso casi en su esquina sureste; la lápida fue tallada en su interior a manera de tubo vertical para permitir el ascenso del agua cuando dentro del continente la presión del líquido contenido la empujaba en sentido opuesto, así, subía hasta los 75 y 85 cm de altura para desembocar en dos perforaciones que al ser cubiertas por el espejo de agua impedían que continuara llenándose, éste elemento es llamado *rebosadero*, así, vemos que sus constructores, planearon que el espejo de agua no alcanzara más de 90 cm de altura y conviviera armónicamente con el discurso pictográfico.

La composición de estructura arquitectónica se concibió con dos continentes seccionados por un muro intermedio que

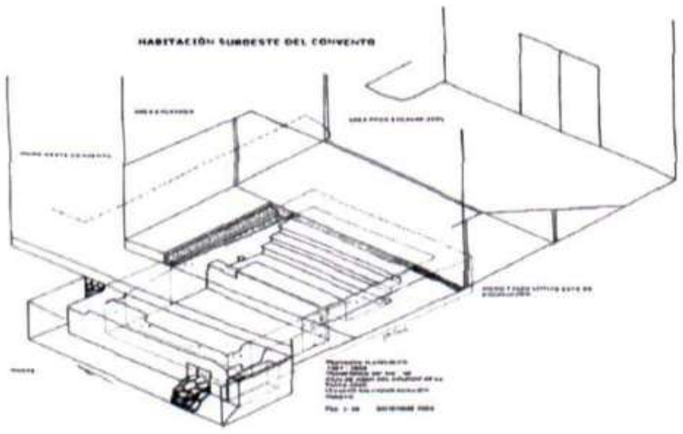


Figura 2. Isométrico de Suroeste a Noroeste de la ubicación de la Caja de Agua con respecto al espacio suroeste del convento de Santiago Tlatelolco. Dibujo Salvador Guilliem Arroyo.

nace de su unión con el muro sur, presentando una trayectoria hacia el norte de tres metros hasta unirse al muro norte mediante una escalinata de un metro de largo con dos peldaños que marcan el acceso de los usuarios por el oriente, creados ambos espacios para una mejor funcionalidad: el occidental con 4 metros de norte a sur por 3.67 de este a oeste y una profundidad de 2.20 metros hasta 2.30 metros, fue destinado para almacenar el agua conviviendo con las pinturas murales que se distribuyeron circundando su espejo por el norte, oeste y al sur, quedando el muro intermedio del color blanco del estuco bruñido donde sobrevivió la huella de una estructura adosada a manera de greca escalonada, quizá un componente ornamental que fue retirado al momento de la clausura de la gran caja. El segundo continente, el oriental, tiene 4 metros de norte sur y un vano de 1.30 metros de este a oeste, limitado por el muro intermedio al oeste en tanto su margen oriente está ocupado por una escalinata de 4 peldaños de peraltes curvados y sendos descansos que rematan en un saliente de 6 cm. Este espacio exhibe las bocas de tubos de cerámica emplomada perfectamente emboquillados por el estuco de los muros sur y norte, que aunados al bufamiento de 7 cm justo al centro del piso que marca los declives hacia ellos, nos permiten dilucidar la intención de drenar el espacio completamente. Al mismo tiempo, se ha recuperado el discurso pictórico de los muros norte y sur que desplanta del mismo nivel de piso hasta el borde recuperado, en estos casos, a pesar de ser de menores dimensiones dado que el piso aparece 44 cm más arriba que el del continente occidental. El desplante de las pinturas, junto con la evidencia de calcificación en su base de no más de 2 cm nos permiten comprobar que el agua corría por los peldaños y el piso de éste espacio como una delgada cortina, que quizá recuperaba los derrames de quienes ingresaban a tomar el agua del primer continente, es decir que éste espacio recibía a los usuarios, quienes descendían los cuatro peldaños señalados y quedaban inmersos dentro del discurso pictográfico.

Regresando al muro intermedio, dentro de su constitución presenta una lápida tallada de 40 cm de ancho por 90 cm de altura y se localiza a 25 cm de distancia del muro sur con su cara pegada al oeste, donde en su base a 8 cm por encima del piso se abre una perforación bicónica de 14 cm y a los 34 cm más arriba, aparece una perforación más grande a manera de gota, con 30 cm de altura por 10 cm de ancho, con una profundidad de 25 cm para inmediatamente bajar en caída libre 65 cm, con una trayectoria hacia el oriente, lo que nos permite aseverar que se conecta a una tubería oculta por el piso del continente oriental marcando la ruta del agua hacia la parte posterior de la escalinata mencionada (fig. 3).

Como vemos, la máxima virtud de los constructores de la Caja de Agua, fue concebir un receptáculo de agua potable en constante movimiento, conviviendo en perfecta armonía con el discurso pictográfico que transmitió la vida cotidiana de los habitantes de los grandes lagos de las otrora ciudades de México Tlatelolco y México Tenochtitlan, ya bajo el dominio español. Las escenas murales fueron distribuidas en los muros norte, oeste y sur circundando el espejo de agua interno y hasta el momento, dadas las evidencias arqueológicas, el acceso a la Caja fue por su extremo oriental, del que logramos recuperar pocos elementos estructurales dado el arrasamiento que sufrió al edificar el actual claustro, entre los que destacan dos huellas irregulares de 75 cm por lado, consideradas como parte del zócalo de desplante de sendas columnas, marcando las dimensiones del vestíbulo de acceso a la Caja de Agua, muy probablemente, sean las que están dentro del jardín sureste del claustro, ya que su talla

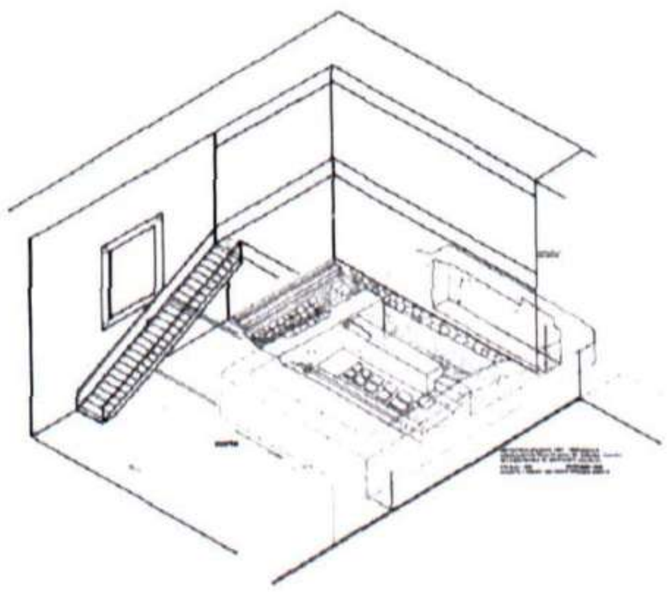


Figura 3. Isométrico de Noreste a Suroeste de la ubicación de la Caja de Agua dentro del convento de Santiago Tlatelolco. Dibujo Salvador Guilliem Arroyo.

corresponde a un estilo muy temprano de la Nueva España. Otro dato muy importante es la estructura prehispánica localizada bajo la escalinata oriental, que acorde al trazo de las edificaciones del límite del Recinto Ceremonial prehispánico de la Etapa IV de construcción, puede corresponder a uno de los dados centrales y a la usanza precolombina al desalojar el terreno para construir la Caja de Agua, toparon con ésta estructura y cubriendo su piso de estuco con *tezontlalli* (polvo rojo de Tezontle), la utilizaron como soporte de la nueva estructura (fig. 4 a, b c, d, e ,f, g, h, i, k, l).

III. Las pinturas

Como vemos en los dibujos isométricos, la distribución de las pinturas murales se aplicó circundando su interior, ya que el muro intermedio y la escalinata oriental carecen de ellas. Así, se denominó a las que decoran el muro oeste como segmento 1 Sur y Segmento 2 Norte, tomando como eje de partida para su lectura su centro y, con respecto a los muros norte y sur, dada la secuencia de lectura se clasificaron a partir de su colindancia con el muro oeste hacia el oriente tal como lo marca la intención del discurso pictográfico.

Los elementos de la pintura mural del muro oeste se registraron entre el año 2002 al 2005, contando con el apoyo del restaurador José Carmen Arroyo García. En éste muro la lectura inicia al centro donde se representaron 9 piedras de color rojo con soportes en grisalla para determinar su volumen, éstas presentan espinas negras en su lateral norte y en el sur emergen unas espadañas de color azul verdoso y bajo ellas aparecen sendos remolinos de agua, representados con azul obscurecido por el soporte de grisalla de sus contornos. Continuando hacia el sur, se localizan los pies de un pescador sobre una corriente acuática, logrando recuperar el diseño hasta la altura de las rodillas que aparecen separados apuntando hacia el sur, indicando con la postura del personaje de pie mostrando su costado izquierdo, la secuencia de su lectura. Así, su pie que ocupa la parte posterior (norte) porta *huarache* en tanto el derecho que está adelantado (al sur) aparece descalzo, curiosamente ambos pies son derechos y lejos de ser un error del *tlacuilo* (pintor), en realidad corresponde a una tradición pictórica prehispánica, empleada para darle importancia a la acción de los personajes. Entre los pies se pintaron tres lóbulos de un lirio acuático reposados sobre la corriente acuática y por debajo hace un remolino donde una tortuga nada hacia el sur mostrando sus aletas y nariz. Continuando nuestra lectura hacia el mismo sentido, se localiza una planta con su tallo rojo erguido y del que penden sus largas hojas azul verdosas en tanto su raíz está flanqueada por sendos remolinos de la corriente de agua, quedando al centro del remolino sur un pez que tiene en el hocico el hilo de una caña de pescar, seguramente que portaba el personaje descrito. En seguida, al sur, surgen de la cenefa acuática muy erguidas unas espadañas que se curvan por su propio peso. En su esquina inferior izquierda compiten con otro lirio de dos enormes lóbulos. Frente a éstas plantas aparecen los pies y nalgas de un pescador que está sentado sobre un *zacatal* viendo hacia el norte que tiene un canasto oval en la espalda, este personaje porta una lanza cuya punta de obsidiana está entre los dedos de su pie derecho y bajo él, entre la corriente acuática aparece otro un pez viajando hacia el sur, donde entre las plantas que están sobre el remolino de agua, está la cola del jaguar que domina la escena del Segmento 1 del Muro sur, integrando excelentemente el ritmo de la lectura secuencial del discurso pictográfico.

Regresando al centro del muro oeste, justo donde están las piedras rojas, continuemos hacia el norte (Segmento 2 norte Muro Oeste), donde aparece el pie de otro personaje y frente a él, entre unas espadañas que nacen de la corriente acuática, se representó agazapado, entre grandes espadañas, un animal de larga cola y sendas garras que aparenta cazar un pez que emerge hacia él, las fuentes etnohistóricas nos permiten proponer que se trata de la representación de un *ahuítzol*.[2] En el extremo derecho de las espadañas, aparece ondulante el cuerpo de una serpiente cuyo rostro sobresale por encima del pez y frente al *ahuítzol*. Continuando nuestra lectura, y ocupando el centro de la escena, aparece un personaje que solamente fue esgrafiado de la cintura a los pies, está viendo al sur y en su mano izquierda sujeta una especie de bastón que se extiende hacia la sierpe. Tras él, aparece una red circular y un bastón con sus soportes pintados en rojo con los que están capturando tres pequeños peces. Los instrumentos son manipulados por un personaje que está parado sobre la corriente de agua viendo hacia el sur y

2. Al final aparece la descripción que hace Fray Bernardino de Sahagún.

Figura 4. A) Vista de la caja por fuera del claustro. B) Vista de la caja dentro del claustro. C) Vista del muro intermedio de sur a norte. D) Vista del muro intermedio de norte a sur. E) Área de exploración en 2006 dentro del claustro. F) Detalle del acueducto suroeste que nutrio la caja.

Figura 4. G) Anaslitosis donde se aprecia una cruz superior de la Caja de Agua con cordón franciscano. H) Anaslitiosis con cara de querubín sobre las piedras rojas. I) Lápida de desfogue en el muro intermedio. J) Detalle del biombo de conquista, 1650. Museo Frnz Mayer. K) Vista de la estructura prehispánica que sirvió de soporte al acceso y vestibulo de la Caja de Agua. L) Columna que probablemente flanqueo el acceso a la Caja de Agua.

que curiosamente su torso y cara no fueron pintados, solamente se esgrafió sobre el enlucido de estuco. Detrás del pescador aparece una garza con un pez en el pico que mira hacia el norte, dando continuidad a la lectura en el muro colindante, finalmente, una planta de grueso tallo y hojas que seden ante su propio peso, se yergue rematando ésta escena. Todos los elementos aparecen sobre la corriente de agua, que acorde a las evidencias, formaban un remolino integrando la escena que continúa en el Segmento 1 del Muro Norte (fig 5).

Segmento 1 Sur, ubicado fuera del muro del convento, forma la esquina suroeste de la Caja limitándose al oriente por la cimentación del muro oeste del convento de Santiago y el relleno cultural de la misma Caja de Agua. La escena está dominada por la presencia de un jaguar posado sobre una gran corriente acuática, como si caminara hacia el oriente y sacando la lengua. Bajo sus garras aparecen peces, en las frontales uno que va hacia el este y el otro pez, bajo las traseras, está sumergiéndose. Entre la cola del jaguar y la esquina del inmueble aparece una gran planta erguida que muestra sólo tres grandes hojas abiertas hacia arriba. Sobre la cabeza y espalda del felino, muy estilizada en azul verdoso está una planta de hojas enroscadas sobre las que descansa un águila que mira en sentido opuesto al felino, al oeste.

Es preciso acotar que se registraron líneas esgrafiadas del diseño primario que intentó representar el rostro del jaguar mirando hacia el norte, es decir girando su cuello hacia el centro de la Caja, sin embargo con plastas de color rojo se cubrieron parte de su ojo izquierdo, belfos y una lengua, para posteriormente pintar el gran felino de perfil (fig. 6).

En el extremo opuesto, (Segmento 1 norte) en el muro norte que forma la esquina noroeste de la Caja de Agua, hasta el momento sólo se han descubierto parte de una cenefa acuática y los tallos rojos de una planta, además de que el muro aparece fracturado más abajo que los demás quizá debido a que la cimentación del muro del convento está más cercana a la esquina de la Caja dado el alineamiento con respecto al norte magnético de ambos inmuebles. Como mencioné más arriba, la Caja de Agua fue construida utilizando como soporte de su vestíbulo una estructura prehispánica que muy probablemente sea parte del límite del recinto ceremonial en su cuarta época constructiva y obligó la orientación del inmueble novohispano que nos ocupa, en tanto el claustro sobrepuesto obedece a la traza europea y por ende difiere una construcción de otra (fig. 7).

La trayectoria del muro norte hacia el oriente, nos conduce al interior del claustro, donde a su continuación le he denominado Segmento 2 norte que exhibe una escena pictográfica limitada al oeste por el corte de la cimentación de la fachada oeste y en su otro extremo por el muro intermedio de la Caja de Agua. En ella se representa un varón parado sobre una canoa, levantando su brazo derecho ya que está por lanzar un *minacachalli*[3] a un pato que está oculto tras unas espadañas que ocupan la esquina inferior izquierda, quedando todos ellos por encima de una corriente acuática que forma remolinos. El cazador con su brazo izquierdo extendido hacia el frente y hacia abajo, sujeta un remo dispuesto en diagonal justo al centro exterior de la canoa, imprimiendo una gran dinámica visual que integra todos los elementos en escena. Dentro de la punta de la canoa descansa otro pato con la barriga hacia arriba y tras su cabeza, emergen del piso de la canoa dos varas verticales, que acorde a los fragmentos recuperados en el relleno del continente quizá hayan sido el soporte de una red, en tanto en el extremo opuesto del vehículo aparecen dos lóbulos de un lirio acuático que tienen los tallos rojos. En este segmento y por encima de la huella del segundo peralte de la escalinata del muro intermedio, desafiando la fractura de la Caja de Agua sobrevivió el dibujo de una hoja de una planta (fig. 8).

El orden de nuestra descripción nos lleva por el mismo muro hacia el oriente, hasta el Segmento 3 del Muro Norte. La pintura fue manufacturada acorde al movimiento que generan los peldaños de la escalinata de acceso a la Caja que ocupan el límite oriental. Domina la escena un personaje esgrafiado en el enlucido del muro, está de pie al centro sobre la corriente de agua, en su espalda carga un objeto que muy probablemente sea un canasto sujetado por correas a su torso. Con la mano izquierda, en primer plano sujeta el mango de una red circular que reposa sobre la superficie del agua, sumergida parcialmente, en tanto con su mano derecha está blandiendo un bastón que se oculta tras las espadañas que tiene enfrente. Éste pescador porta pantaloncillo hasta la rodilla y aparentemente exhibe su pene. El diseño de su camisa no se puede discernir. Tras el pescador aparece otro conjunto de espadañas bajo cuya

3. Fisga de tres puntas.

Figura 5. Elementos registrados en el muro oeste y segmento 1 sur de la Caja de Agua. Dibujo Salvador Guilliem Arroyo y José Carmen Arroyo García.

raíz aparece una serpiente enroscada que ocupa el descanso del primer peldaño, está tragándose una rana que solamente emerge la mitad del hocico del ofidio. El extremo derecho, cerrando la escena, sobre el segundo descanso está una víbora floreada y por encima de ella, la hoja de una gran planta.

Entre la serpiente y los pies del pescador se pintó un lirio acuático de tallo rojo y lóbulo azul verdoso, en tanto justo bajo el pie izquierdo del personaje, aparece una ojiva roja, seguramente una caracola.

El extremo de la red, topa con las espadañas frente al pescador y entre ellas y la escalinata norte del muro intermedio está un lirio de tres lóbulos cuya flor asciende abriendo su corola de pétalos azules y blancos. Su raíz está circundada por un gran remolino que tiene otra flor del mismo lirio que aun no abre su botón.

Bajo el lirio y encorvando su espalda hacia arriba acorde al ritmo del remolino, un pez asciende hacia el oeste. El resto de la parte inferior de la escena no es discernible, salvo la cola de un pez que se sumerge en la esquina inferior derecha donde se levanta el primer peralte de la escalinata oriental.

El muro en su extremo inferior y justo al centro, presenta la boca de un drenaje formado por un tubo de cerámica, cuyos bordes fueron emboquillados con la misma pasta de estuco que recubrió toda la Caja de Agua.

De todos los segmentos de pintura mural descubiertos hasta el momento, éste es de menor color,quizá sufrió mayor deterioro al recibir durante más tiempo la luz solar (fig. 9).

Pasemos ahora al segmento 2 Sur, ubicado dentro del claustro, en la esquina suroeste del área excavada y es la continuación oriental del segmento 1 donde se representaron el jaguar y el águila.

Figura 6. Segmento 1 Muro Sur. Salvador Guilliem Arroyo.

Figura 7. Segmento 1 Norte.

El segmento de pintura de 74 cm de ancho por 90 de altura está delimitado al oeste por el corte de nuestra excavación donde aparece el relleno de soporte del muro del convento y al oriente por el muro intermedio, en éste se representó un personaje de pie y de espalda que está cargando un canasto rectangular con tapa oval elaborado en cestería, ilustrando perfectamente el entramado de su manufactura. Éste canasto tiene unas correas que lo sujetan a una vara y al torso del pescador, la vara corre por los hombros de nuestro personaje y se prolonga hacia la derecha donde pende una red oval de la que se está cayendo un pequeño pez por su extremo inferior derecho. El cargador, extiende su brazo izquierdo en el mismo sentido hacia abajo, sujeta una vara que ingresa en el agua que le cubre los pies, quedando la pierna izquierda flexionada y la derecha completamente vertical, mostrando una actitud reposada. Bajo este pescador aparece un enorme pez que va hacia el oriente, teniendo enfrente y tras la cola unos lirios acuáticos de tallo rojo, que están dentro de sendos remolinos de agua, que por cierto, el que está a la derecha muestra su raíz a manera de "manita". El margen derecho, desde el pez hasta casi tocar la red, está ocupado por una planta cuya raíz es de tubérculo, mostrando una gran semejanza con las representaciones de la herbolaria de la primera mitad del siglo XVI realizadas en el *Códice Badiano*, por todos conocido.

El extremo contrario lo ocupa una gran planta que emerge del agua y sus largas hojas lanceoladas se extienden hacia los lados, una de ellas se dobla al ritmo del muro intermedio, desgraciadamente el arrasamiento de la Caja de Agua nos impidió conocer si éste elemento integraba el discurso pictográfico de ambos continentes (fig. 10 y 11).

El Segmento 3 sur, al igual que su opuesto del norte fue diseñado para enmarcar el continente oriental al ritmo de la escalinata que lo delimita conjuntamente con el muro intermedio. En la esquina derecha está una garza de pie sobre la corriente de agua viendo hacia el oriente mientras está tragando un pez. Flanqueando sus patas están sendos lóbulos de un nenúfar cuya raíz se mezcla con la de la planta de hojas muy largas que está frente a la garza; junto a ella y hacia el centro aparece otro lirio con dos hojas circulares extendidas, bajo ambas plantas aparece un pez que viaja hacia el oeste y un pez loro en sentido contrario está emergiendo de un remolino. Frente a estos peces, al oriente, está la cola de otro pez que aparentemente se sumerge en el mismo remolino y junto a su cola, ya al centro de la escena está un caracol que muestra su concha circular y el animalejo se levanta mirando al oeste con sus cuernos en alto. Pegada a su dorso se pintó otro lirio de grandes hojas circulares que proyecta una flor hacia arriba y otra se entrelaza hacia abajo girando al oeste. Justo arriba de la flor, un sapo pende de la cuerda de una caña de pescar que sujeta un personaje cuyo rostro es de marcada filiación europea y carece de pintura. Éste pescador está sentado sobre una canoa que junto con una planta que aparece en su extremo izquierdo cierra la escena.

Bajo la canoa y acorde a la cadencia de las huellas de los peldaños marcan el ritmo de la corriente de agua que se pintó en éste mural, para finalmente formar un remolino frente al más bajo que tiene frente a él un pez que con su lomo curvado, por cierto, guarda gran semejanza con el que cierra la escena norte en su esquina inferior oeste.

En este mural, el drenaje está formado por un tubo de cerámica plomiza cuyos bordes fueron emboquillados con la misma pasta del enlucido de la Caja (fig. 12).

Como vemos, hasta el momento se han descubierto aproximadamente 12 metros cuadrados de pintura mural que engalanan el interior de los muros circundantes

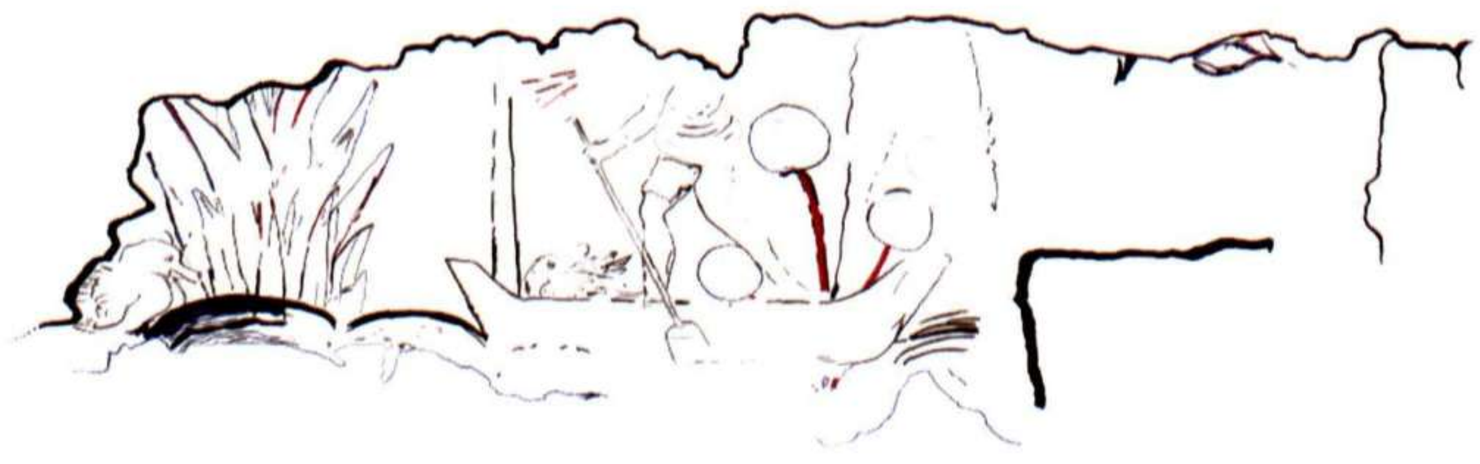


Figura 8. Segmento 2 Norte, "El Cazador de Patos. Levantó y dibujó Salvador Guilliem Arroyo.

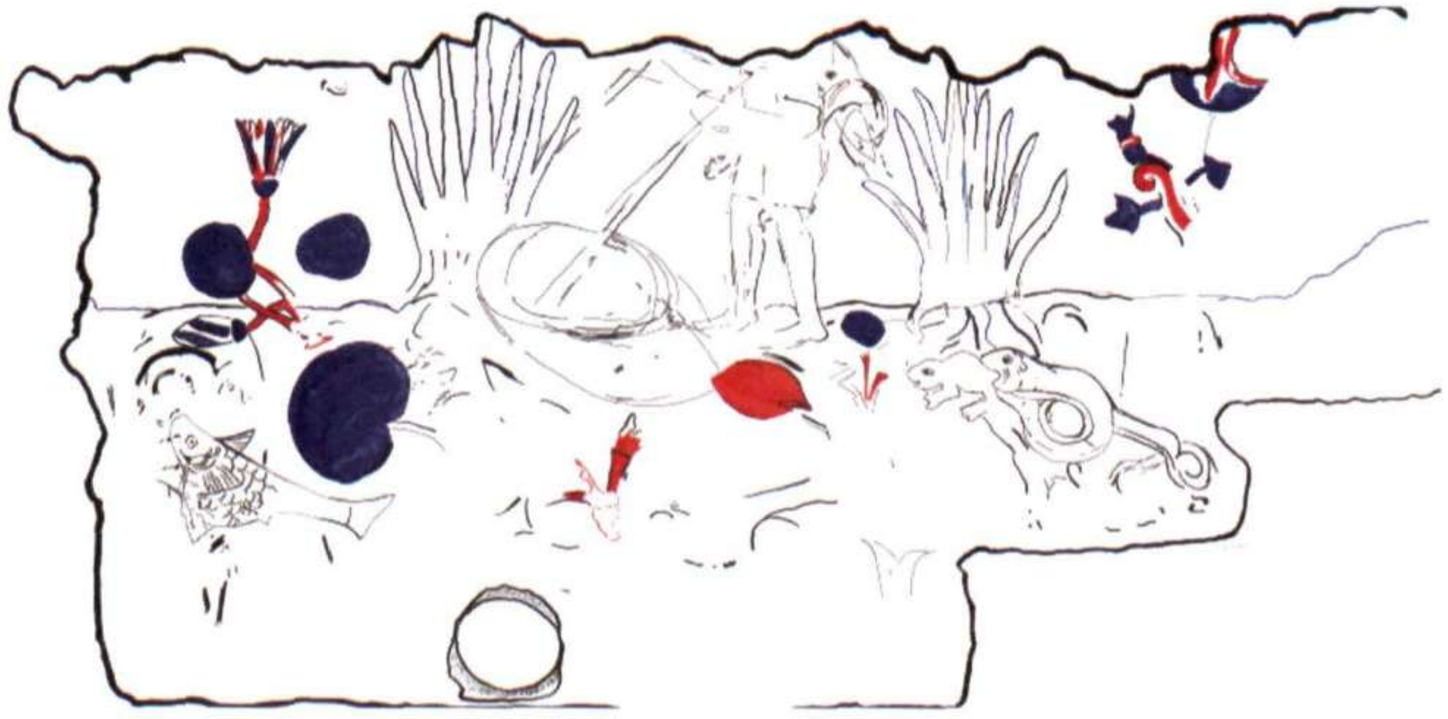


Figura 9. Segmento 3 Norte, Levantó y dibujó Salvador Guilliem Arroyo.

de la Caja de Agua, con la clara intención de transmitir un mensaje público de la armónica vida de los albores del siglo XVI, fusión de la religión indígena y la europea, sin duda, conformando un gran sincretismo que al termino de su clasificación taxonómica y análisis iconográfico podamos explicitar más ampliamente.

Ahora bien, dado el alto grado de dificultad que ha mostrado el contexto arqueológico durante su exploración y registro sistemático, sobre todo, de su pintura mural, los elementos componentes de su discurso pictográfico se ha efectuado paulatinamente, a bien de poder partir de su forma hacia sus contenidos con la intención de identificar plenamente aquellos que guarden sincretismos inherentes al pensamiento indígena y de sus frailes protectores, que como sabemos, permearon los intereses de los conquistadores militares a bien de lograr la conquista "espiritual" que sin duda tuvo mayor trascendencia en la formación de la Nueva España. Así, para clasificar correctamente cada elemento del discurso pictográfico, al momento de su descubrimiento se registran los diseños esgrafiados, incluyendo líneas de proporción, arrepentimiento, soporte y distribución espacial. En seguida se registran las líneas de soporte conjuntamente con las esgrafiadas que complementan cada diseño y finalmente, se registran las plastas de color que complementan cada elemento. Este procedimiento nos ha permitido dilucidar los cambios de un proyecto primigenio con respecto a la obra expuesta finalmente y abrir un gran abanico de hipótesis respecto a los criterios adoptados por sus creadores. La evidencia arqueológica hasta el momento nos obliga a clasificar taxonómicamente cada elemento descubierto, separando los diseños por personajes, ya bien pescadores, cargadores u otros, por elementos vegetales, animales, instrumentos, etcétera, a bien de identificarlos plenamente bajo su nombre en *náhuatl* y acorde a su referencia en las fuentes etnohistóricas además de sus relaciones contextuales intentar penetrar en sus contenidos que estén enraizados profundamente en el pensamiento mesoamericano.

Como ejemplo, en el *Códice Cozcatzin* en la lámina 3 aparece el topónimo de *Atlan* y más adelante en la lámina 7 aparece el de *Atlatonco* (fig.13), ambos muy

Figura 10. Segmento 2 Muro Sur "El cargador".

Figura 11. Segmento 2 Muro Sur. Levantó y dibujó Guilliem Arroyo

parecidos y curiosamente son formalmente idénticos al pescador de ranas que aparece sobre su canoa en el extremo oriental del segmento 3 del muro sur (véase fig.9), y, precisamente el análisis preiconográfico de los elementos componentes del discurso pictográfico de la Caja de Agua, deben de ser sometidos a pruebas de causalidad y casualidad, sabemos que el estilo del *Códice Cozcatzin* pertenece a una gran familia de documentos elaborados durante los albores novohispanos y por ende, no podemos obligar al discurso pictográfico de la Caja de Agua a tomar sesgos fuera de su realidad.

Casos similares son la presencia de un águila sobre una planta sumamente estilizada que desplanta del lomo del jaguar del segmento 1 del Muro sur, ¿estamos frente a los nombres de *Cuauhmixtitlan* y *Oceloapan*?, que también identificaban a las ciudades gemelas de Tenochtitlan y Tlatelolco, o como es el caso del animal identificado como *ahuitzol*, incluso, el centro del muro oeste donde están las piedras rojas que tienen espadañas en la esquina sur y espinas en la norte, conjuntamente con los remolinos que están por debajo de ellas, nos recuerdan el estilo de la *Historia Tolteca Chichimeca*, por lo que su análisis iconográfico e iconológico se hace de manera sistemática intentando no omitir ninguna representación formal y sus interrelaciones.

Así, hasta el momento, nuestra base de datos nos reporta 116 elementos, divididos en 10 representaciones de humanos, 31 de animales, 28 de plantas, 28 de artefactos, 9 particiones de la cenefa acuática con sus respectivos remolinos y otros que han sido separados del discurso total. Cabe aclarar que en la temporada 2007 que está por iniciar esperamos recuperar otros 3 metros cuadrados más de pintura mural *in situ* lo que aunado a los más de 25.000 fragmentos recuperados y en proceso de anastilosis nos lleva a un universo más amplio de registro y clasificación de las imágenes con un gran contenido sincrético, planeado por los frailes pioneros del Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco y, tal como lo reporta la evidencia arqueológica, efectuado por los pintores indígenas a bien de transmitir un mensaje público, donde muchos elementos quizá expresan diferentes contenidos a sus formas convencionales, siendo una de las tareas que nos hemos propuesto discernir.

Por otro lado, hemos efectuado, obligadamente, la revisión de las pinturas murales de los albores novohispanos en el centro de nuestro país y, principalmente, éstas se ubican en los edificios religiosos católicos, Xoxoteco, Actopan, Ixmiquilpan, Meztitlan en el actual estado de Hidalgo; San Gabriel Cholula, Huejotzin-

Figura 12. Segmento 3 Muro Sur, Levantó y dibujó Salvador Guilliem Arroyo.

Figura 13. Detalle Lámina 6 *Códice Cozcatzin*. Foto Salvador Guilliem Arroyo.

go, Calpan del estado de Puebla así como otros del Estado de Morelos, de México y los principales establecimientos dentro de la actual Ciudad de México, basta recordar que George Kubler asevera que Tláhuac y Tlatelolco deben reputarse como las iglesias más antiguas de ésta urbe y donde hasta el momento, la pintura mural de la Caja de Agua de Tlatelolco, es sin duda, una de las obras más tempranas del Siglo XVI.

La pintura mural exhibe un gran parentesco estilístico con las ilustraciones del *Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún*, el *Códice Cozcatzin*, el *Plano de Upsala*, el *Códice Cozcatzin* y el *Códice Badiano* entre otros, lo que nos permite plantear como eje fundamental de nuestra investigación que los frailes franciscanos, pioneros de Tlatelolco, ampararon las tradiciones mesoamericanas de grandes pintores, escultores y escribanos indígenas bajo un proyecto humanista que dio paso a la primera universidad, imprenta amanuense y biblioteca del Continente americano justo en el Imperial Colegio de la Santa Cruz, impulsado por el primer Virrey Antonio de Mendoza, que vio truncado su desarrollo a finales de la segunda mitad del siglo XVI a instancias del clero secular encabezado por Montufar.

Paralelamente, además de revisar las fuentes etnohistóricas pictográficas del siglo XVI se han revisado las escritas a bien de determinar el marco historiográfico de la Caja de Agua de Tlatelolco y se ha logrado avanzar en las revisión de planos del siglo XVI al XVIII, lo que nos permite aseverar que en el *Plano de Upsala* de 1555 y la copia atribuida a Alonso de Santa Cruz, en la representación del barrio de Santiago Tlatelolco, aparece una iglesia con un pequeño convento anexo al sur y a poca distancia de ellos, aparece la Caja de Agua, con la entrada del acueducto que llevaba el vital líquido desde Chapultépec, pasando por la fuente del Salto del Agua y continuaba hacia el norte por la antigua calle del Niño Perdido, actualmente Eje central. Sin embargo, en el plano de la ciudad de México realizado en 1628 por Transmonte, al igual que el plano pintado en un biombo llamado *de la conquista* que se exhibe en el Museo Franz Mayer, la fuente de agua de Tlatelolco aparece ya ubicada entre el conjunto conventual y el Tecpan, en el centro del área que fue la sede del tianguis novohispano. Esto, unido a la clasificación de los materiales arqueológicos recuperados que nos ponen de manifesito que la mayoría de la cerámica tiene características prehispánicas, máxime, en los tiestos recuperados entorno al inmueble colonial que nos ocupa, entre los que destacan los tiestos Coyotlatelco y en su interior, la cerámica nos reporta estilos azteca III, IV y de contacto, y otros que muestran claramente la imposición de las vajillas europeas, incluyendo las porcelanas chinas. Los materiales también nos ponen de manifiesto la continuidad del uso de la obsidiana en instrumentos de corte, preferentemente durante las primeras décadas de la colonia, así como la aparición del uso del vidrio para contenedores, como botellas, y el uso de metales para instrumentos como clavos, alfileres y otros enseres.

Podemos proponer, a manera de hipótesis central de ésta investigación, que muy probablemente la Caja de agua que nos ocupa, fue elaborada al mismo tiempo que se llevó a cabo la edificación de la primera iglesia dedicada a Santiago y clausurada justo cuando Torquemada decidió terminar la construcción de la tercera iglesia de Santiago en 1610. Ahora bien, la presencia de fragmentos de figurillas femeninas mexicas, la representación de un burdo penate y el rostro moldeado de una deidad prehispánica dedicada al culto del agua, nos indican que en la clausura de este gran contenedor, el pensamiento mesoamericano no había desaparecido, sino que aun se hizo pre-

sente al "enterrar" la Caja con sus espléndidas pinturas. Por lo tanto, el conjunto de evidencias arqueológicas recuperadas, clasificadas taxonómicamente y analizadas acorde a su contexto y decurso del sitio podrán corroborar o refutar en un futuro próximo ésta propuesta.

Cabe señalar que el mismo Fray Bernardino de Sahagún menciona que en 1545 había una fuente en Santa Cruz Quaualcalco que llegaba a Tlatelolco[4], y en la revisión de los mapas del siglo XVI este sitio queda ubicado en uno de los barrios de Tacuba, al occidente de Tlatelolco y el camino de agua que bajaba de los Remedios continuaba hasta Tlatelolco.

Por otro lado, Francisco Cervantes de Salazar asevera:

> *"...hay así mismo en el distrito de México las iglesias de Santa Catalina y San Sebastián y Santa Ana. Desde este templo comienza la población de los indios de Santiago, donde está la gran plaza que dije. Hay aquí muchas iglesias de indios, pero en la plaza está un monasterio que se llama de Santiago, que es de frailes franciscanos, de gentil edificio y gran sitio, donde acude las fiestas a oír misa y sermón toda aquella población. Junto a este monasterio está un colegio también de buen edificio y muy grande, donde hay muchos indios con sus opas, que aprender a leer, escribir y gramática, porque hay ya entre ellos algunos que la saben bien, aunque no hay para qué, porque por su incapacidad no pueden ni deben ser ordenados, y fuera de aquel recogimiento no usan bien de lo que saben. Tiene cargo deste colegio el guardián del monasterio; hase tratado de comutarlo en españoles, y sería bien acertado. Y porque las insignes ciudades para el proveimiento de los vecinos han de tener agua de pie y esta ciudad la tenía por algunas calles della, al presente se trae por todas, y en cada esquina se hace un arca de piedra, donde los vecinos puedan tomar agua, sin la que entrará en muchas casas. El edificio donde se recibe para hacer el repartimiento della es muy hermoso y de gran artificio. Hácele Claudio de Arciniega, maestro mayor de las obras de México. Es el obrero mayor que asiste a las obras, por elección del regimiento de la ciudad, don Fernando de Portugal, tesorero de su Majestad.*[5]

De acuerdo a George Kubler, Claudio de Arciniega nació en España en 1527, por lo que en 1554, tendría 27 años de edad y: "*...su presencia en Nueva España se registra por primera vez alrededor de 1545. Diez años más tarde, y según sus propias palabras, era "maestro mayor de las obras de cantería" de la Ciudad de México, y con la suficiente influencia como para haber sido consultado sobre la reconstrucción de la catedral de Puebla en 1555.*"

Para 1552 se terminó en Tlatelolco el *Códice Badiano*, cuyas ilustraciones exhiben las raíces de las diversas especies vegetales, para efectos de su plena identificación, tal como sucede en la pintura mural de la Caja de Agua.

El plano de Upsala y la copia de Alonso de la Santa Cruz, cosmógrafo de Carlos V exhiben al pie una escena lacustre con pescadores en canoa, redes, minacachalli, cañas y redes circulares con mango, patos, remos, garzas con una gran similitud a los elementos de la Caja de Agua que ahora nos ocupa y del cual Manuel Toussaint dice:

> "Santiago Tlatelolco.- Edificio enorme desproporcionadamente grande. Dos partes lo forman, separadas por un muro de sillería; el convento y el mercado. Este consta de un espacio cerrado por una barda, con puertas al este, y al norte una fuente a la que llega una acequía, una cruz con un objeto redondo junto, acaso para recoger limosnas, un cobertizo donde estarían los jueces, una especie de pilón y un disco perforado. El convento está rodeado por un enorme atrio bardado y rodeado por las calles y a él penetra, y ciñe en dos de sus costados, la acequia que lleva el agua a la fuente del mercado y que también abastece al convento. Una cruz de madera, mayor que las de otros conventos se ve en el atrio, y una capilla angular y otra aislada en el centro. La iglesia tiene techo de dos aguas y una gran torre con chapitel. Su portada tiene arco de medio punto y adentro otro dintel y se prolonga en piñon escalonado."[6]

4. Fray Bernardino de Sahagún (1979): *Historia de las Cosas de la Nueva España*, pp.187 – 188. Porrúa, Col Sepan Cuant s N° 300, México, 1979.
5. Francisco Cervantes de Salazar: *México en 1554 y túmulo imperial*, p. 170, Porrúa, Col. Sepan cuantos ... N° 25, México, 1991.

El pintor del Plano de Upsala representó para 1555 a Santiago Tlatelolco mucho más grande que el centro de la ciudad capital, Tenochtitlan, sin duda, un gesto patriotero que nos permite plantear que se trató de un tlacuilo del Imperial Colegio de la Santa Cruz de la república novohispana de Indios, Tlatelolco y, al realizarlo, lo enriqueció con ilustraciones en mucho parecidas a las de la Caja de Agua, como se puede constatar. Estas citas marcan sin duda el camino de la investigación, donde quizá el joven arquitecto Claudio de Arciniega haya sido el autor de tan magnífico inmueble que aparece en la ilustración del Plano de Upsala de la Ciudad de México. Por lo que la investigación del rescate arqueológico no solamente analizará las evidencias materiales recuperadas, sino las confrontará con la historiografía del sitio en tanto paralelamente se lleva a cabo la clasificación taxonómica de los elementos que conforman el discurso pictográfico para su análisis iconológico a bien de presentar el máximo de resultados al termino de nuestros trabajos.

Gracias al sistema de exploración, registro y al trabajo de la restauradora Sara Fernández se logró la reintegración de algunos fragmentos de la pintura mural que fue desprendida cuando se decidió clausurar la Caja de Agua, entre ellos destaca la parte superior de una cruz cuyo remate superior ostenta la cartelera con la inscripción *INRI*. El color de su soporte nos indica que ésta desplantó de las piedras rojas y por lo tanto fue el centro de partida de la lectura de todo el discurso, manifestando el dominio de la nueva religión sobre la "armónica" vida lacustre de la población indígena. La unión de otros fragmentos han recuperado la presencia de caras de querubes, partes de aves, redes e incluso palabras esgrafiadas en náhuatl y español, lo que aumenta las esperanzas de poder recuperar el máximo del discurso pictográfico que sin duda, es único hasta el momento.

Sólo me basta agradecer el apoyo de colaboradores, estudiantes, colegas e instituciones que han participado en todo nuestro quehacer[7] y espero poder presentar a la brevedad el universo que ahora intentamos comprender.

6. Manuel Toussaint, *et.al.*: *Planos de la Ciudad de México. Siglos XVI y XVII*, p. 138, UNAM, México, 1990.

7. Intituciones colaboradoras: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Coordinación Nacional de Arqueología. Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Coordinación Nacional de Asuntos jurídicos. Museo del Templo Mayor. Dr. Eduardo Matos Moctezuma coordinador del proyecto Templo Mayor. Dirección de laboratorios de apoyo académico. Dr. Oscar Polaco Bióloga Fabiola Guzmán. Proyecto Tlatelolco: Coordinador Arqlgo. Salvador Guilliem Arroyo. Colaboradores: P.A. Daniel Ruiz Cancino, P.M. Ivon Encinas, P.A. David Arreola. Arqlga. Ángeles Medina Pérez. P.A. Martha Cejudo. P.A. Ana Lilia Macario. P. R. Sara Fernández. P.R. Claudia Ocampo. Secretaría de Relaciones Exteriores.

Bibliografía

AGUIRRE ANAYA, Carlos, *Et.al.* (1977): *La Cerámica en la Ciudad de México (1325 – 1917),* Museo de la Ciudad de México, D.D.F., México

CERVANTES DE SALAZAR, Francisco (1991): *México en 1554 y Túmulo Imperial,* Porrúa, Col. Sepan Cuantos... N° 25, México.

CÓDICE AUBIN, (Códice de 1576), *(1980): Anales Mexicanos;* 2° edición, Ed. Innovación, México.

CÓDICE COZCATZIN (1994): INAH Colección Códices Mesoamericanos IV, Estudio Ana Rita Valero de García Lazcuraín, Paleografía Rafael Tena, INAH – UDLA, México.

CODEX DE LA CRUZ BADIANO (1964): Presentación Ángel María Garibay, IMSS, Italia.

BARLOW, Robert H. (1989): *Tlatelolco fuentes e historia,* Editores Jesús Monjaráz-Ruiz, Elena Limón, María de la Cruz Paillés, Ed. INAH – UDLA, México.

MONJARÁZ-RUIZ, Jesús; LIMÓN, Elena & María DE LA CRUZ PAILLÉS (ed.) (1987): *Tlatelolco rival de Tenochtitlan,* Editores, INAH – UDLA, México.

CONJUNTO URBANO "PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS" (NONOALCO – TLALTELOLCO) (1963): Ed. Banobras, México.

FOURNIER GARCÍA, Patricia (1990): *Evidencias arqueológicas de la importación de cerámica en México, con base en los materiales del ex – convento de San Jerónimo,* INAH col. Científica N° 213, INAH, México.

GONZÁLEZ APARICIO, Luís (1988): *Plano reconstructivo de la región de Tenochtitlan,* INAH, SEDUE, H.C.D., México.

GONZÁLEZ ARAGÓN, Jorge (1993): *La urbanización indígena de la Ciudad de México. El caso del Plano de papel de maguey, UNM, México.*

GONZÁLEZ RUL, Francisco (1996): *Tlatelolco a través de los tiempos. 50 años después (1944 – 1994),Tomo I arqueología.* Coordinador Francisco González Rul, Col. Científica INAH, N° 326, INAH, México.

GUILLIEM ARROYO, Salvador (2003): *Rescate Arqueológico en el convento de Santiago Tlatelolco, S.R.E., Mayo a Septiembre 2003,* Segundo Informe Técnico entregado al Consejo de Arqueología, INAH, México.

HERNÁNDEZ, Francisco (2000): *Antigüedades de la Nueva España*, Edición de Ascensión Hernández, Ed. Dastin, España.

KUBLER, George (1983): *Arquitectura del Siglo XVI,* UNAM, México.

LEÓN PORTILLA, Miguel (1985): *Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl. Testimonios indígenas del siglo XVI,* Centro de estudios Bernardino de Sahún, A.C. México.

LÓPEZ WARIO, Luís & Margarita CARBALLAL STAEDLER (2005): *25 Años de la Dirección de Salvamento Arqueológico,* INAH Col. Científica N° 470, México.

MACUSPANA, Fray Rodrigo de (1995): *Bestiario de Indias,* Antología por Marco Antonio Urdapilleta M., UAEM, México.

OCARANZA, Fernando de (1934): *El imperial colegio de indios de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco,* México.

REYES VALERIO, Constantino (2004): *Arte Indocristiano,* Siglo XXI, México.

S/A (1980): *Peces, moluscos y crustáceos en los códices mexicanos (1980):* Serie de Información gráfica, Archivo General de la Nación México, México.

S/A (1999): *Ofrendas a Ehécatl Quetzalcóatl en Mexico Tlatelolco:,* Col. Científica N° 400, INAH, México.

S/A (2005): Rescate arqueológico de la Caja de Agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco. Tercer Informe técnico de Octubre 2003 a Junio 2005, entregado al Consejo de Arqueología, INAH, México.

S/A (2003): "Rescate arqueológico en el Convento de Santiago Ttlatelolco", *Arqueología Mexicana,* N° 64 pp. 10 – 12, Noviembre – Diciembre 2003, México.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de : *Códice Florentino,* Manuscrito 218 – 20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana. Ed. Gobierno de la República Mexicana,

TOUSSAINT, Manuel, Federico GÓMEZ DE OROZCO & Justino FERNÁNDEZ (1938-1990): *Planos de la Ciudad de México. Siglos XVI y XVII,* I.I.E.UNAM, México.

ZORITA, Alonso de (1999): *Relación de la Nueva España,* Col. Cien de México, CONACULTA, México.

Los colores y las técnicas de la pintura mural maya

Mª Luisa Vázquez de Ágredos Pascual
Real Academia de España en Roma

Colours and techniques of mayan mural paintings

Resumen

La cantidad de técnicas de análisis que se han utilizado en la caracterización química de la pintura precolombina ha sido cada vez mayor en las últimas décadas. Técnicas tan diversas como la microscopía de fuerza atómica (afm), la microscopía electrónica de barrido combinada con microanálisis de rayos x por dispersión de energías (sem/edx), la difracción de rayos x (xrd), la electroquímica de estado sólido (sqwvs), la espectrofotometría visible (uv-vis), y la cromatografía de gases/espectrometría de masas (gc/ms), entre otras, han sido aplicadas para estudiar, los pigmentos, colorantes, aglutinantes y las técnicas de la pintura mural maya, sobre lo cual tratan las siguientes páginas.

Palabras clave: Arte precolombino, cultura maya, pintura mural maya, química analítica, pigmentos, colorantes, aglutinantes, técnicas de ejecución.

Abstract

The chemical characterization of pre-Columbian paintings has grown progressively more sophisticated over the last few decades. The present article addresses the use of instrumental techniques as varied as atomic force microscopy (AFM), scanning electron microscopy-energy dispersive spectroscopy (SEM/EDX), X-ray diffraction (XRD), square wave voltammetry (SQWV), UV-vis spectrophotometry, and gas chromatography/mass spectrometry (GC/MS), among others, to study Mayan mural painting pigments, inks, gums and techniques.

Key words: Pre-Columbian art, Mayan culture, Mayan mural painting, analytical chemistry, pigments, inks, gums, painting techniques.

I. Introducción

El color fue el principal recurso decorativo de las artes y de la arquitectura maya, que desde el Preclásico Medio (ca. 900-300 a.C) empezó a lucir fachadas bicromas, e incluso policromas, que poco tiempo después comenzaron a combinarse con iconografías pintadas de gran complejidad, de lo cual constituyen ejemplos representativos los descubrimientos que recientemente se hicieron en la Subestructura I de San Bartolo, en el Departamento de Petén de Guatemala,[1] y en una de las Subestructuras de la Acrópolis de Ek´ Balam, en el noreste del estado mexicano de Yucatán,[2] ambas pertenecientes al Preclásico Tardío (ca. 300 a.C – 300 d.C).

La realización de aquellos tempranos revestimientos cromáticos, y de las escenas narrativas que surgieron en el periodo posterior, necesitó especialistas que supieran reconocer en el entorno las materias primas que podrían ser utilizadas como pigmentos y como aglutinantes después de haber sido convenientemente manipuladas para ser empleadas como tal. Estos pintores fueron artistas que aprovecharon los minerales y las savias aditivas que su medio natural les ofrecía, lo que excluyó de su respectiva paleta de color el uso de pigmentos importados o de colores que fueran el resultado de complejos procesos técnicos, como aquel que garantizaba la transformación de

1. Sobre este tema puede consultarse (Saturno & Urquizú, 2004: 283-290; Saturno, Stuart & Taube, 2004: 647-655; Hurst, 2004: 639-645).
2. La descripción de este mural puede revisarse en (Vargas de la Peña & Castillo, 2001: 409).

cualquier tinte en un pigmento-laca con el que poder pintar un soporte pétreo como el arquitectónico. Este procedimiento no comenzó a experimentarse hasta el Preclásico Tardío con el colorante que se extraía del índigo para preparar el azul maya,[3] y su ejercicio es muestra de que el pintor de esta cultura se vio en la necesidad de usar colores que estuvieron preparados artificialmente, debido a que los suelos del área no aportaron los minerales que los proporcionaban, siendo el azul, el verde y el morado las gamas menos favorecidas en este sentido.

El estudio químico-analítico que se ha realizado en la última década de los murales y vestigios que se han conservado en muchos de los edificios de las ciudades mayas, desde tumbas a palacios, pasando por templos y observatorios, entre otras tipologías arquitectónicas, revelan que la paleta mural que utilizó el pintor que trabajó en la cultura maya entre finales del Preclásico Tardío y los inicios del Clásico Temprano ya reunía todos los colores naturales y artificiales que continuarían empleándose sin apenas cambios hasta el Postclásico Tardío (ca. 1300-1500), tal y como manifestó la caracterización química que se hizo de algunas de las pinturas murales de la ciudad de Mayapán, localizada al norte de Yucatán. No sólo eso, sino que el estudio químico-analítico que recientemente se realizó de las pinturas con las que se decoraron en el siglo XVI algunas de las capillas laterales de la iglesia del Convento de San Bernardino de Siena de Valladolid, en Yucatán, reveló que la paleta mural maya siguió vigente durante los primeros años de la conquista española en estos territorios, o al menos así fue en el norte de la Península de Yucatán.[4]

Las próximas páginas representan una síntesis de lo que se conoce hasta la fecha sobre los recursos y las técnicas que fueron utilizadas por el pintor de murales de las tierras bajas mayas en la época precolombina, para lo cual ha sido necesario combinar la información que aportan las fuentes etnohistóricas y etnolingüísticas, con la que todavía ofrece la etnografía en algunas comunidades mayas actuales, y la que se ha derivado al estudiar todas estas obras a través de la química-analítica, en lo que la última década ha sido especialmente pródiga.[5] Las técnicas que progresivamente han sido utilizadas para identificar los colores y los aglutinantes de la paleta mural maya son la Microscopía Óptica (LM), la Microscopía Electrónica de Barrido combinada con Microanálisis de Rayos X por dispersión de energías (SEM/EDX), la Microscopía de Transmisión Electrónica (TEM), la Microscopía de Fuerza Atómica (AFM), la Difracción de Rayos X (XRD), la Cromatografía de Gases/Espectroscopia de Masas (GC/MS), la Cromatografía de Líquidos de Alta Resolución (HLPC), la Espectroscopia Infrarroja por Transformada de Fourier (FT-IR), la Espectrofotometría visible (UV-vis), y la Electroquímica de Estado Sólido (SQWVs), y la combinación de algunas de ellas está permitiendo importantes avances, según manifiestan los resultados a los que se ha llegado en el laboratorio físico químico y medioambiental de análisis de obras de arte de la Universidad Politécnica de Valencia y en el Departamento de Química Inorgánica de la Universidad de Valencia al respecto del índigo y de su uso para preparar varios de los colores de la paleta mural maya.[6]

II. La paleta de color del pintor maya

El blanco

Se trata de blancos de cal que se mezclaron con alguna arcilla blanca, en especial con caolín o con atapulgita. Los numerosos yacimientos de calcita que existieron en las tierras bajas mayas proveyeron abundante material para preparar este pigmento, siendo muy probable que para su manufactura se aprovechase el desecho que producía el corte y el labrado de la piedra caliza en otras especialidades artísticas, tales como la arquitectura y la escultura. Los caparazones y las conchas molidas de determinados moluscos también fueron utilizados para preparar estos blancos de cal de la pintura mural, lo cual debió de ser una práctica muy extendida entre los pintores que trabajaron en las ciudades costeras de estas regiones del área maya.

Aunque la composición de la aragonita es idéntica a la de la calcita, el origen mineral de esta última garantizaba un pigmento mucho más resistente que el que se obtenía al procesar la primera de ellas, lo que explica que la inmensa mayoría de blancos de la pintura mural maya sean de calcita. Únicamente en tiempos del Postclásico se incrementó el empleo de la aragonita para preparar los blancos de estas obras, coincidiendo con una etapa en la que su uso comenzó a

3. El análisis químico de los restos de azul que se han conservado en la fachada de la Sub II-C de Calakmul, fechada en torno al 150 d. C, lo ha identificado como azul maya, lo que ha permitido adelantar el inicio de este pigmento-laca al Preclásico Tardío, es decir, más de quinientos años con respecto a la fecha que hasta el momento se había venido considerando al hablar del origen del azul maya y de su uso para decorar la arquitectura. Sobre este tema véase (Vázquez de Ágredos, 2006: 904-908).

4. Estos análisis están siendo realizados en el Laboratorio Físico-Químico y Medioambiental de análisis de obras de arte de la Universidad Politécnica de Valencia, estando a cargo de ellos la Dra. Mª Teresa Doménech Carbó.

5. Los principales avances que se han logrado en la última década sobre el conocimiento de los materiales y de las técnicas de la pintura mural maya pueden revisarse en los trabajos de Diana Magaloni Kerpel y Mª Luisa Vázquez de Ágredos Pascual. En este sentido, consúltese (Magaloni, 1996; Vázquez de Ágredos 2006). No obstante, los primeros análisis químicos que se hicieron de la pintura mural maya se remontan a los años 30 del siglo XX, y más concretamente a 1931. A este respecto (Merwin, 1931: 395).

6. Estos datos forman parte de la tesis doctoral que está concluyendo en el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia la que subscribe el presente artículo, cuya defensa se tiene prevista a lo largo del 2007.

ser relevante en ámbitos muy diversos, como el arquitectónico, el escultórico, o el pictórico, donde también fue útil para la manufactura de las bases de preparación. En este sentido, la decadencia por la que atravesaba la cultura maya en aquel entonces repercutió en el desarrollo de las artes en varios sentidos, entre ellos en el relacionado con la obtención, la manipulación y el uso de muchos materiales artísticos, tales como la piedra caliza.

La identificación química del blanco de cal en la pintura mural maya confirma algunas de las referencias de corte etnográfico que fueron documentadas por varios investigadores desde el primer cuarto del siglo XX. Una de las más tempranas es la que hizo Edward Thompson en los años treinta, según la cual el color blanco se preparaba *mezclando cal con el jugo de un árbol llamado chichebé.*[7]

El negro

La inmensa mayoría de los negros que se utilizaron en la pintura mural maya fueron de origen carbón (fig. 1). Éstos se prepararon quemando la madera de muchos de los árboles que crecieron en las selvas de las tierras bajas mayas, y mezclando el hollín resultante con alguna arcilla blanca, generalmente atapulgita. Al haber sido carbonizadas, la identificación de las maderas de los árboles que proporcionaron este pigmento resulta completamente imposible, aunque la excelente capacidad que tuvieron las *leguminosas* para combustionar sugiere que varias de sus especies pudieron ser empleadas con esta finalidad.[8] Por su parte, la escasa presencia de fósforo en los negros carbón que han sido estudiados revela que el pintor maya apenas recurrió a la calcinación de hueso animal para preparar este color. Una de las pocas excepciones a este panorama es la representada por el único negro que se empleó en las pinturas murales de la Estructura I de Mulchic, las cuales fueron realizadas a mediados del Clásico Tardío.[9]

Hasta la fecha, únicamente el suelo de las Casas A, B y D de Palenque y el del Edificio de las Pinturas de Bonampak han mostrado evidencias de haber sido pintados con sustancias resinosas, y más concretamente con chapopote[10].

Finalmente, el único mineral que la pintura mural maya aprovechó para preparar algunos de sus negros fue la magnesita, pero las pocas ocasiones en las que éste ha sido identificado, tan sólo en la Estructura I de Sodzil y en los cuartos 8 y 22 del Edificio de Monjas de Chichén Itzá,[11] reafirma el predominio que tuvieron los negros carbón de origen vegetal en la paleta mural de esta antigua civilización precolombina.

El gris

En la pintura mural maya este color se consiguió mezclando los blancos y los negros que han sido descritos. La distinta proporción con la que cada uno de ellos fue combinado favoreció la obtención de una escala de grises muy variada.

7. (Thompson, 1932).
8. Sobre los usos de las *leguminosas* entre los mayas, y sobre las especies que pudieron servir como carbón, véase (Flores, 1998: 98).
9. (Vázquez de Ágredos, 2006: 307).
10. (Magaloni, 1996: tabla 11).
11. *Ibid.*,

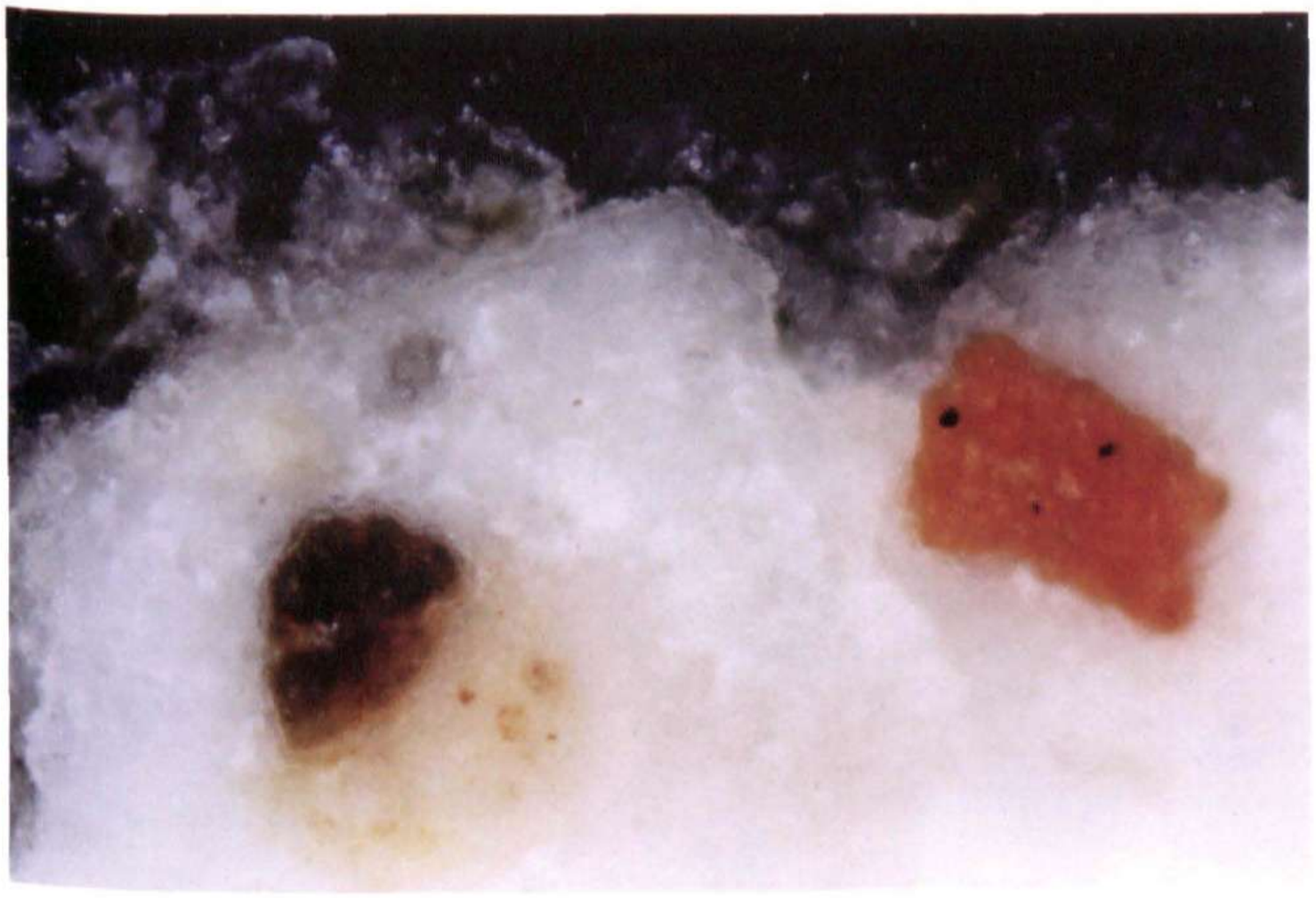


Figura 1. Microscopía óptica (LM). Negro de las pinturas del Palacio de Santa Rosa Xtampak (Campeche).

12. Sobre la formación de pigmentos ricos en hierro en los hormigueros del área maya véase (Sharer, 1998: 609; Morley, 1982: 348).

13. (Miller M. E., 1999: 85).

El rojo

Las tierras bajas mayas fueron ricas en yacimientos en los que se formaron diversos minerales ricos en hierro que favorecieron la preparación de rojos de distinta tonalidad, frecuentemente con la ayuda de algún sustrato inerte de tipo arcilloso o calcítico al que aquéllos quedaban unidos antes de ser usados como pigmentos. Las dos variedades más importantes fueron la hematita y el ocre rojo.

La hematita. Se trata de un óxido de hierro anhidro que en el área maya se formó en el interior de algunas cuevas y en los hormigueros de la selva (fig. 2).[12] Salvo pocas excepciones, la hematita fue el color que utilizó el pintor maya para trazar el dibujo preparatorio del que partió la realización de cualquier pintura mural, lo que la equipara a otros pigmentos que tuvieron una misma finalidad en mundo antiguo, entre ellos a la sinopia.

Según han señalado algunos autores, en la pintura maya fue bastante común preparar un color rojo que consistió en una mezcla de hematita y mica.[13]

El ocre rojo. Su composición inicial es idéntica a la de la hematita, aunque en esta ocasión el hierro está hidratado y acompañado por otros minerales, tales

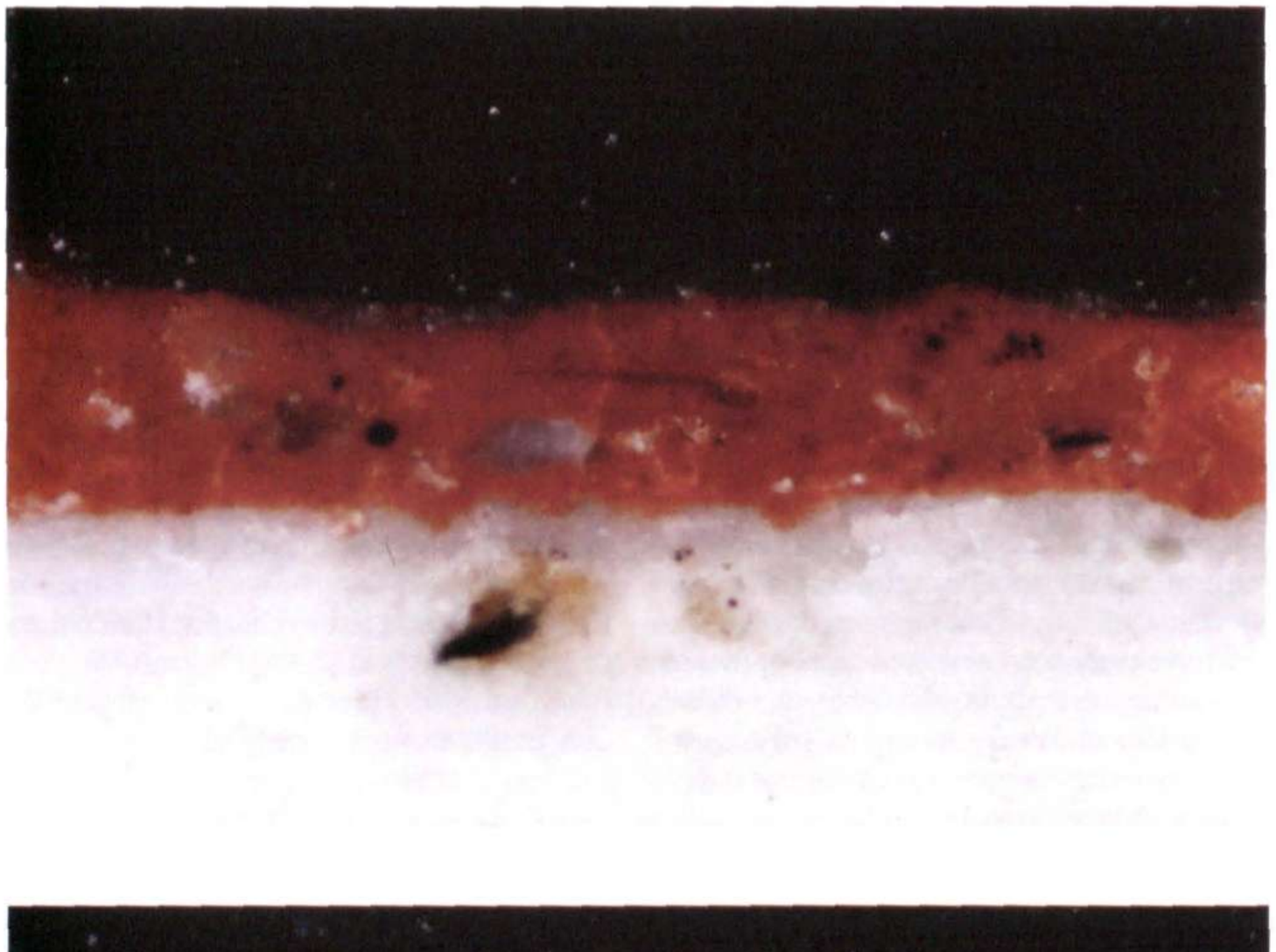


Figura 2. Microscopía óptica (LM). Rojo hematita. Procedente de los restos del mural de Acanceh (Yucatán).

Figura 3. Microscopía óptica (LM). Ocre rojo. Procedente de los restos del mural de la Estructura A-I de Dzibilnocac (Campeche).

como la calcita, el cuarzo, o las arcillas de muy diversos tipos (fig. 3). La cantidad con la que cada uno de estos componentes participa en la estructura general del pigmento determina cambios de tonalidad y de textura que los pintores de muy diversas épocas y culturas supieron aprovechar con la intención de enriquecer hábilmente sus respectivas paletas de rojos. Igualmente, la calcinación de todos estos ocres garantizó la obtención de matices muy variados a partir de un único mineral de origen, procedimiento que, en general, benefició a cualquier color de naturaleza férrica, incluida la hematita.

Todos estos pigmentos requerían una selección, trituración, lavado y secado antes de ser utilizados con fines pictóricos, debido a la cantidad de impurezas que habían asimilado durante su formación en los suelos y cavidades de las que procedían. Después de esto podían ser almacenados por largas temporadas, o molidos y aglutinados para su uso inmediato.

Los otros dos minerales que fueron empleados por el pintor maya para la preparación de rojos fueron la hematita especular y el cinabrio.

La hematita especular. Su composición se corresponde con la de la hematita tradicional, pero su mayor resistencia y su brillo purpúreo la distinguen de aquélla. Las elevadas temperaturas a las que cristaliza la hematita especular son las que provocan esa mayor dureza y luminosidad en su superficie, lo que explica que este pigmento exigiera una molienda más intensa que la que necesitaron el resto de los óxidos de hierro, y que en ella el pintor debiese de cuidar el tiempo y la presión que ejercía durante semejante operación, evitando cualquier exceso que pusiera en peligro la cualidad purpúrea del mineral.

No toda el área maya contó con los entornos volcánicos que favorecían la formación de la hematita especular. Este hecho, y el interés que hubo en utilizar este color por el significado simbólico que se le atribuyó a su brillo inicial, supusieron su importación desde las regiones del área maya que si lo produjeron, entre ellas la del Altiplano de Guatemala, e incluso desde otras zonas de la antigua Mesoamérica, tales como la del Altiplano Central.

El cinabrio. En las antiguas culturas de América el uso de este pigmento se asoció principalmente a contextos de tipo funerario, y en concreto, a los que pertenecían a la alta sociedad. Este sulfuro de mercurio debía de ser sublimado para poder ser utilizado como pigmento, lo que significó la puesta en práctica de un proceso de gran complejidad que da cuenta del alto grado de desarrollo científico que alcanzaron estas civilizaciones prehispánicas. Las dificultades que tuvieron que surgir hasta que se garantizó su completo éxito podrían explicar que su uso más importante no aconteciese hasta el 600/650 d. C, coincidiendo con la etapa en la que muchas de estas culturas alcanzaron su momento de máximo apogeo, entre ellas la maya. No sólo eso, sino que la gran evolución técnica a la que se había llegado en esas fechas permitió que el empleo de este pigmento se extendiera al soporte pétreo de la arquitectura, para el cual no resultaba idóneo en principio.

El uso más temprano del cinabrio en la pintura mural maya está documentado en Bonampak, hacia mediados del Clásico Tardío.[14] Aproximadamente por las mismas fechas, la estela nº 1 de Kajtún, en Río Bec, también fue pintada con este rojo de mercurio.[15] Años más tarde, en el 695 d. C, volvió a participar en la paleta cromática de un mural maya, y más exactamente en el que se pintó en la tumba del rey de Calakmul *Yuknom Yich´ak K´ak,* también conocido como Garra de Jaguar,[16] en la que el cinabrio lo revistió absolutamente todo; desde la mortaja del gobernante, hasta gran parte del ajuar funerario que le acompañó en su travesía al Inframundo, pasando por la mencionada pintura mural (fig. 4). Finalmente, la policromía de algunas arquitecturas postclásicas también incluyó al cinabrio, tal y como manifestaron los resultados que se obtuvieron al analizar a través de la química-analítica los colores de los edificios más destacados de Isla Uaymil, en Campeche, México.[17]

Salvo en el caso de las pinturas de Bonampak, la solución que adoptó el pintor maya para transformar el cinabrio en un pigmento más estable y adecuado para ser utilizado en el soporte mural fue la misma que siguieron estos mismos expertos en otras culturas de oriente y de occidente, y ésta consistió en agregarle al compuesto una cierta cantidad de azufre. El resultado fue la obtención de un color con mejores propiedades que en Europa occidental se conoció como bermellón desde la antigüedad.

La escasez y ausencia de cinabrio en muchas regiones de Mesoamérica, entre ellas en varias de las que conforman el

14. (Magaloni, 1996: tabla 11; Magaloni, Newman, *et al.*, 1993: 159-168).
15. (Vázquez de Ágredos, 2005).
16. (Vázquez de Ágredos, 2006: 604-607).
17. (Vázquez de Ágredos, 2004: 145-151).

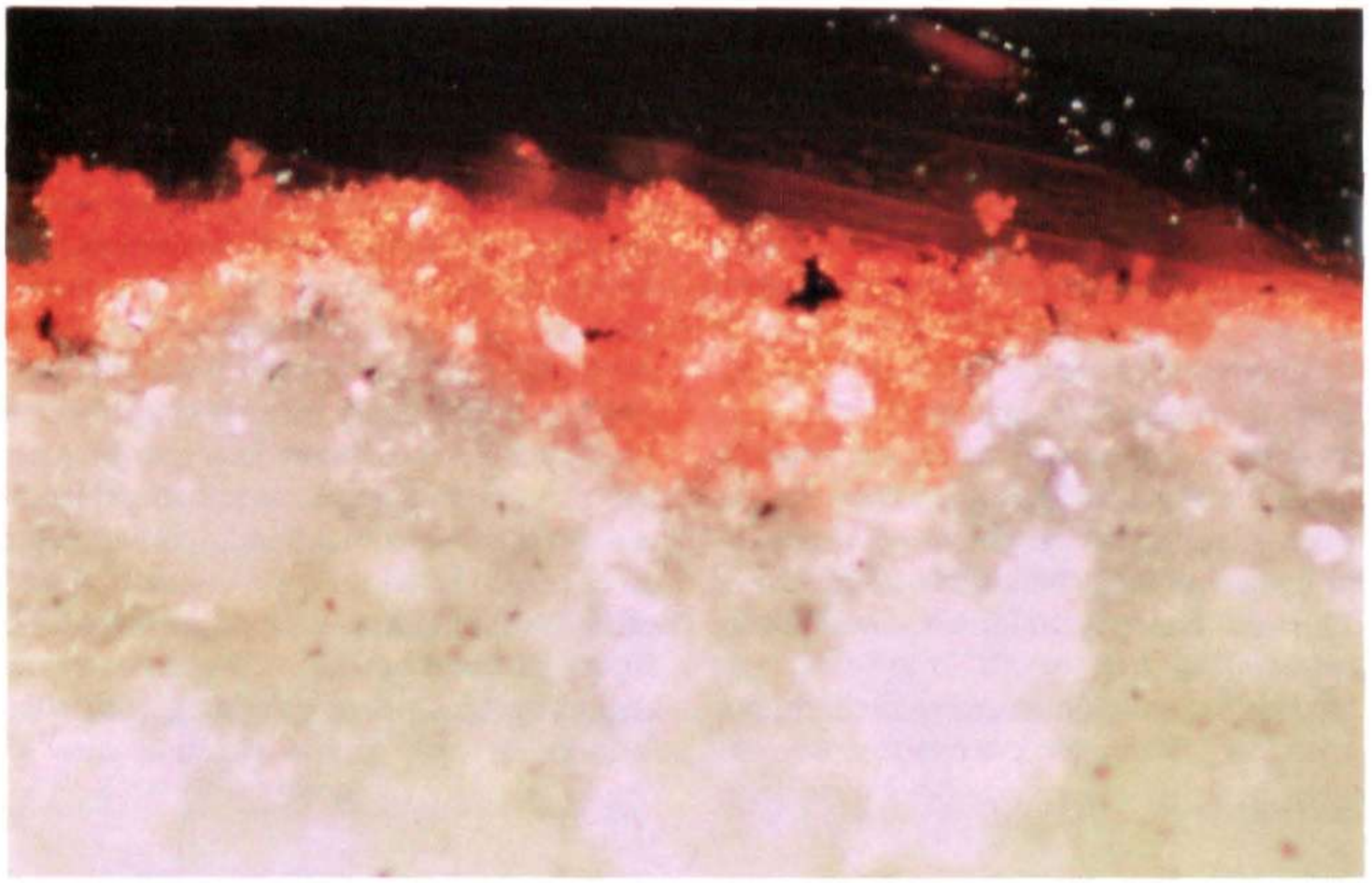


Figura 4. Microscopía óptica (LM). El rojo cinabrio de la tumba 4 de Calakmul o tumba del rey *Yuknom Yich'ak K'ak* (Campeche).

vasto territorio de la antigua cultura maya, exigió su importación para fines pictóricos y ceremoniales. Esto lo convirtió en uno de los pigmentos más costosos y simbólicos de la paleta maya, lo que explica que su uso estuviese limitado a las altas jerarquías sociales.

Al margen de estos minerales, algunas plantas e insectos del área maya aportaron tintes rojos que el pintor aprovechó después de haberlos transformado en pigmentos-laca más estables. Para ello, estos colorantes fueron precipitados y horneados en sustratos inertes de diversa naturaleza, tales como la calcita, la sílice o distintos tipos de arcilla, siendo el caolín la elección por la que hubo una mayor preferencia cuando la gama que se trabajó fue la de los rojos. A continuación detallamos los colorantes que más se usaron con esta finalidad:

Los rojos de origen vegetal. Las principales especies que aportaban tintes rojos en las selvas del área maya fueron el *chucum* (*Havardia Albicans*), el *kikche´* (*Apoplanesia Paniculada Presl.*), el *chacte´* (*Caesalpinia Mollis*), el *chaká* (*Bursera Simaruba*) el *piich* (*Caesalpinia Violaceae– Miller–Standley*), el *Chacmolche´* (*Erythrina Sepium H.B & K.*), y el *k´uxub* (*Bixa Orellana L.*). Salvo en la última de ellas, todas estas variedades arbóreas contenían el colorante en sus respectivas cortezas y médulas, del cual se desprendían al ser maceradas en agua fría o caliente, dependiendo de los casos (fig. 5).

Por lo que respecta al *k´uxub* o achiote, éste fue un arbusto que producía un fruto que contenía unas semillas en cuya superficie se formaba el colorante rojo de la *bixina*, que sólo se precipitaba a modo de sedimento cuando se maceraba en soluciones alcalinas de elevada temperatura (fig. 6). Ese lodo se colaba y se dejaba secar hasta que eliminaba toda el agua que contenía, y acto seguido se preparaban los panes de azafrán de las Indias que describieron los cronistas en tiempos de la colonia, a quiénes la textura y usos de la sustancia, entre ellos el de colorante alimenticio, les recordaba al azafrán que se conocía en el Viejo Mundo.

Los rojos de origen animal. El insecto hembra del *Dactylopius Coccus* segregaba un tinte rojo de gran intensidad y calidad que los tintoreros y pintores de la época prehispánica supieron aprovechar convenientemente, en especial los que trabajaron en las culturas del Altiplano Central y sus alrededores, entre ellas en la zapoteca que surgió en el actual estado de Oaxaca.[18] La gran calidad de la grana que procedía de las Indias occidentales consiguió desplazar en Europa al colorante que desde la antigüedad se había usado para pintar y teñir de rojo: el *kermes* (*Coccus Illicis*).

El rosa

La mezcla de todos estos pigmentos y colorantes rojos con alguno de los blancos que han sido descritos anteriormente, en especial con el blanco de cal, aportó a la paleta mural maya una amplia escala de rosas.

18. En Oaxaca se producía la mejor grana de Centroamérica. Una información detallada sobre este tema puede consultarse (Dahlgren de Jordán, 1983).

Figura 5. Interior de la corteza del árbol del *kikche'* (*Apoplanesia Paniculata Presl.*)

Figura 6. El *achiote o azafrán de las Indias* Occidentales. Obsérvese como el colorante se deposita en la semilla.

Este color también pudo encontrarse de forma natural en algunas canteras de las tierras bajas mayas cuyos suelos fueron ricos en minerales blancos que se agregaron al óxido de hierro durante su formación, dando lugar a tonalidades rosáceas de diversa intensidad y luminosidad.

Los amarillos y los ocres

En la pintura mural maya ambas gamas estuvieron principalmente sujetas al uso de los óxidos de hierro hidratados y/o parcialmente hidratados conocidos como limonita y goetita. Su respectiva composición responde a una mezcla natural de tierras que generalmente está asociada a sílice, calcita y arcillas de distintos tipos,

Figura 7. La corteza del palo amarillo (*Gliciridia Sepium H.B & K*) .

todo lo cual genera variaciones cromáticas muy amplias en las paletas de ocres amarillos y marrones que se obtienen al procesar dichos minerales.

Al ser pigmentos que contenían el hierro entre sus principales constituyentes básicos, su calcinación provocó cambios en su respectiva tonalidad inicial, la cual llegó a derivar en rojos de gran intensidad. Este efecto también se pudo conseguir al hornear el pigmento amarillo rico en fósforo que recientemente ha sido identificado en la pintura maya por primera vez.[19]

Aunque constituyen casos excepcionales en la paleta mural de esta cultura, la química-analítica ha identificado en algunas obras pigmentos-laca de matices amarillos y ocres. Nuevamente, las selvas de las tierras bajas mayas fueron ricas en especies vegetales que aportaron una gran diversidad de colorantes amarillos que el pintor precipitó y horneó en sustratos inertes de tipo arcilloso antes de utilizarlos en la práctica pictórica, siendo la montmorillonita la variedad que más se empleó con esta finalidad. Entre todos estos tintes los que se extrajeron de la raíz del palo de mora (*Clorophora Ticntoria*) y de la corteza del palo amarillo (*Gliciridia Sepium H.B & K*) tuvieron una gran importancia en la pintura maya (fig. 7).[20]

Igualmente, entre los diversos colorantes que pudieron ser útiles en esta especialidad artística existió uno de origen animal que no debió de pasar inadvertido al pintor maya. Nos referimos al que producía el insecto hembra del *Coccus Axin*, caracterizado por una gran calidad, intensidad cromática y luminosidad.

El naranja

La mezcla de los pigmentos rojos y amarillos que han sido descritos le ofreció al pintor maya una amplia diversidad de naranjas con los que trabajar. Unido a ello, la calcinación de muchos de esos óxidos provocaba un cambio de coloración en ellos que en algunas ocasiones favorecía la gama naranja.

Los resultados de los que se dispone hasta la fecha revelan que la ilmenita fue el óxido de hierro que más se utilizó en la pintura de las tierras bajas mayas para preparar el color naranja, posiblemente porque la proporción de titanio que contenía su composición básica favorecía esta coloración cuando el pigmento era calcinado.[21]

Recientemente se ha identificado un nuevo mineral naranja en la pintura mural maya: el naranja de estroncio.[22] Aunque en principio su preparación y uso sólo se ha detectado en las pinturas de las Subestructuras A-3, A-5 y A-6 de Calakmul (Clásico Temprano; ca. 450 d. C), es posible que su empleo se extendiese a otras pinturas del área maya que todavía no han sido analizadas o descubiertas.

19. El mineral que se utilizó para preparar este pigmento es un apatito de calcio que por el momento sólo se ha identificado en las pinturas de la Estructura I de Mulchic y en las que fueron hechas en los Templos del Pescador y de los Símbolos Solares de Mayapán. Los resultados y la interpretación de estos análisis pueden consultarse en (Vázquez de Ágredos Pascual, 2006: 604-607).

20. (*Íbid.*, 475).

21. Su uso se ha identificado en el mural del Cuarto 64 de La Acrópolis de Ek´Balam; en la decoración policroma de la Subestructura del Templo de la Serie Inicial de Chichén Itzá; en el mural del Templo de los Símbolos Solares de Mayapán; y en la pintura de la Estructura II-18 de Yaxhá. La información detallada de estos resultados analíticos se encuentra en: (*Íbid.*, 943-975).

22. (*Íbid.*, 610).

Los azules y los verdes

Los pocos pigmentos azules y verdes que se han identificado en la pintura mural maya son producto de la importación, ya que los suelos del área no contaron con yacimientos que los proporcionaran. Se trata de carbonatos básicos de cobre conocidos como azuritas y malaquitas que llegaron al área a través de un comercio a larga distancia que partía de los territorios de Mesoamérica que actualmente se corresponden con los estados de Sonora, Chihuahua, Guerrero y Michoacán.[23]

La carencia de minerales azules y verdes con los que pintar, y el encarecimiento que supuso tener que importarlos desde otras regiones de la antigua Mesoamérica, obligó al pintor maya a preparar pigmentos-laca azules y verdes lo suficientemente estables y resistentes como para que pudieran sobrevivir en medio de las condiciones climáticas y microbiológicas a las que serían expuestos. El resultado de esta búsqueda y experimentación fue el origen de los colores que hoy se conocen como azul maya y verde maya (figs. 8 y 9).

23. Las únicas pinturas murales mayas en las que se han identificado estos pigmentos de cobre son las que se realizaron en la Estructura I de Bonampak, en la Estructura I de Ichmac, en la Estructura I de Xuelén, en el cuarto 22 del Edificio de Las Monjas de Chichén Itzá, en la Casa Jaguar de Xelhá, y en la Estructura 86 del Grupo B de este mismo asentamiento. Esta información se localiza en (Magaloni, 1996).

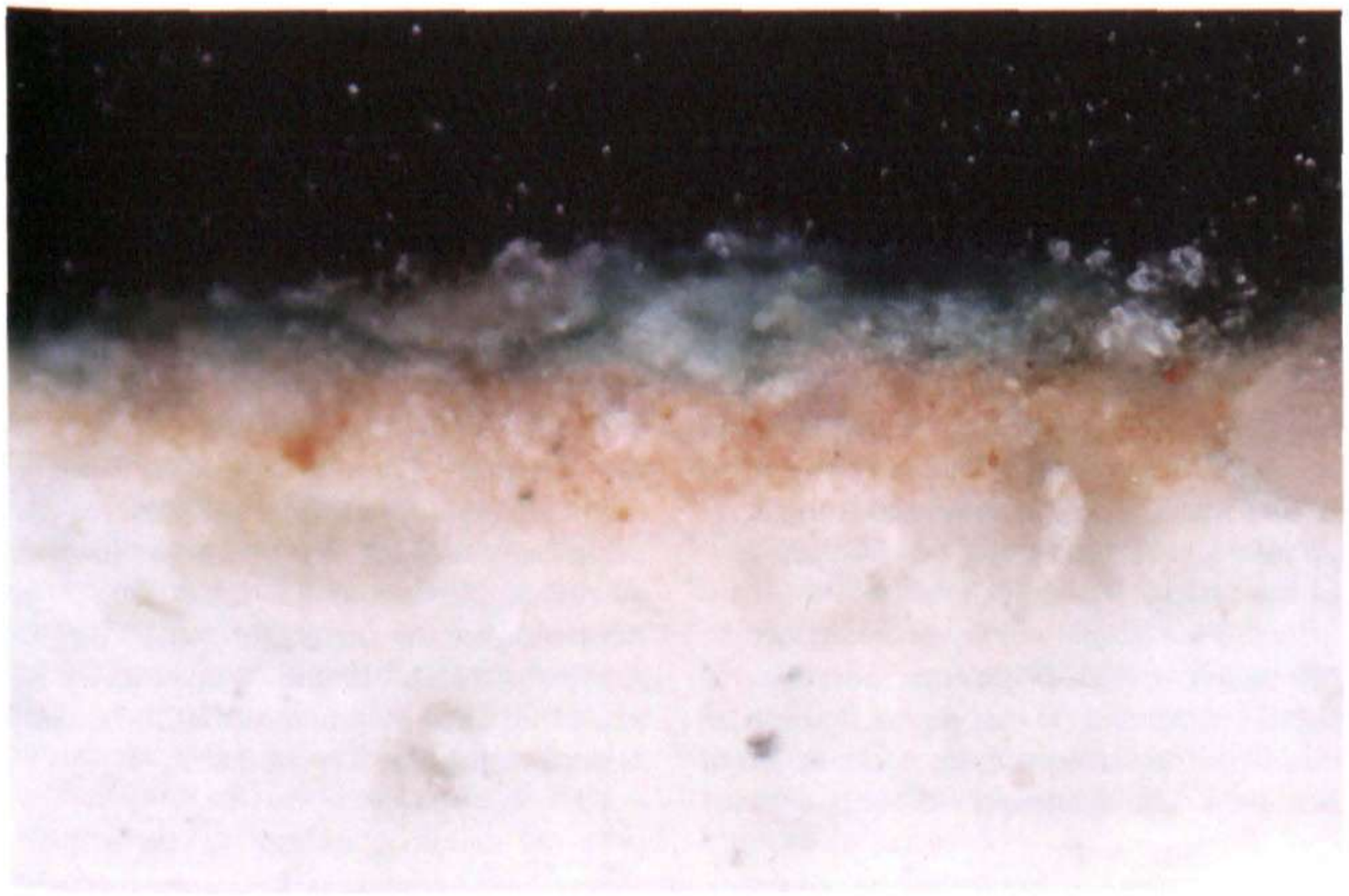


Figura 8. Microscopía óptica (LM). Azul procedente del mural del Cuarto 64 de La Acrópolis de Ek´Balam (Yucatán).

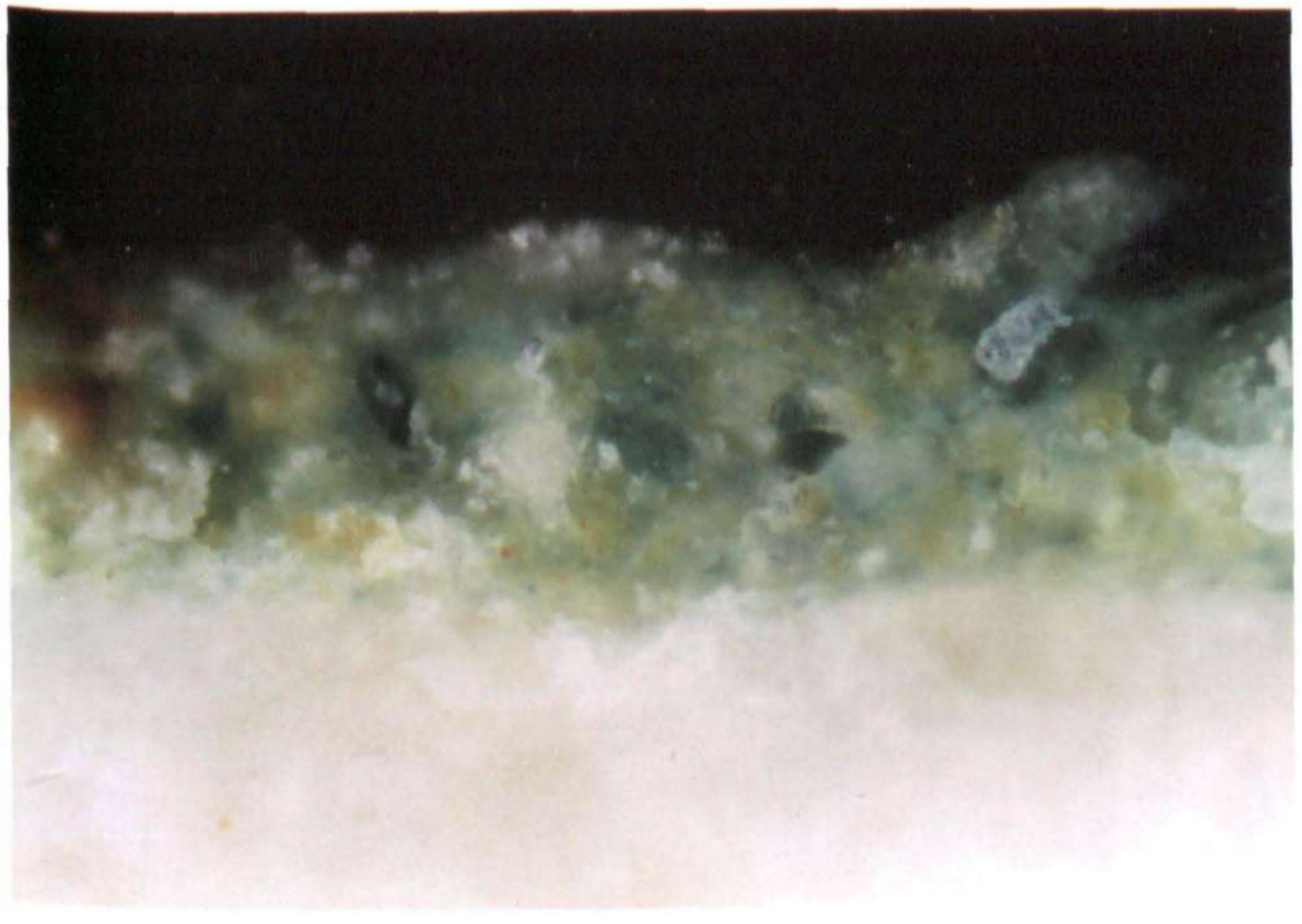


Figura 9. Microscopía óptica (LM). Uno de los verdes de la Sub. del Templo de la Serie Inicial de Chichén Itzá (Yucatán).

La materia colorante que en ambos casos utilizó el pintor fue el índigo procedente de diversas especies de *Indigófera* que crecían en los suelos del área maya, en especial la de la *Sufrutticosa Mill* . Una vez había sido convenientemente procesado, el colorante se precipitaba y se calcinaba en sustratos inertes de naturaleza arcillosa que cambiaron en función de si el color que se quería obtener era azul o verde. En este último sentido, y salvo pocas excepciones, el pintor utilizó atapulgitas de muy bajo contenido en hierro para precipitar el índigo que debía derivar en un pigmento-laca de color azul, reservando las sepiolitas o las atapulgitas de alto contenido férrico para la preparación de verdes.[24]

Las alternativas más frecuentes a estas matrices inertes de arcilla fueron la calcita y la sílice, cuyo uso estuvo muy extendido entre los pintores que trabajaron en las ciudades que actualmente se corresponden con el área chenes de Campeche, según manifestaron los análisis químicos que se realizaron en las pinturas del Palacio de Santa Rosa Xtampak, en la Estructura I-A de Dzibilnocac o en la Estructura I del Tabasqueño.[25]

El morado

Apenas se usó en la pintura mural maya, siendo el vestido de una de las figuras del mural de la Subestructura I de la Plaza Norte de Calakmul una de las excepciones más sobresalientes en este sentido (fig. 10). Este color era segregado por el molusco marino *Purpura patula pansa*, que en el Pacífico fue el equivalente del *Purpura murex* que se conoció y utilizó en las costas del Mediterráneo antiguo.[26] Se trata por tanto de un color orgánico que este molusco expulsaba espontáneamente al ser desprendido de las rocas en las que habita, o después de haber recibido un fuerte soplido sobre el orificio de su concha.[27] Su naturaleza orgánica obligó al pintor a transformarlo en pigmento-laca cuando se utilizó en cualquier otro soporte diferente del textil, lo que significó precipitarlo en los mismos sustratos inertes que fueron descritos para el caso del azul y del verde maya, en especial en los de tipo arcilloso.

El uso de determinados mordentes en combinación con el colorante del índigo permitió la obtención de un color púrpura distinto al que segregó la especie *patula pansa*. Pero ninguna de las dos opciones que han sido descritas fueron las más utilizadas para preparar los pocos azules violáceos de la pintura mural maya, ya que la gran mayoría de ellos fueron el resultado de superponer el azul a una imprimación rojiza, tal y como se hizo en la escena de la batalla del cuarto 2 de Bonampak, en el cuarto 64 de La Acrópolis de Ek´ Balam, y en uno de los azules de la Subestructura del Templo de la Serie Inicial de Chichén Itzá.

Figura 10. Detalle de las pinturas murales de la Subestructura I de la Plaza Norte de Calakmul (Campeche).

24. Sobre la selección que el pintor maya hizo de las arcillas en función del color que quería preparar véase (Vázquez de Ágredos, 2006: 912-914).

25. (*Ibid.*, 612-643).

26. Los primeros resultados que se han obtenido al examinar el tinte del molusco *Purpura patula pansa* señalan que su composición química es muy semejante a la del colorante que producía el caracol de la familia *Murex* que se conoce como *Murex brandaris*. En ambos casos el principal componente tintóreo es el 6-bromoindigo, en (Withnall, 2003: 109-117). Al ser su principal componente el 6-bromoindigo, el colorante púrpura de estas dos especies de moluscos pertenece al grupo de los indigoides, cuyos cambios de color ya fueron descritos por el científico William Cole en 1684, en (Cooksey, 2001: 97-104).

27. En realidad, lo que expulsa este caracol es un líquido de color lechoso que contiene en la glándula hipobranquial. Al entrar en contacto con el aire esta sustancia se oxidaba y quedaba transformada en un color púrpura insoluble, en (Roquero, 2003: 46-47).

III. Breves notas sobre la técnica pictórica

La pintura mural maya combinó las técnicas del fresco y del seco, siendo predominante el uso que hizo de la última de ellas. Tan sólo el dibujo preparatorio y las grandes superficies de color de estas composiciones fueron ejecutados al fresco, lo que convirtió al seco en la técnica con la que fueron realizadas el conjunto de figuras, elementos y detalles que se representaron en estas antiguas iconografías pintadas.[28]

Los resultados que hasta el momento se han obtenido al examinar estas obras con diversas técnicas de análisis químico coinciden al afirmar que la técnica al seco que se empleó en la pintura mural maya estuvo basada en el uso de temples vegetales que tenían orígenes muy diversos. Gomas, mucílagos y resinas, que necesitaron del uso de aceites para poder ser convenientemente diluidas y utilizadas como aglutinante pictórico, sirvieron para lubricar las aguas con las que fueron molidos los pigmentos y pigmentos-laca de los murales mayas, y para ligar sus respectivas partículas de color entre sí y a éstas con el soporte al que estuviesen destinadas.

La gran cantidad y variedad de especies vegetales que crecieron en las selvas en las que surgieron las ciudades mayas proveyeron al pintor de todas estas savias de naturaleza aditiva en abundancia, lo que explica que su uso desplazase al de los aglutinantes de origen proteico. No obstante, la excelente calidad de algunos de ellos, como la que se derivaba al procesar la cera y la miel que producían ciertas abejas, o la clara y la yema de los huevos de faisán y de gallina, así como el uso que todavía continúan haciendo de algunos de ellos los indígenas que habitan en ciertas regiones de las tierras bajas mayas, sugieren que algunos de estos glútenes de procedencia animal también fueron utilizados como aglutinantes pictóricos en la época prehispánica.

IV. Conclusiones

Aunque los avances en el conocimiento de la paleta mural maya han sido muchos en los últimos años, todavía son múltiples las preguntas que suscitan algunos de los colores que se emplearon en ella, y en especial los que fueron preparados con colorantes que debieron ser transformados en pigmentos más estables para su uso pictórico. Este hecho, unido a la gran cantidad de obras y de vestigios que continuamente aparecen en las ciudades mayas que están siendo excavadas por algún proyecto arqueológico, y la necesidad que hay de intervenir estas pinturas, o sus restos, antes de que desaparezcan a causa de los agresivos factores medioambientales y microbiológicos que las envuelven, explican la importancia que tiene que su estudio siga enriqueciéndose a través de enfoques cada vez más interdisciplinares.

28. La primera investigadora que describió la ejecución de la pintura mural maya como el resultado de haber combinado el fresco y el seco fue Adela Breton a principios del siglo XX, en (Breton, 1905: 165-169). Adela Bretón hizo esta observación después de haber estudiado las pinturas murales de Acanceh y del Templo de los Jaguares de Chichén Itzá (Yucatán, México). Ésta supuso una nueva propuesta con respecto a la que había formulado pocos años antes el arquitecto y dibujante Frederick Catherwood, quién afirmó que la única técnica de ejecución de estas obras había sido el fresco, en (Catherwood, 1844). Los especialistas en pintura mural que iniciaron sus investigaciones en el área maya con posterioridad a Adela Bretón coincidieron con ella en que el pintor de estas obras combinó el fresco y el seco para su realización, empezando por la especialista Ann Axtell Morris y continuando por su discípula Jean Charlotte, en (Morris A., 1931: 347-384).

Bibliografía

BRETON A. (1905): "The Wall Paintings at Chichen Itza", *Proceedings of the 15th International Congress of Americanists*, 2 Vol., Vol. 2: 165-169, Québec, California

CATHERWOOD F. (1844): *These views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*, New York, USA

COOKSEY C. (2001): "The Synthesis and Properties of 6-Bromoindigo: Indigo Blue or Tyrian Purple? The Effect of Physical State on the Colours of Indigo and Bromoindigos". En: Jo K. (ed.). *Dyes in History and Archaeology 16/17*: 97-104, Archetype Publications Ldt., London, England.

DAHLGREN DE JORDÁN B. (1983): *La grana cochinilla*, Editorial Porrúa, México D.F, 1983.

FLORES S. J. (1998): *Etnobotánica de las leguminosas en la Península de Yucatán: uso y manejo entre los mayas*, tesis doctoral, Facultad de Ciencias, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

HURST H. (2004): "San Bartolo, Petén: Técnicas de pintura mural del Preclásico Tardío", *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2 Vols., Vol. 2: 639-645, Ministerio de Cultura y Deportes, Guatemala.

MAGALONI D. (1996): *Materiales y técnicas de la pintura maya*, tesis de maestría presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

MAGALONI D., R. NEWMAN *et al.*, (1993): "Los pintores de Bonampak". En: Robertson M. G. (ed.). *Eight Palenque Round Table*, Vol. X: 159-168, Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco

MERWIN H. E. (1931): "Chemical Analysis of Pigments". En: Morris E., A. Morris & J. Charlot (eds.). *The Temple of Warriors at Chichén Itzá, Yucatan*: 395, Carnegie Institution of Washington, Publication 406, Washington D.C.

MILLER M. E. (1999): *Maya Art and Architecture*, Thames & Hudson, London, England

MORLEY G. (1982): *La civilización maya*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

MORRIS A. (1931): "Murals from the Temple of the Warriors and Adjacent Structures". En: Morris E., A. Morris & J. Charlot (eds.). *The Temple of the Warriors of Chichen Itza*, Yucatan: 347-384, Carnegie Institution of Washington, Publication 406, Washington D.C.

ROQUERO A. (2003): "Tintorería mexicana". En: Roque G. (ed.). *El color en el arte mexicano*: 46-47, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

SATURNO W., & M. URQUIZÚ (2004): "Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo, Petén. Resultados de la tercera temporada de campo 2004", *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2 Vols., Vol. 1:283-290, Ministerio de Cultura y Deportes, Guatemala.

SATURNO W., D. STUART, & K. TAUBE (2004): "La identificación de las figuras del Muro Oeste de Pinturas Sub-1, San Bartolo, Petén", *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2 Vols., Vol. 2: 647-655, Ministerio de Cultura y Deportes, Guatemala.

SHARER R. J. (1998): *La civilización maya*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

THOMPSON E. (1932): *People of the Serpent, life and adventure among the mayas*, The Riverside Press Cambridge, N. Cork

VARGAS DE LA PEÑA L., & V. R. CASTILLO (2001): "La pintura mural prehispánica en Ek´Balam, Yucatán". En: De La Fuente B. y L. Staines (eds.). *La Pintura Mural Prehispánica en México. Área Maya II*, Tomo IV: 403-418, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

VÁZQUEZ DE ÁGREDOS M. L. (2004): "Informe de los pigmentos de pinturas halladas en Isla Uaymil". En: Cobos R. (ed.). El Surgimiento de la civilización en el Occidente de Yucatán. Los orígenes de la complejidad social en Sihó. Informe de la temporada de campo 2004: 145 – 151, presentado al Consejo de Arqueología de México, México D.F, (inédito).

(2005) "Caracterización químico-analítica de las bases de preparación y de la paleta cromática de las pinturas de Río Bec, Campeche, México". En: Dominique M., M.C Arnaud & P. Nondoneo (eds.). Proyecto Río Bec. Informe de la temporada de campo 2005, presentado al Ministère des Affaires étrangères de France, Francia, (inédito).

(2006) *Recursos materiales y técnicas pictóricas en los murales de las tierras bajas maya*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia (inédita).

WITHNALL R., D. PATEL, *et al.*, (2003): "Chemical Studies of the Purple Dye of Purpura pansa". En: Jo K. (ed.). *Dyes in History and Archaeology 19*: 109-117, Archetype Publications Ldt., London, England.

Investigaciones arqueológicas en Pariti (Bolivia)

Archaeological research at Pariti, Bolivia

Jédu Sagárnaga
Coordinador del Proyecto
Chachapuma

Resumen

En 2004 nuestro equipo de arqueólogos (finlandeses y bolivianos) hizo un descubrimiento de gran importancia en la isla Pariti del Lago Menor del Titikaka. Se trataba de un profundo bolsón lleno de cerámica quebrada intencionalmente y huesos de animales, que fue atribuido al Tiwanaku Tardío. En este artículo describimos los antecedentes de nuestras investigaciones en Pariti y presentamos algunas características del material cultural recuperado en el bolsón antes mencionado (llamado Rasgo 1). La colección de las casi 340 vasijas cerámicas que hemos catalogado incluye kerus, ch'alladores, escudillas, botellones, tazones y wako retratos…,. formas que pueden atribuirse al llamado "estilo corporativo de Tiwanaku" (épocas IV-V). Sin embargo, el material del Rasgo 1 también contiene una cantidad impresionante de vasijas de formas inéditas en la bibliografía arqueológica y/o poco conocidas, como las llamadas vasijas "arriñonadas" y docenas de vasijas modeladas (en formas masculinas, femeninas y zoomorfas, incluyendo animales míticos). La colección de Pariti forma una de las muestras más importantes de cerámica tiwanakota tardía en el Área Centro Sur Andina y nos ofrece muchos datos nuevos sobre la cronología cultural y el desarrollo de Tiwanaku.

Continuamos las excavaciones en Pariti en el 2005 y 2006. En esta tercera temporada no descubrimos más bolsones llenos de cerámica ceremonial, pero sí localizamos extensos muros o cimientos de muros, lo sugiere que este espacio "sacralizado" estuvo delimitado por muros o construcciones de carácter religioso.

Palabras clave: Tiwanaku, Chiripa, Pukará, Wari, Mollo, Dios de los Báculos, Campos Elevados, Rasgos.

Abstract

In 2004 a team of Finnish and Bolivian archaeologists made an extremely important discovery on the island of Pariti, situated in the Lago Menor part of Lake Titikaka. In the course of the excavations they uncovered a deep pit filled with intentionally broken ceramics and animal bones, dating from the Late Tiwanaku period. The present paper discusses the history of research on Pariti along with a number of characteristics of the cultural material discovered in the above-mentioned offering pit, called Feature 1 (Rasgo 1). The collection of nearly 340 ceramic vessels catalogued includes *kerus, ch'alladores*, ladles, bottles, large cups, and wako portraits, i.e. forms fairly typical of the so-called "Tiwanaku corporative art style" (Tiwanaku IV-V). The material from Feature 1 also includes several rare or previously unknown vessels and vessel forms, such as kidney-shaped and sculptural vessels (in the form of human males and females, birds and other animals). The material from the Pariti offering pit constitutes one of the most important samples of late Tiwanaku ceramics in the South Central Andes and is a source of a wealth of new data on the chronology and development of Tiwanaku culture.

The Pariti excavations were resumed in 2005 and 2006. Although no further ceramic offerings were found during this third field season, extensive wall or wall foundations were uncovered, suggesting

that this "sacred" area was delimited by walls or structures of a religious nature.

Key words: Tiwanaku, Chiripa, Pukará, Wari, Mollo, staff god, raised fields, features.

I. El fenómeno Tiwanaku

Durante el Horizonte Medio, la cultura precolombina más emblemática del Altiplano Andino fue, sin duda, Tiwanaku. Sus orígenes pueden rastrearse en las culturas que la precedieron tales como Chiripa/Qaluyo y luego Pukara, que legó su ideología reconocible a través de la iconografía que en Tiwanaku se transforma dando lugar a iconos exclusivos.

El estilo Kalasasaya tiene poco o nada que ver con el estilo Tiwanaku clásico, excepto que fue ubicado en la circunscripción de la ciudad capital. Más bien, aquel parece conformar una unidad aparte con las mencionadas culturas del Formativo Chiripa y Qaluyu que más bien influye estilísticamente de manera muy notable en Pukará. A la vez, el estilo (denominado "Qeya", por Wallace; "early Tiwanaku" por Bennett; y "Tiwanaku III" por Ponce), correspondiente al estadio urbano temprano, comparte elementos estilísticos con Pukará lo que los ubica en una tradición común. Podemos ejemplificar la similitud tanto en arquitectura, escultura y cerámica (algunas formas y el rostro de felino modelado).

Lumbreras tipifica a Pukará y Tiwanaku como "dos polos de desarrollo [que] permiten en la historia regional un juego dialéctico de mucha importancia para el proceso en su conjunto, hecho que se expresa en una suerte de cambio en los roles de poder en una y otra dirección a lo largo de la historia" (1981: 80). La propuesta del desarrollo autónomo de Tiwanaku, se hace ya insostenible.

Sin embargo, es preciso aclarar que el paso de Pukará por el escenario histórico es raudo, y si bien se puede hablar de la influencia iconográfica que Tiwanaku habría recibido de Pukará (véase Anita Cook), esta queda irremediablemente sujeta a la férula de aquella diluyéndose cualquier opción hegemónica de Pukará en el altiplano.

Figura 1. Personaje con turbante, orejeras y mejilla abultada por la masticación de coca.

II. Advenimiento del estado

No fue sino hasta el primer siglo de nuestra era que Tiwanaku constituyó una ciudad iniciándose, así, el llamado Estadio Urbano. Insuperable, hasta ahora, el análisis de Ponce Sanginés sobre el fenómeno llamado Tiwanaku y que plasmara en su ya célebre obra *Tiwanaku: Espacio, Tiempo y Cultura* (1976)

Surgió, en el momento anotado, una clase dirigente y con ella un Estado que proyectó obras de ingeniería, arquitectura, etc. y las costeó con el excedente de producción agrícola generada por los campesinos. La paulatina mejoría en los sistemas agrícolas, de irrigación, etc. debida a la planificación de la clase dirigente, desembocó en mayores excedentes con los que se costearon siempre más y mejores obras. Los artesanos, que antes desarrollaban sus labores sólo en sus momentos de descanso de la faena agrícola, pudieron entonces dedicarse de lleno al desarrollo del arte y la tecnología.

En la fase Urbana Temprana se construyeron la mayoría de los edificios de piedra que ahora se observan en Tiwanaku. La urbanización alcanzó a otros centros, además de Tiwanaku mismo, tales como Pajchiri, Lukurmata, Khonkho Wankani y Ojje, aunque vale la pena aclarar que las recientes indagaciones llevadas a cabo por Janusek en Khonkho Wankani, seña-

Figura 2. Tres personajes que llevan patillas y pelo largo, además de tembetá (o botón labial) en el labio superior.

Figura 3. Par de wacos- retrato que muestra un personaje con el pelo recortado con línea recta horizontal, sin patillas y con tembetá en el lbio inferior.

lan que éste fue el mayor centro ceremonial durante el Período Formativo Tardío (100 a.C. – 500 d.C.) (Janusek *et al.*, 2003), vale decir, en una etapa anterior al surgimiento de la propia ciudad de Tiwanaku.

La sociedad tiwanakota del estadio urbano tuvo una estructura social policlasista y en pirámide. "policlasista" porque se identifica a campesinos, especialistas diversos y aristócratas como pertenecientes a diversas clases sociales; y "en pirámide" porque la minoría se eleva hacia la cúpula y la masa campesina (población mayoritaria) se convierte en la base o sustento de la sociedad en su conjunto.

En cuanto a los fechados radiocarbónicos, el promedio aritmético para esta época es de 299 d. C. (Ponce, 1976: 128).

Con los datos anotados en relación a la fase aldeana, queda claro que cuando Tiwanaku se desbordó fuera de su ámbito nuclear (el altiplano) lo hizo sobre antecedentes muy sólidos y antiguos.

Se sabe con certeza que Tiwanaku inició su expansión en la fase Urbano Temprana momento en el cual alcanza ya los valles occidentales, sirviendo de ele-

Figura 4. Par de cóndores con el símbolo sagrado alrededor del cuello.

mento probatorio, *v.g.*, el ceramio que Portugal Ortíz publica y que lleva decoración incisa claramente tiwanakota de estilo Qeya, que habría sido ubicado en las inmediaciones de Moquegua; hoy, en el Núcleo Escolar Simón Bolívar de esa población peruana (Portugal,1977: fig. 14).

III. El urbano tardío o época clásica de Tiwanaku

Durante la época clásica los tiwanakotas se esmeraron en embellecer sus edificios y, con seguridad, a construir otros nuevos. El material lítico preferido en la arquitectura fue entonces la andesita gris que se transportaba desde la península de Copacabana primero a través de las aguas del Titikaka y luego arrastrándolo por tierra. No sólo la arquitectura, sino también la cerámica, la escultura, la metalistería, la lapidaria, la industria del hueso, el trabajo en madera, etc. alcanzaron una calidad excepcional y un grado de perfeccionamiento admirable durante la época clásica; aunque el máximo desarrollo del arte y la técnica, cuajó en el tejido.

Los antecedentes estilísticos del estilo clásico se hallan claramente en la fase anterior (urbana temprana). Formas cerámicas como el keru, o el incensario de bordes sinuosos con testa de puma modelada, habían ya aparecido en esa etapa precedente, aunque de manera incipiente.

La economía tiwanakota giraba en torno a la agricultura, en primer término; y a la pecuaria, en segundo. Los componentes principales de la dieta en Tiwanaku fueron la papa, la quinua y la oca. La llama y la alpaca habían sido domesticadas hacía varios siglos, y la pesca estaba ya muy bien desarrollada.

En la época de mayor esplendor y apogeo, Tiwanaku llegó a conformar una inmensa ciudad, densamente poblada y cuyo sustento principalmente estuvo dado por el sistema de campos elevados de cultivo o sukakollus .

Las tallas líticas en bulto o monolitos que existen en Tiwanaku, al parecer poseen carácter sacro, es decir, se trataría de representaciones de dioses o al menos de sumos sacerdotes. Hay, empero, una imagen que aparece repetidas veces en

Figura 5. Par de ch'alladores con serpientes ensortijadas en el cuerpo del recipiente.

Figura 6. Dos vasos con tres rostros sobresalidos cada uno representando, probablemente, cabezas-trofeo.

objetos: tallada en alto relieve, ornando textiles o pintada en algunos ceramios. Se trata de un personaje con túnica, máscara y un báculo en cada mano. Este, "dios de los báculos" aparece primero en Chavín (Sierra Norte del Perú) durante el Formativo Medio de los Andes Centrales, aunque en el estilo propio de esa cultura, y va difundiéndose hacia el Sur hasta llegar a Tiwanaku donde cobra mayor importancia. La misma imagen se repite en toda la iconografía tiwanakota de manera prolífica.

El dios de los báculos no sólo aparece ornando innumerables esculturas líticas, sino que aparece en los vasos prosopomorfos de cerámica, en los textiles, en las tabletas de rapé de madera, y en muchas otras partes. Lo llamativo es que el rostro de este personaje no es la representación de un ser animado, sino la representación de una máscara. Todo hace pensar que el sumo sacerdote, quien habría iniciado el culto, no permitía que la gente común vea su rostro y con la máscara le infundía respeto e inclusive temor (entre otras cosas éste es un aspecto muy común en muchas sociedades remotas y actuales). Los sacerdotes que prosiguieron con ese culto utilizaron siempre la misma forma de máscara de manera tal que inmortalizaron al personaje (Sagárnaga, 2007).

Otro estilo escultórico de suma importancia es el llamado "Chachapuma" que significa "hombre puma", ya que muestra a un hombre con una máscara de felino. Por sus elementos de guerra (hachas principalmente), podemos pensar que se trataba de una imagen sacralizada de un guerrero o el "dios de la guerra tiwanakota" (una especie de Marte andino).

Está plenamente confirmada la expansión de Tiwanaku ya en su época clásica, que le permite afianzar su presencia en

Figura 7. Representación de una palmípeda, de las muchas que anidan en los totorales adyacentes a la isla.

diversos puntos del área centro-sur andina. Desborda del ámbito meramente altiplánico y arriba, p. ej., al desierto costero.

Al parecer, con el engrandecimiento político, económico y social; sobrevino una cada vez más creciente demanda de insumos. Aunque hace casi un siglo diversos autores se percataron de la influencia de Tiwanaku en los valles de Azapa y San Pedro de Atacama, las investigaciones más recientes han afinado su cronología y han procurado discernir el tipo de relación existente entre estos lugares y el área nuclear de Tiwanaku. Así, se ha establecido con claridad una primera fase en Arica donde la influencia de la cultura altiplánica se hace patente, y se la ha denominado "Cabuza". La gran cantidad de restos materiales afiliados a la cultura de Tiwanaku han relacionado a la fase Cabuza con la época clásica de Tiwanaku.

Al parecer, los Cabuza se habrían establecido en Arica para conseguir mariscos y pescado seco de los grupos del litoral, aunque la carne de camélido tuvo mayor importancia. Dentro de la fase Cabuza existen contextos llamados "Loreto Viejo" por los arqueólogos chilenos, que parecen ser la expresión de una diferenciación social al interior de los enclaves Cabuza (y posteriormente lo mismo en la fase Maytas). Loreto Viejo representaría la cúpula dirigente de las colonias costeras de Tiwanaku. En suma, Cabuza es una población de origen altiplánico cuya ocupación de los valles ariqueños precede a la de Tiwanaku. Una vez concretado el control de las poblaciones Cabuza por Tiwanaku, un sector dirigente –reconocido arqueológicamente como Loreto Viejo– administra los enclaves para el estado altiplánico (Berenguer y Dauelsberg, 1989).

Entretanto, en San Pedro de Atacama transcurre la fase "Quitor" que, según Berenguer y Dauelsberg (1989), es una de las épocas de mayor auge. Las evidencias de interacción con otras culturas son múltiples. Entre el 300 y 400 d. C. ocurren ciertas innovaciones en el contenido de los ajuares y ofrendas funerarias de esta fase. Este giro parece correlacionado con una paulatina inserción del complejo San Pedro en otra gran corriente cultural: la Tradición Altiplánica. Y en efecto, no mucho después de los inicios de la fase Quitor, las tumbas locales incluyen ya los primeros objetos procedentes de Tiwanaku, "el influyente centro urbano y ceremonial del Titikaka". A partir del 600 d. C.. y en forma persistente hasta el 1000 d. C., las influencias de Tiwanaku comienzan a hacerse patentes en infinidad de objetos. "Lujo y magnificencia" son términos empleados por estos autores para referirse a los ajuares de San Pedro perte-

Figura 8. Figurilla diminuta que muestra un personaje con el cabello largo en forma decola y un tocado troncocónico.

Figura 9. Recipiente de forma semiesférica con decoración pintada, en la que se observa a un "chuchapuma" (hombre puma) que porta máscara de felino, con hacha en una mano y una cabeza-trofeo en la otra.

Figura 10. Figura mítica plasmada en un vaso ch'allador, en la que se observa un ser fantástico con rostro felínico y cuerpo de ave, devorrando a un ser humano.

Figura 11. El llamado "Dios de ls Báculos", plasmado en un vaso prosopomorfo.

necientes a esta época y es razonable suponer una diferenciación social. San Pedro de Atacama fue un punto importante en la estrategia expansiva de Tiwanaku y el más meridional de los "puertos de intercambio" de Tiwanaku.

La cultura Tiwanaku igualmente se hace presente en el NW argentino. Todo parece indicar que en este período las influencias tiwanakotas llegan al norte de Chile y desde allí atraviesan la Puna, alcanzando los valles y quebradas de la subárea de la Puna Norte. "Sin embargo son muy pocos hasta ahora los restos culturales identificados como correspondientes a esta etapa obtenidos en la Puna Argentina" (Berberián, 1975). En todo caso, Tarragó estaría postulando una vía directa de penetración Tiwanaku en el NW argentino ya no mediada por San Pedro de Atacama, como proponía Alberto Rex González (Berenguer y Dauelsberg, 1989: 164).

El arribo más temprano de gran número de colonos tiwanakotas a los valles de Moquegua se dio durante la fase Omo, que correspondería a un lapso entre el medio y el fin de la época clásica. La fase recibe su nombre del complejo de sitios Omo, que fueron afectados por asentamientos posteriores y más extensivos, así como por los campos agrícolas. Según Goldstein (1990), el poblamiento durante la fase Omo estuvo orientado hacia los terrenos fértiles del valle de Moquegua, en el sector medio del mismo. De esta manera puede explicarse la mencionada expansión. Señalemos, por último, que el promedio aritmético de fechados radiocarbónicos para la época clásica de Tiwanaku es 667 d. C. (Ponce, 1976: 128).

IV. Época expansiva o imperial

En el siglo VIII de nuestra era, esta cultura inicia su "época expansiva", llamada así porque que se produce una expansión en vasta escala que, según Ponce, debe considerarse como un hecho político de gran importancia. Tiwanaku, entonces, llega a englobar un amplio territorio estimado por el mencionado autor (1985: 39) en 600 mil Km^2 y que engloba los Valles occidentales, el Desierto costero, la Puna norte, los Valles interandinos orientales, además del propio Altiplano andino como epicentro.

Si bien sus diferencias con la época clásica en términos de la cultura material aún no están muy bien establecidas, las artes en general sufren un significativo decaimiento ya que la expansión territorial y sus problemáticas derivadas ocupan el primer lugar. La producción de objetos es masiva y por lo tanto descuidada en el aspecto estético.

"Se inicia en esta época el período de mayor auge de Tiwanaku en los Andes Centro-Sur. En este lapso, el estado altiplánico completará sus últimos designios, que lo convertirán en una soberbia y brillante civilización. En la región atacameña, la fase Quitor deja paso a Coyo (700–1000 d. C.) y en la región ariqueña, la fase Cabuza hace lo propio con Maytas (700 - 1000 d. C.). Ambas muestran claras evidencias de presencia Tiwanaku, aunque su naturaleza, al igual que en las fases anteriores, es radicalmente diferente" (Berenguer y Dauelsberg, 1989: 156).Tiwanaku consolida, de esta manera, sus dos proyectos principales en el norte de Chile: la ultraperiferia de intercambio en el borde occidental de la puna de Atacama y la periferia de colonos altiplánicos en los valles del extremo norte (Berenguer y Dauelsberg, 1989).

La fase Coyo es la más rica en artefactos Tiwanaku. Hay un carácter esencialmente elitista de la penetración Tiwanaku en San Pedro. Tiwanaku habría implantado en San Pedro de Atacama un sistema de explotación colonial, que incluía una cuidadosa conducción religiosa.

Nuevamente para los arqueólogos chilenos, la fase Maytas, en Arica, representa la más acabada expresión del régimen de colonias costeras instaurado por Tiwanaku en el norte de Chile. Los asentamientos de periferia (Arica) y de ultraperiferia (Atacama) tienden a vincularse a través del desierto que media entre ellos.

Estamos plenamente de acuerdo en que Tiwanaku (y las sociedades andinas en general) nunca siguieron una sola estrategia de expansión, de manera que es coherente pensar en que los espacios marginales fueran siendo incorporados a la red por distintas vías y bajo modalidades muchas veces diferentes.

Debemos señalar, sin embargo, que el carácter tiwanakota de la fase Maytas es mucho más debatido, al parecer porque su principal estilo cerámico difiere grandemente de los de la cultura altiplánica y tiene mayores afinidades estilísticas con los estilos tardíos Churajón, Chiribaya, Allita Amaya y Mollo (grupo que a su vez conforma el llamado Horizonte Tricolor del Sur). De hecho, Portugal Ortíz estaba convencido de que Maytas era una fase posterior a la expansiva de Tiwanaku, es decir, una fase Pos-Tiwanaku (com. per.).

Sin embargo, existe un cierto número de asociaciones culturales que en Arica permiten postular a Maytas como una fase relacionada con Tiwanaku.

La presencia de Tiwanaku en los valles de Tacna es coetánea al llamado Horizonte Medio de los Andes Centrales, que se representa con la cultura Wari, cuya influencia iría desde Cajamarca (por el N) hasta Moquegua (por el S) con su enclave en el Cerro Baúl, especie de fortaleza donde los wari vivían recluidos por la necesidad de usufructuar varios productos de la zona (Vela Velarde, 1992). Según este autor, Tiwanaku encontró en el valle del Caplina a una población que ya había desarrollado la agricultura y la alfarería. Identifica, Vela Velarde, a la fase Magollo como propia de Tiwanaku en el valle del Caplina y su carácter eminentemente agrícola con un "aprovechamiento selectivo de los espacios" (*ibid*).

Entre tanto, en Moquegua se da la fase Chen Chen. Según Goldstein, este fue el período de mayor control directo del valle en el período expansivo de la secuencia del altiplano boliviano. La fase recibe su nombre del gigantesco cementerio de Chen Chen. Los materiales de las tumbas arrojaron fechados radiocarbónicos de 910 ± 65 y 1040 ± 65 D. C.. similares a los de Loreto Viejo. El sitio de Chen Chen incluye una gran área doméstica y un vasto sistema de canales y campos abandonados. Durante la fase Chen Chen, la concentración de asentamientos continuó en el rico valle medio. Los restos botánicos (maíz, frejol, tubérculos, calabazas, zapallos, pacae, maní y otros), los batanes y la cantidad fenomenal de azadones de piedra testifican el énfasis agrícola de la ocupación de la fase Chen Chen. Hay abundancia de huesos de camélidos, restos de pescados y moluscos marinos que sugieren un rol intermediario en las rutas de caravanas y un contacto directo con la costa (Goldstein 1990). Cabe señalar que este arqueólogo norteamericano identifica una fase adicional de Moquegua con influencia de Tiwanaku a la que denomina como "Tumilaca" o Tiwanaku VI, indicando que se trata de "un período de desintegración talvez repentina de la hegemonía política y económica Tiwanaku acompañada por un debilitamiento gradual de su influencia cultural" *(ibid*: 97).

En su iconografía destaca el dios de los báculos que aparece en lugares distantes de la metrópoli como San Pedro de Atacama (Desierto Costero). Es probable que el culto a este dios hubiera servido al Estado de Tiwanaku para someter a otros pueblos bajo su dominio primero con la imposición de su religión y después la de su sistema económico, social y político. Y ya que estamos hablando del dios de los báculos digamos que, como motivo iconográfico, aparece con mucha frecuencia en materiales Wari. Es uno de los cientos de motivos que comparte con la cultura de Tiwanaku. No ocurre lo propio con las formas cerámicas, pero si existen semejanzas en otros subsistemas, como la arquitectura, la estatuaria, la metalistería, la textilería, etc. La misma ciudad de Wari (Ayacucho, Perú) presenta grandes similitudes con la urbe de Tiwanaku; concordancias todas que difícilmente son fruto de simple difusión ideológica a través de iconos. Está claro que Tiwanaku, como fenómeno cultural expansivo, da lugar al surgimiento del Estado de Wari que, por supuesto, tiene otros componentes, toda vez que en su territorio se habrían desarrollado culturas de alto nivel tecnológico y artístico como la Nasca y Mochica. Que luego se hubiera desembarazado de la férula tiwanakota para seguir senda propia, es muy posible; pero también es evidente que no eclipsó a Tiwanaku cuya hegemonía en el Area Centro-Sur Andina siguió siendo incuestionable hasta el s.XII d. C.

En cuanto al NE argentino, las influencias de Tiwanaku no parecen llegar a este lugar "o por lo menos en el estado actual de las investigaciones, [ello] no se ha comprobado", explica Berberián (1975).

En lo referente a los valles interandinos del saliente –especialmente en Cochabamba–, la presencia de Tiwanaku nunca ha estado en discusión. Céspedes (1982) afirma que en el área de Cochabamba el 80% de la cerámica hallada en los yacimientos arqueológicos pertenece a esa cultura altiplánica. Por su parte, Byrne de Caballero sostuvo que "en Cochabamba la influencia tiwanakota es particularmente fuerte: más del 60% de los restos cerámicos son derivaciones o decadencias [*sic*.], en varios grados, de esta impronta; hasta los toponimios [*sic*.], que podrían esperarse keshuas, son aymaras, o de alguna lengua altiplánica" (1983). La presencia de Tiwanaku en estos valles obedecería a la necesidad de obtención de productos agrícolas como el maíz, coca y otros.

Súbitamente, hacia el 1150 de nuestra era, Tiwanaku se desploma (y simultáneamente Wari) sin que se hubieran determinado todavía las causales. No hace mucho —en 1970— el lingüista Alfredo

Figura 12. Vaso-pie con calaveras pintadas alrededor de la boca del recipiente.

Figura 13. Personaje enmascarado, arrodillado.

Figura 14. Diminuta figura que muestra un personaje guiñando un ojo.

Figura 15. Escultura de 4 cm. De alto que muestra a un "chachapuma" con incrustaciones de piedras semipreciosas en los ojos.

Torero ha propiciado la idea de que los aymaras habrían invadido desde el Sur a los tiwanakotas (cuya lengua habría sido el pukina), desplazándoles de la meseta. La propuesta del investigador peruano, halló eco en investigadores como Teresa Gisbert (1987) y Thérèse Bouysse-Cassagne (1988) quienes aportaron con nuevos datos a favor. Cumple anotar, sin embargo, que a Torero se le adelantó un decenio su compatriota De la Riva Agüero, quien –basándose en la información de Cieza y la distribución actual del aymara– señaló que los aymaras no eran aborígenes del Collao (1960: t. V). Otro elemento que apoyaría la teoría de la invasión sureña, son los fechados de 900 y 940 años d. C., que Aldunate y Castro habrían obtenido de chullpares de piedra del área del Loa Superior (cit. por Martti Pärssinen 1993: 18), en contraposición con los fechados obtenidos para algunos chullpares situados en el departamento de La Paz de 1550 y de 1775 años de n.e. para Kanasa en Oruro (Ponce 1993: 105-106).

Particularmente, de inicio me sentí inclinado a desdeñar la hipótesis torerana principalmente porque arqueológicamente existe una aparente continuidad entre la fase expansiva de Tiwanaku y la posterior, tanto en la ocupación de sitios, como en el uso de campos elevados de cultivo, terrazas y qochas, además de la similitud ceramográfica (véase p. ej. Mathews y Albarracín, 1990: cap. 9). Empero, a esta altura de la discusión, se puede esgrimir a favor o en contra recurriendo a pruebas de origen arqueológico, etnohistórico, toponímico, etnográfico o de otro orden.

Cronología

Los fechados de las torres funerarias que se tornan más modernos conforme se avanza de Sur a Norte, sería un buen argumento a favor de la hipótesis en cuestión. Sin embargo, Eduardo Pareja (com. per.), dice haber observado en Kundisa (Copacabana), una cámara sepulcral sobre el nivel del suelo afiliada a la cultura Tiwanaku; es decir, nada menos que del período precedente.

Toponimia

En contra de la hipótesis en tela de juicio se ha dicho, también, que la toponimia del área nuclear tiwanakota es eminentemente aymara, y de allí se concluye que los tiwanakotas hablaban ese idioma; lo cual no necesariamente es así. Debe pensarse, como posibilidad alternativa, que la conquista aymara fue arrasadora y se rebautizaron los lugares incluso después de la llegada de los inkas, además de los desplazamientos poblacionales a los que fueron sometidas los grupos humanos pre-existentes. A ello se podría responder que las poblaciones pre-existentes a la supuesta invasión aymara no fueron aniquiladas ni recluidas. De hecho a la llegada de los españoles, la mayoría de los asentamientos humanos del altiplano andino tenía una composición bi-étnica de aymaras y urus.

Cosmovisión

Por último, las concepciones cosmológicas que recogieron los conquistadores españoles de boca de los aymaras (como el ordenamiento del mundo en tres niveles superpuestos), al parecer estarían ya vigentes en Tiwanaku y patentes en su arte, como postula Ponce (1995: 56 y sigs.), ello aparentemente estaría mostrándonos un *continuum* cultural que echaría por la borda la hipótesis torereana. Pero resulta insuficiente si consideramos que los pueblos conquistadores suelen subsumir elementos culturales de los pueblos conquistados y no solo a la inversa.

Como se puede observar, la discusión no ha hecho más que comenzar. Sin embargo, nuestra propia investigación arqueológica, desplegada en los últimos años, parece apoyar la propuesta de que los sucesores de los tiwanakotas tenían, en ese momento, carácter foráneo. Entre lo que reconocemos como tiwanakota y pos tiwanakota, parecen haber rupturas o cambios fundamentales que se reflejan con cierta claridad en el registro material. Por ejemplo, aún confiriendo total credibilidad a la información de Pareja sobre la tumba de Kundisa, estaremos de acuerdo en que se trata de un elemento solitario y por tanto no de un "patrón". Y es que ese me parece un aspecto que merece mayor atención de parte nuestra: La idea de enterrar a los muertos en el "akapacha" en lugar del "manqapacha" (el tema lo desarrollo un poco mejor en el siguiente acápite), significa sin duda un cambio fundamental en la percepción de los espacios sagrados por parte del hombre andino o una diferente cosmovisión.

Ahora bien, por supuesto que estamos hablando de grupos no venidos de otro continente ni nada parecido, sino de grupos que pudieron haber mantenido por siglos relaciones sociales, económicas y políticas con Tiwanaku, tal vez de sujeción a este modelo, de tal manera que la

Figura 16. Rostro femenino con un pequeño cántaro antropomorfo.

evidencia material que ahora es susceptible de analizarse, mostraría obviamente puntos de convergencia.

Pasando a otro punto, y ya que hemos hablado de "invasión" y "conquista", el propio Ponce no hace mucho ha dado a estampa una explicación alternativa sobre la caída de Tiwanaku. Pese a que hace algunos años este científico se mostraba reticente a aceptar la invasión de un pueblo ajeno (1976: 86), en artículo más o menos reciente propugna tal cosa y sindica como autores nada menos que a los mollo (1995). Curiosamente, empero, no argumenta en favor de su propuesta.

Antes de pasar al siguiente período, conviene señalar que el promedio aritmético en relación a los fechados radiocarbónicos que se tienen para esta época, es de 1050 d. C. (Ponce, 1976: 128).

V. Segunda parte: Pariti en el contexto Tiwanacota

El arqueólogo norteamericano Wendell Bennett, conocido por haber legado su apellido al monolito más enorme que se haya encontrado en Tiwanaku, llevó a cabo investigaciones en la isla de Pariti en junio de 1934 en la época en que Pablo Pacheco era dueño de la isla. Éste había descubierto alfarería y trebejos en oro en la isla, información que probablemente llegó a oídos de Bennett quien abrió ocho trincheras en el lado oriental de Pariti, cerca de la casa de hacienda.

Debido a la pequeña diferencia iconográfica entre las cerámicas del sitio de Tiwanaku y Pariti, el arqueólogo estadounidense declaró que los hallazgos de Pariti "representan un Tiahuanaco Clásico tardío, o un cercano derivado del Cláico". El material de Tiwanaku Deca-dente no era muy abundante, pero estaba no obstante presente en la superficie, en las trincheras 1, 4, 5, 6 y 8, y en una tumba en la trinchera 4. Por último el material inka estaba presente en superficie y en la trinchera 8 (Bennett 1936: 446-456).

Tal parece que antes de la llegada de Bennett, Arthur Posnansky ya había conocido, dibujado y fotografiado varias piezas procedentes de Pariti, y que –según su propia información- habían sido excavadas por Pablo Pacheco, hijo. Es posible que Posnansky haya servido de intermediario entre Bennett y Pacheco, y que gracias a ello Bennett hubiera podido efectuar sus investigaciones en la ínsula. Tal vez más tarde, ante el éxito de Bennett, Posnansky volvió a la isla e hizo algunas adquisiciones, ya que el recientemente abierto museo de Quai

Figura 17. Ser mítico con rostro de ave y de felino, adosado al borde de un kero.

Branly, en París, se posee 14 piezas (algunas solo fragmentos) que Posnansky habría entregado al extinto Musée de l'Homme (Amérique).

También resulta sugestivo que solo un año después de las excavaciones de Bennett en Pariti (en 1935) un tal Neumann recuperara un ceramio de la isla de Pariti, el mismo que hoy figura en el Museum für Völkerkunde de Berlín bajo la sigla V A 63372 (Eisleb & Strelow 1980: 77). Lo mismo sucede con un cántaro recuperado de la isla en cuestión por un tal Scott en 1938, es decir, 4 años luego de la intervención del investigador norteamericano. Esta pieza figura en el catálogo del mismo museo bajo el código V A 64444 (Eisleb & Strelow 1980: 60). Las fechas sugieren que los resultados de Bennett (tanto antes como después de la publicación de resultados), atrajeron a coleccionistas europeos hacia la minúscula isla.

Sin embargo, desde la década de los 30, poca importancia parece haber recibido la localidad. Investigadores como Václav Šolc (1965), Gregorio Cordero Miranda y Carlos Ponce Sanginés (Comunicación personal) visitaron la isla sin realizar allí investigaciones más profundas.

Las investigaciones boliviano-finlandesas

En 1998 dio inicio el proyecto de investigaciones arqueológicas boliviano-finlandés en el cantón Cascachi (Prov. Los Andes), bajo el auspicio de la Academia de Finlandia y la Universidad de Helsinki; y el aval institucional de la Unidad Nacional de Arqueología de Bolivia. Despues de realizar indagaciones arqueológicas en Quewaya, Tiraska, Taramaya, Cumana y otros, el año 2002, motivados por los informes de Bennett, los arqueólogos Risto Kesseli, Antti Korpisaari y Jédu Sagárnaga acompañados por el investigador Jonny Bustamante visitaron –por primera vez– la isla de Pariti, pues se hallaba dentro del área de intervención del proyecto. En esa oportunidad, sin embargo, las evidencias materiales precolombinas recuperadas fueron escasas. Llamó su atención un monolito de arenisca sin decoración, el mismo que fue debidamente documentado.

Figura 18. Mono adosado al borde de una gran fuente con pedestal.

Temporada 2003

Fue en agosto de 2003 cuando Juan Carlos Callisaya Mendoza -un miembro de la comunidad de Pariti- llegó al pueblo Tiraska donde el equipo de arqueólogos boliviano-finlandés estaba excavando un cementerio Tiwanaku tardío. Este joven comunicó que poseía algunas interesantes cerámicas en Pariti. La visita a la isla no pudo efectuarse, pero el segundo día de septiembre el informante trajo consigo, al campamento de los arqueólogos, algunos interesantes objetos cerámicos que fueron reconocidos por estos como correspondientes al estilo Tiwanaku Clásico, capturando inmediatamente su atención, de manera tal que ese mismo día, Korpisaari, Riikka Väisänen y Sagárnaga enfilaban rumbo a Pariti.

Una vez en la isla, J. C. Callisaya llevó a los investigadores al sitio en el que decía haber encontrado las antedichas piezas cerámicas unos 5 años atrás. Este sitio se sitúa en las afueras del pueblo de Pariti, en la porción Sur. Además de las piezas que Callisaya había llevado a Tiraska, él tenía otras dos. Afortunadamente el equipo de investigadores recuperó estos artefactos iniciando una colección para el futuro museo de Pariti (el mismo que en ese momento era –tan solo– una quimera).

Otros residentes del pueblo de Pariti igualmente poseían antiguos ceramios. También en este caso se trató con ellos para que las piezas pasaran a la colección que se iniciaba. Los investigadores enderezaron de vuelta a Tiraska con la intención de retornar pronto a Pariti para llevar a cabo algunas excavaciones en muy pequeña escala.

Excavaciones de prueba, 2-4 de octubre de 2003

Tras la grata experiencia referida, se solicitó a la UNAR[1] la autorización correspondiente para realizar algunas excavaciones en Pariti, la misma fue concedida en fecha 23 de septiembre de 2003.

Durante la última semana de la temporada de campo 2003, dos de miembros del equipo (Korpisaari y Sagárnaga) trabajaron durante tres días en Pariti excavando tres pozos de prueba de 1 m. x 1 m., algunos metros al SE del pozo para agua excavado por J. C. Callisaya, señalado como lugar del hallazgo. Se esperaba encontrar algún material comparable a las piezas que poseía Callisaya, pero desafortunadamente sólo se hallaron fragmentos cerámicos con escasa decoración. Sin embargo, aún cuando nuestros pozos de prueba no contenían tan rico material como el que se esperaba encontrar, ellos demostraron la existencia de una capa cultural tiwanaku de unos 100 centímetros de espesor en este sector del pueblo de Pariti.

El papel de la isla como un sitio importante de Tiwanaku se vio fortalecido por otros 80 fragmentos –pertenecientes a un número de vasijas de diferentes tamaños y formas– encontrados por la gente del lugar a fines de septiembre mientras excavaban los cimientos de una casa.

1. Unidad Nacional de Arqueología, hoy DINAR (Dirección Nacional de Arqueología), dependiente del Viceministrerio de Desarrollo de Culturas.

Figura 19. Waco-retrato que muestra, posiblemente, a un guerrero ornado con casco, orejeras y tembetá en el labio inferior.

Figura 20. Ch'allador o vaso embudo que parece mostrar, también, a un guerrero ornado con casco similar al de la pieza.

Además de llevar a cabo las excavaciones, se tuvo la oportunidad de observar brevemente el extenso y bien conservado campo de terrazas que se alinea en el lado occidental de la isla de Pariti. Estas impresionantes terrazas son también otra evidencia de la importancia precolombina de Pariti.

Temporada 2004

La respuesta preliminar que se había obtenido de las excavaciones de prueba, no satisfizo a los arqueólogos. No era posible que las piezas recuperadas de manos de los campesinos fueran meras falsificaciones y tampoco era posible que las piezas halladas por ellos fueran las únicas de toda la isla.

La preocupación de Korpisaari y Sagárnaga logró contagiarse al Dr. Martti Pärssinen en Finlandia, quien decidió que debía llevarse una temporada de excavaciones en Pariti en el mes de agosto de 2004. La UNAR emitió la respectiva autorización DINAR AUT N°25/04 el 14 de julio de 2004. Además de los codirectores Korpisaari y Sagárnaga, el proyecto contó en esta oportunidad con la cooperación de cuatro estudiantes de arqueología: R. Väisänen (de Finlandia), Claudia Sejas, Javier Méncias y Marco Antonio Taborga de la Carrera de Arqueología de la UMSA[2]. El equipo se dirigió a Pariti donde, no sin dificultades de todo tipo, iniciaron sus indagaciones.

Se determinó la apertura de algunos pozos de sondeo, guiándose siempre por algunos indicadores significativos en superficie y la información de los propios pobladores. Los mismos fueron 3, cada uno de 1 m x 2 m. En el segundo pozo, distante algo más de veinte metros al N del primero, aparecieron primero dos alineamientos paralelos de piedra en Dirección W-E, que sugerían alguna estructura o estructuras. A una profundidad de 138 cm, una acumulación de cerámica apareció en la mitad septentrional del pozo y casi pegada al borde E. Como el rasgo (denominado "Rasgo 1") iba adentrándose hacia el Este, fue necesario abrir un tercer pozo contiguo en esa dirección. Ambos pozos sirvieron para excavar simultáneamente el mismo "Rasgo 1".

Se trataba de un gran bolsón de cerámica trizada de forma casi cilíndrica con un diámetro de 70 cm (aproximadamente) y una profundidad que alcanzó más de 170 cm. Salieron del pozo de excavación cientos de miles de fragmentos algunos de los cuales, pese a la tierra que los cubría, dejaban ver exquisitos diseños. Esporádicamente se encontraron algunos objetos trabajados en piedra, en hueso y metal. Después de la cerámica, el material más abundante fue el óseo, sobretodo de camélidos y aves, que había sido depositado junto a la cerámica. A lo largo de muchos días prosiguió la lenta excavación. Finalmente a los 310 cm de profundidad se llegó al fondo del bolsón y la excavación finalizó. *Se había realizado uno de los hallazgos arqueológicos más sensacionales de los últimos años en Bolivia.*

Labor de gabinete

Una vez trasladados los materiales a la ciudad de La Paz, la siguiente ardua tarea, fue la de limpiar los fragmentos y proceder a la reconstrucción de los objetos. Tarea nada fácil si consideramos: a) que la cantidad de fragmentos era abrumadora, b) que no se habían quebrado las piezas en el agujero y c) que muchas de las formas a reconstruir eran, hasta entonces, desconocidas o parcialmente desconocidas. Con acierto alguien comparó esta labor, con la de armar simultáneamente cientos de *puzzles*, pero todos mezclados, tridimensionales y sin las instrucciones de armado. La labor se prolongó por varios meses, pero finalmente llegaron a un nivel óptimo de reconstrucción más de trescientas piezas del más fino estilo Tiwanaku Clásico.

Simultáneamente Korpisaari y Väisänen se ocupaban, en Europa, de que un laboratorio proveyese las primeras seis dataciones radiocarbónicas:

Código	Profundidad
Hela-953	97 cm.
Hela-954	140 cm.
Hela-955	155 cm.
Hela-956	205–210 cm.
Hela-957	234 cm.
Hela-958	265 cm.

La datación Hela 953 data la alineación de piedras fechándola entre el 800 y 1000 d.C. Las dataciones Hela-956, Hela-957 y Hela-958 son muy parecidas a la anterior datación, fechando el evento (referido a

2. Universidad Mayor de San Andrés.

Figura 21. Kero con decoración pintada que muestra a un felino visto de frente.

los últimos 100 a 120 cm. de Rasgo 1) aproximadamente entre los años 800 y 1000 d.C. Las dataciones Hela-954 y Hela-955 están referidas a los primeros niveles del Rasgo 1 aluden a un evento ocurrido aproximadamente entre los años 950 y 1150 d.C.

Exposición en La Paz

En abril de 2005 se montó una soberbia exposición en el Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, en la sede de gobierno, con una selección de las piezas más interesantes de la colección. En tan solemne ocasión, se editó un opúsculo de 80 páginas bajo el título de *Pariti: isla, misterio y poder* con dos sendos artículos (Véase Pärssinen, 2005, Sagárnaga & Korpisaari, 2005) y medio centenar de fotos a color.

Temporada 2005

Gracias a la Fundación Cultural de Finlandia, inmediatamente después de abierta la muestra en La Paz, se iniciaba una nueva temporada de campo en Pariti, la misma que tenía características muy singulares, pues los arqueólogos ya te-

Figura 22. Rostro modelado en alto relieve sobre la pared de un gran vaso prosopomorfo.

nían una clara idea de lo que iban a recuperar esta vez, a qué profundidad y dónde. Ello se debía a que el año anterior, mientras excavaban el Rasgo 1, en el borde Este del Pozo 3, apareció lo que con acierto se pensó que sería un nuevo Rasgo. En ese momento se decidió no tocarlo, para ir con la calma necesaria, dado que ya se tenía bastante material en proceso de estudio.

Tal y como se tenía previsto, luego de retiradas las primeras capas de tierra, apareció el "Rasgo 2" dejando ver, al poco rato, una gran cantidad de cerámica mezclada (como en el caso anterior) con material óseo. Tras algunos días de excavación, logró recuperarse una buena cantidad de material prolijamente seleccionada en bolsas etiquetadas como en anteriores oportunidades. Además de los investigadores de la temporada anterior, brindaron su ayuda los estudiantes Juan Villanueva, Tania Patiño y Jenny Martínez.

Museo de Sitio

Con el afán de que las piezas retornasen a Pariti, se habían tocado algunas puertas solicitando apoyo financiero para la edificación de un museo en la isla. No tardó en abrirse una: La de la cooperación Suiza[3]. A ella nuestro eterno agradecimiento.

Con la asistencia de autoridades del área y una cantidad grande de invitados, el 10 de septiembre abrió sus puertas del Museo de Pariti, con una soberbia exhibición que –en muy poco tiempo y sin ninguna campaña de promoción- ya ha capturado la atención de centenares de turistas que acuden a conocer esta maravilla del arte tiwanacota. La comunidad tiene a su cargo el repositorio y, asimismo, es absoluta beneficiaria de los ingresos que se van generando por concepto de ingreso.

Catalogación y dos nuevas exposiciones

Despues de la ardua tarea de limpieza, reconstrucción y catalogación, al momento se tienen registradas 556 piezas. Este guarismo ha de incrementarse con seguridad, debido a que existen algunos fragmentos cerámicos de interés que no han sido registrados aún, además de lapidaria y otros pequeños objetos.

Por otro lado, se instalaron dos nuevas exposiciones simultáneas en la ciudad de La Paz, algo inédito en la museología boliviana, en relación a materiales precolombinos. La primera se inauguró el 13 de junio de 2006 en el Museo Nacional de Arqueología, y ha permanecido inalterada hasta días antes de la actual muestra. La segunda se abrió al público una semana después, en el Museo Costumbrista, y permaneció por espacio de tres meses. En el marco de estas exposiciones, Sagárnaga y Juan Villanueva ofrecieron charlas abiertas al público interesado.

Temporada 2006

El año pasado, las excavaciones en la isla de Pariti se llevaron a cabo en el mes de agosto, en dos fases. En la primera intervi-

3. COSUDE y SWISSCONTACT proporcionaron los fondos con los que se instaló el Museo en la isla.

Figura 23. Botellón polícromo decorado con aves y felinos.

nieron Korpissari y Sagárnaga (como codirectores) además de Javier Mencias, Tania Patiño y Juan Villanueva, como ayudantes de campo. En la segunda fase, las labores fueron dirigidas por Martti Pärssinen y Sagárnaga, colaborados por Heli Pärssinen y Claudia Sejas. En todo momento, participaron –como siempre– los comuneros de Pariti de manera alterna.

Se abrieron siete nuevos pozos. En área, la extensión excavada fue de 20m². No se localizaron nuevos bolsones cerámicos de la importancia de los Rasgos 1 y 2.

El rasgo más significativo e importante, por su continua presencia, son los alineamientos de piedra que fueron observados desde la Temporada 2004. Sin duda los mismos conforman muros, y muros dobles en muchos casos. Muros de dirección y ancho variable. Muros que se entrecruzan y superponen. En el Pozo N0N2 E0E2 se ubicaron los restos de un muro doble (c. 50 cm de ancho) paralelo al perfil W y que corre de S a N. El mismo se ha de prolongar, con variantes en ancho y pequeñas discontinuidades, a lo largo de los Pozos N2N4 E0E1 (9) y N4N6 E0E1 (10) y parece prolongarse más al septentrión, lo cual solo puede evidenciarse continuando las excavaciones arqueológicas en esa dirección.

Los demás pozos igualmente presentan alineamientos también en dirección S-N, pero asimismo en dirección E-W. Un dato altamente significativo fue el hallazgo de

Figura 24. Gran fuente con un felino modelado adosado al borde y un rostro humano con pedestal.

fuertes concentraciones de tiestos decorados en asociación a los muros dobles. Así, en el Pozo N0N2 E0E2, casi pegado al perfil N, aparecieron muchos tiestos decorados de filiación Tiwanaku. Similar cosa se observa en el Pozo N4N6 E0E1 (10), donde un relleno de cerámica (unos 6 kg) fue ubicado a 95 cm de profundidad, a 30 cm. del perfil N y 45 del perfil W, aunque allí parece ausente el muro de los pozos N0N2 E0E2 y N2N4 E0E1 (probablemente desmontado). Varios de los trozos decorados, corresponden a lebrillos. Hay entre ellos fragmentos muy grandes, sin duda correspondientes, también, a grandes piezas.

El material cerámico diagnóstico de filiación Tiwanaku, corresponde al tipo de cerámica recuperado en las excavaciones precedentes, concretamente, en los Rasgos 1 y 2, aunque hay ausencia de objetos modelados, y no se han podido reconstruir o recomponer, salvo algunos tiestos que pudieron juntarse.

Las formas predominantes son los lebrillos, aunque posiblemente hay partes de kerus y ch'alladores, representados por escasos fragmentos, así que es difícil afirmar categóricamente sobre su morfología.

VI. Disquisiciones

¿Qué fue Pariti hace mil años?, ¿cómo interpretar el hallazgo de los bolsones de cerámica trizada mezclada con hueso animal?. Desde un principio los miembros del equipo arqueológico nos planteamos esas y otras interrogantes. Tal vez nunca podamos responderlas categóricamente, pero hemos ensayado algunas respuestas lo más coherentes posible. Así pues, en atención a su situación geográfica, ciertamente estratégica en relación a los principales centros tiwanakotas (como Pajchiri, Lukurmata, Ojje y el propio Tiwanaku), creemos posible que la diminuta isla era visitada periódicamente para llevar a cabo allí alguna(s) ceremonia(s) propiciatoria(s). Es posible, también, que los participantes y oficiantes llevasen allí finos objetos cerámicos confeccionados en sus propias localidades, ya que no hay una pasta cerámica única (Fernández 2005) y la mayoría de los objetos presenta reducidas dimensiones, que lo hace fácil de transportar.

Durante la ceremonia, los extraordinarios objetos eran quebrados usando, tal vez, instrumentos puntiagudos que eran impactados contra el ceramio con la ayuda de una masa. Luego los fragmentos eran cuidadosamente retirados y trasladados a otro lugar donde, de manera exprofesa, se había(n) abierto un(os) hueco(s) de forma cilíndrica en la que eran arrojados junto a los huesos de las llamas sacrificadas en grandes cantidades[4]. El sitio debió ser cuidadosamente escogido y sacralizado. Tal vez eso explicaría la presencia de los muros circundantes.

Pese a no haberse puesto al descubierto toda la "red" de muros, podemos decir que ellos fueron hechos en base a piedra tosca aglutinada con barro. Los mismos

4. Luís Callisaya, quien hizo el análisis de los huesos, determinó la presencia de 33 camélidos en el Rasgo 1.

se dirigen en diferentes direcciones, preferentemente N-S y E-W, sin que ello signifique precisión astronómica, sino más bien una gruesa referencia. Es más, muchos muros presentan curvatura en planta, lo cual los hace bastante irregulares. También podemos decir que los hay gruesos (dobles) y simples, con anchos variables entre 20 y 50 cm. Algo que debe hacerse notar es que, encima de los muros (siempre de corta altura) no se evidenció superposición de adobe o cosa parecida. Si antiguamente los constructores elevaron los muros con adobe, estos debieron derrumbarse y/o sufrir paulatina erosión hasta desaparecer.

Quizás dos sean los aspectos más importantes de notar: El primero es que los muros se entrecruzan y superponen, formando una maraña que –en el estado actual de las excavaciones– no podría generalizarse para todo el asentamiento precolombino, pero que da la idea de "laberinto". Repito que es temprano aún para afirmar esta suposición, pero resulta llamativo que en el Mundo Andino Precolombino, sobretodo durante el Horizonte Medio, se hicieran populares las "chinkanas" o laberintos que, se supone, eran espacios sagrados en los que se llevaban a cabo cultos o ceremonias de iniciación. Para el Horizonte Medio, hasta donde el autor sabe, no se tienen reportadas "chinkanas" como tales, pero es posible que tales "espacios" tengan su origen en este o anteriores períodos.

El segundo aspecto que me parece de suma importancia se refiere a la cronología de los muros. Durante el trabajo de campo 2006 se obtuvieron muestras de carbono para su respectivo fechado, los mismos que todavía están en proceso de análisis. Sin embargo, cuando en 2004 se ubicaron los primeros alineamientos de piedras y, varios decímetros después, los bolsones de cerámica, cabía la posibilidad de que tales muros fuesen más tardíos que estos o tal vez contemporáneos. La duda se ha disipado este año tras el hallazgo de concentraciones de cerámica tiwanakota en directa asociación con los muros.

Todos estos elementos podrían sugerir que los tiwanakotas establecieron en Pariti lugares de culto circundados por muros, y con divisiones interiores a guisa de pequeños cubículos. En su interior debieron oficiarse ciertos ritos como la deposición de ofrendas cerámicas tal y como hemos interpretado los Rasgos 1 y 2 hasta ahora encontrados por nosotros.

Cabe señalar que es posible que Pariti hubiese tenido una población estable a lo largo de todo el año. Gente, tal vez, destinada al culto, pero también agricultores que quizás tenían la obligación de producir el alimento y la bebida utilizada luego en las grandes ceremonias. Ello explicaría la abundancia de terrazas de cultivo, sobretodo en la ladera W de la isla.

Queda, como una tarea pendiente, la prosecución de excavaciones en el "área central". Igualmente, deben efectuarse pozos de prueba en otros sitios de la isla, potencialmente de interés para los fines del Proyecto "Chachapuma".

Bibliografía

BENNETT, W. C. (1936): "Excavations in Bolivia". *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, 35(4): 329-507.

BERBERIÁN, E. (1975): *El problema de la expansión de la Cultura de Tiwanaku en el Noroeste Argentino*. Publicación Nº 12 del Instituto Nacional de Arqueología. La Paz.

BERENGUER, J. & P. DAUELSBERG (1989): "El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku (400 a 1200 d.C.)", en *Culturas de Chile: prehistoria desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*. Editorial Andrés Bello. Santiago.

BYRNE, G. (1983): "El Tiwanaku en Cochabamba". Comunicación presentada al Primer Encuentro de Estudios Bolivianos. Cochabamba.

CALLISAYA, L. (2005): "Análisis de los huesos de mamíferos y aves de Pariti". Informe inédito.

CÉSPEDES, R. (1982): "La Arqueología del área de Pocona", en *Cuadernos de Iinvestigación*, serie Arqueología, Nº1, pp. 1-53. INIAN - UMSS. Cochabamba.

DE LA RIVA AGÜERO, J. (1960): *Ensayos de historia peruana. Las civilizaciones primitivas y el imperio Incaico*. Lima.

EISLEB, D. & STRELOW, R. (1980): *Altperuanische Kulturen III: Tiahuanaco*, 176 p.; Museum für Völkerkunde Berlin. Berlin.

FERNÁNDEZ, S. (2005): *Informe Preliminar de Análisis Cerâmico de Vasijas de Servir*. Informe interno, Proyecto Arqueológico "Chachapuma". La Paz.

GISBERT, t.; S. ARZE & M. CAJÍAS (1987): *Arte Textil y Mundo Andino*. Editores: Gisbert y Cia. S.A. La Paz.

GOLDSTEIN, P. (1990): "La ocupación Tiwanaku en Moquegua", en *Gaceta Arqueologica Andina*. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. Vol. V - Setiembre Nos.18/19, pp. 75-104. Lima.

JANUSEK, J.; A. OHNSTAD & A. RODDICK (2003): "Khonkho Wankane and the Rise of Tiwanaku". *Antiquity*, Vol 77, No 296 , June.

KOLATA, A. 1986. "The Agricultural Foundations of the Tiwanaku State: A view from the Heartland", *American Antiquity*

LUMBRERAS, L. (1981): *Arqueología de la América Andina*. Editorial Milla Batres.Lima.

MATHEWS, J. & J. ALBARRACÍN (1990): *Asentamientos prehispânicos del valle de Tiwanaku*. Producciones CIMA. La Paz.

PÄRSSINEN, M. (1990): "Torres funerarias decoradas en Caquiaviri", en revista *Pumapunku* (Nueva Época), Nos. 5-6, pp. 9-31. CEINANTI. La Paz.

PÄRSSINEN, M. (2005): "Tiwanaku: una cultura y un estado andinos". En: *Pariti: isla, misterio y poder*. El tesoro cerámico de la cultura Tiwanaku (Antti Korpisaari & Martti Pärssinen, eds.): 17-37; La Paz: República de Bolivia & República de Finlandia.

PONCE SANGINÉS, C. (1976): *Tiwanaku: Espacio, Tiempo y Cultura*. Ediciones Pumapunku. La Paz.

PONCE SANGINÉS, C. (1985):*Panorama de la Arqueología Boliviana*. Librería y Editorial JUVENTUD. 2ª edición. La Paz.

PONCE SANGINÉS, C. (1995): "Arqueología Política y el estado precolombino de Tiwanaku", en revista *PUMAPUNKU* (Nueva Epoca), Nº8, pp. 15-87. CEINANTI. La Paz.

PORTUGAL, M. (1977):"Presencia de Tiwanaku en los valles de Moquegua", en *Presencia Literaria*. La Paz, 20 de febrero.

POSNANSKY, A. (1957): *Tiahuanacu. The Cradle of American Man. La Cuna del Hombre Americano*. Volúmenes III-IV, 275 p.; La Paz: Ministerio de Educación.

SAGÁRNAGA, J. (2007): "Máscara y Culto en Tiwanaku", en Revista *Chachapuma*. Editorial CIMA Producciones. La Paz.

SAGÁRNAGA, J. & A. KORPISAARI (2005): "Pariti, la isla que asombró al mundo". En: *Pariti: isla, misterio y poder*. El tesoro cerámico de la cultura Tiwanaku (Antti Korpisaari & Martti Pärssinen, eds.): 39-51; La Paz: Repúblicas de Bolivia y de Finlandia.

ŠOLC, V. (1965): "Observaciones preliminares sobre investigaciones arqueológicas en la región de las islas, en el lago Titicaca". *Abhandlungen und berichte des staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden*, 25: 17-23.

VELA V., C. (1992): "Tiwanaku en el valle del Caplina (Tacna)", en Revista *PUMAPUNKU* (Nueva Epoca), Nº 3. Pp. 30-45. CEINANTI. Producciones CIMA, La Paz, 1992.

Las pinturas de la vida de San Francisco Javier del Convento de la Merced de Quito: fuentes gráficas y literarias

Alonso Rodríguez G. de Ceballos
Catedrático Emérito de la Univerdidad Autónoma de Madrid
Miembro de Número de la Real Academía de Bellas Artes de San Fernando

Paintings of the life of St. Francisco Javier in the Convento de la Merced at Quito: graphic and literary sources

Resumen

Los treinta cuadros de la Vida de San Francisco Javier en el Convento Máximo de Quito son la serie más numerosa de pinturas compuesta nunca sobre este Santo. Su autor no ha podido ser identificado hasta ahora pero hay que relacionarlo con el entorno de Manuel de Samaniego a mediados del XVIII. Se analizan su contenido iconográfico, sus fuentes literarias y gráficas y sus característica de estilo, popular y al mismo tiempo culto.

Palabras clave: Francisco Javier, iconografía, Quito, pintura ecuatoriana

Abstract

The thirty pictures titled the Life of San Francisco Javier in the Convento Máximo at Quito constitute the longest series ever painted about this saint. Although the 18th century author has not been identified to date, he was certainly a member of Manuel de Samaniego's inner circle. The iconographic content, literary and graphical sources of these paintings, as well as their characteristic style, popular and at the same time refined, are analyzed in the present study.

Key words: Francisco Javier, iconography, Quito, Ecuadorian painting.

La admiración, devoción y culto de San Francisco Javier en la América española fue muy grande, propagado por los jesuitas quienes, llegados mucho más tarde que los franciscanos, dominicos y agustinos a evangelizar el Nuevo Continente, intentaban por este medio acreditar que el prototipo del misionero había sido aquel santo de la Compañía de Jesús, Apóstol, por tanto, lo mismo de Oriente que de Occidente. Por esta razón se le representó en la pintura, con cierta frecuencia y de una manera aparentemente absurda, predicando y bautizando a grupos de aztecas e incas, según J.Cuadriello (2006:200-232)·. Acaso este flagrante anacronismo se explique también porque San Francisco Javier fue el continuador de la evangelización de la India por el apóstol Santo Tomás, cuyo sepulcro fue a visitar en Meliapur en la costa oriental de aquel país, y fue precisamente este apóstol quien se supuso por algunos criollos mexicanos y peruanos del XVII, empeñados en propagar esta leyenda, que había llevado también la fe a los primitivos habitantes del valle del Anáhuac con el nombre de Quetzalcóatl, y luego a las culturas más arcaicas de Perú, fe que se fue evaporando antes de la llegada de los españoles, pero de la que quedaban todavía algunos vestigios, como ha estudiado David A.Brading, entre otros (1991:398-399).

En la América hispana, ademas de numerosas imágenes sueltas, se realizaron también series enteras de la vida del santo, quizás más que en la propia metrópoli. La expulsión de los jesuitas en 1767 tuvo como consecuencia el que se dispersaran, muchas se perdieran y de otras no llegaran más que cuadros aislados. La profesora Teresa Gisbert (2006:334-337) recuerda la del famoso pintor colombiano Gregorio Vásquez de Arce, que se guardaba en la iglesia de la Compañía en Bogotá, de la que sólo per-

duran tres lienzos. En la iglesia de San Marcelo de Lima, procedente de algún establecimiento de la Compañía, se conservan ocho pinturas que parece fueron ejecutadas en Sevilla a finales del XVII por Matías de Arteaga. Otra serie, que consta de siete lienzos es la del convento del Carmen de Santiago de Chile, firmada por Manuel Tello, pintor del que no se conoce más que esta obra emparentada con la de los talleres que, en Cuzco, producían lienzos de forma casi industrial para exportarlos tanto a Bolivia como a Chile. Recientemente he tenido noticia de otro ciclo de siete cuadros en la capilla dedicada a San Francisco Javier en la iglesia de la Vera Cruz (México capital), dudosamente atribuidos al pintor del siglo XVIII Miguel Cabrera, y limpiados y restaurados en 1968 por diligencia del cura párroco don Ernesto Santillana Ortiz. Sin embargo, la serie más numerosa e íntegramente conservada es la que cuelga hoy de los muros del claustro superior del Convento Máximo de La Merced, en la ciudad de Quito. Y no sólo es la más copiosa de América sino que superó a los ventidos lienzos de que se componía la del Colegio Imperial de Madrid, encargada al pintor napolitano Paolo de Matteis en 1692, y de la que actualmente sólo se conservan seis (I.Gutiérrez Pastor, 2004: 91-112).

Muchas veces citada pero escasamente estudiada, merece que le prestemos aquí la atención debida. Se compone nada menos que de treinta pinturas, todas ellas de igual tamaño, 1,70 por 1,30 cm.. que abarcan desde el nacimiento de Javier en el castillo familiar de Navarra hasta el entierro definitivo de su cadáver incorrupto en Goa. De las treinta escenas representadas tres están dedicadas a su infancia y a su juventud en París (*Nacimiento, Estudios en París, Conversión*), cinco a los años que pasó en Italia (*Penitencia singular, Visión de los futuros trabajos, Sueño de llevar un indio sobre los hombros, Succión de llagas de un enfermo, Nombramiento de Delegado Apostólico en la India por Paulo III*), una a su estancia en Lisboa donde se embarcó para la India (*Curación de Simón Rodrigues)*, once a su actividad y prodigios en la India, Malaca y las islas Molucas (*Príncipe de los mares, Don de lenguas, Bautismo de diez mil indios, Liberación de Goa, Compendio de milagros, Milagro del cangrejo, Expulsión de demonios, Batalla de los Badagas, Confesión de un soldado, Profecía sobre la muerte de un amigo, Victoria de los portugueses en Malaca*), dos a su estancia en Japón (*Viaje a Yamaguchi, Disputa ante el rey de Bungo*), cuatro a su muerte frente a China y a su sepultura (*Llegada a la isla de Sancian, Muerte en Sancian, Sepultura y traslado a Malaca, Corte del brazo en Goa*) y, finalmente, cinco a milagros obrados por Javier después de su muerte (*Curación del P.Mastrilli, Milagro con Manuel de Silva, Lluvia de trigo en Baviera, Curación de un niño moribundo en Jerez de la Frontera, Milagro del hombre derribado del caballo*).

Aparte de otras fuentes biográficas antiguas que pudieron servir al pintor quiteño para idear tantas escenas, como las vidas del santo compuestas por el portugués Manuel Texeira en Goa, el año 1573, y la del italiano Orazio Tursellino, publicada en Roma en 1594, mencionaré otras más modernas para explicar la aparición en la serie quiteña de bastantes milagros obrados por Javier después de su muerte. En primer lugar, el libro del P.Diego Luis de San Vítores titulado *El Apóstol de las Yndias y de Nuevas Gentes San Francisco Javier..., epítome de sus apostólicos hechos, virtudes, enseñanzas y prodigios antiguos y nuevos,* México en 1660, donde recogía 242 milagros javerianos recientes, ocurridos algunos en el Nuevo Mundo. También la popular *Vida de San Francisco Javier, Apóstol de las Indias,* compuesta en 1685 por el P.Francisco García y enormemente difundida, que dedicó los últimos capìtulos a recoger esos milagros recientes, comenzando por el de la repentina curación del P.Marcello Mastrilli en Nápoles y terminando por otros ocurridos en otros muchos lugares del viejo y del nuevo mundo. De los cinco representados en la serie de pinturas de Quito, el del P.Mastrilli y el del sosiego de una tempestad en que estuvo a punto de naufragar el mercader Manuel de Silva, que navegaba en su galera desde Cochín a Bengala, fueron relatados por el mencionado P.Francisco García. Los otros tres sucedieron en el XVIII.. El primero tuvo lugar el año 1738 en cinco aldeas de Baviera, azotadas por una terrible carestía, que remedió el santo navarro con una lluvia de trigo. El segundo aconteció en Jerez de la Frontera en 1740, donde una reliquia del Javier restituyó la vida al niño de pocos años, Joaquín Virués. El tercero fue la recuperación de la caida mortal de un caballo de un personaje que invocó al santo, cuya cirunstancias y fecha precisas no aclara la cartela que describe el prodigio.

Por lo que hace a las fuentes gráficas, no parece que el pintor de la serie quiteña conociese y utilizase la más antigua, la serie de grabados que compuso el burilista flamenco, residente en Roma, Valerien Regnart, con motivo de la canonización del santo por el Papa Gregorio XV en 1622, que ha estudiado y publicado J.Iturriaga (1994, 467-514). La integraban 22 estampas que formaban un librito cuya portada llevaba el título *Sancti Francisci Xaverii, Indiarum Apostoli, queadan miracula a Valeriano Regnartio delineata et sculpta*. Más bien parece que los jesuitas de Quito que encargaron el ciclo de pinturas proporcionaron al pintor grabados más modernos de la vida y milagros del santo. Entre ellos fueron muy importantes las series de ellos que se estamparon en Viena (1690) e Innsbruck (1691), estampas que, en gran número, cubrían prácticamente toda la vida y prodigios atribuidos al santo misionero Sin embargo, no hemos podido hallar huella de su influjo en el ciclo quiteño. Mucho menos pudieron ser referentes los contenidos en la *Vida Iconológica del Apóstol de las Indias San Francisco Javier*, publicada por el exjesuita argentino Gaspar Suárez en 1798 y vuelta a publicar recientemente en edición facsímil por Gabriela Torres el año 2004, mucho después de terminada la serie de pinturas de Quito. El pintor que realizó ésta, por lo que hemos podido comprobar y se verá más adelante, más que hechar mano como modelo de series contínuas y sistemáticas, como las enumeradas, se sirvió de estampas sueltas que le proporcionaron los padres jesuitas del colegio quiteño, algunas de las cuales hemos podido averiguar.

Tradicionalmente se han atribuido las pinturas de esta serie a Fernando de Ribera, de origen sevillano aunque nacido en Panamá, quien ingresó en la Compañía como hermano coadjutor en Quito, el año 1622, cambiando su nombre y apellido por el Hernando de la Cruz. Abandonó El Ecuador y marchó a España en 1642, falleciendo en Granada dos años después. Según relaciones contemporáneas colmó de pinturas tanto la vieja iglesia de San Jerónimo de Quito, terminada en 1591 (la actual y magnífica de San Ignacio que la sustituyó es de 1689), así como los tránsitos y aposentos de la residencia de los jesuitas y las aulas del seminario de San Luis, pinturas que fueron, como recordaba el P.Juan de Velasco, desterrado a Italia en 1778, "*el asombro del arte y el más inestimable tesoro*" (J. G. Navarro, 1991:56-59). Sin embargo, un somero análisis estilístico lleva a la conclusión de que la serie fue realizada a mediados del siglo XVIII, lo que confirman las inscripciones de algunas cartelas que refieren milagros hechos por el santo en los años, como vimos, de 1734 y 1740. Por otra parte, un grabado de los hermanos Klauber que copió su autor literalmente lleva la fecha aún más tardía de 1750, circunstancia que retrasa enormemente la composición de la serie, situándola entre los años 1750 y 1767, año en que los jesuitas fueron expulsados de España y América por el rey Carlos III.

Todas las cartelas, colocadas en la parte superior de los marcos dorados que encuadran los lienzos, son ovaladas y están enmarcadas por grandes golpes de rocalla, decoración que aparece contínuamente en arquitecturas, muebles y otros objetos figurados en los cuadros. Resulta, pues, imposible que la serie actual la pintara el Hermano Hernando de la Cruz antes de 1642, año en que abandonó Quito. La conclusión es que si realmente este artista pintó una serie primitiva de San Francisco Javier, o quedó destruida durante el terremoto que asoló la ciudad en 1660 y dejó inservible la antigua iglesia y residencia de San Jerónimo, o se deterioró tanto que tuvo que ser sustituida por una nueva, como opina Carcelén (2003: 251-255). Hasta ahora no se ha podido identificar al pintor que realizó la actual serie, pero pensamos que debió ser una artista que se movía probablemente en el círculo de Manuel de Samaniego; éste último fue un pintor erudito quien, como ha recordado Alesandra Kennedy (2002:.49) compuso un *Tratado de Pintura*, y la serie muestra indudablemente rasgos de erudición, además de algunas coincidencias con su estilo. Fuese quien fuese quien la realizó, tuvo que hacerlo, como dijimos, entre 1750 y 1767. Los cuadros fueron trasladados al convento de la Merced depués de la expulsión de los jesuitas en 1767, no como se ha escrito porque la Compañía tuviera una deuda económica con aquél, que de este modo se solventó, según afirma J.M.Vargas (1967:184-185), sino sencillamente porque le fueron adjudicados por el gobierno o el convento mercedario los adquirió en una subasta, como sucedió en casos similares.

Las inscripciones de las cartelas de cada cuadro son prolijas con la clara intención de que el visitante se apercibiese del significado de cada escena, de suerte que, después de contempladas

todas ellas, quedase perfectamente enterado de la vida y de la enorme fuerza taumatúrgica de San Francisco Javier, pues su fama de santo extraordinariamente milagrero fue la que le conquistó especialmente fama y prestigio. Cuanto a las fuentes literarias de que se sirvió el pintor y que le serían proporcionadas por algun experto iconógrafo jesuita, se puede señalar como cierta la ya señalada *Vida de San Francisco Javier* escrita en 1685 por el P.Francisco García. Por lo que hace a los modelos gráficos, los pocos autores que se han ocupado de esta serie ecuatoriana acuden al lugar común de que fueron grabados flamencos, sin especificar cuales y de qué autores. Pero el repertorio de estampas que debió utilizar el pintor debió ser mucho más amplio.

La primera pintura del ciclo, la del nacimiento de San Francisco Javier en el castillo familiar de Navarra, demuestra ya que siguió al pie de la letra alguna estampa o pintura del Nacimento de la Virgen o de San Juan Bautista, ateniéndose al esquema inmemorial con que desde los mosaicos bizantinos se representaba dicho asunto, haciendo las sustituciones inprescindibles. Así, doña María de Azpilcueta, madre de Javier, está tendida en una cama de dosel mientras una sirviente le trae un caldo para reponerse del parto.A su lado, sentado en un sillón, se halla su esposo don Juan de Jaso. En el centro, una comadrona está fajando al niño recién nacido, a quien una mujer con un jarro de agua ha lavado anteriormente, mientras otra dispone la cuna donde recostarlo.

Ximena Carcelén (2003:251) ha señalado que en el cuadro donde Javier comparece predicando a personas de distintas lenguas que, sin embargo, le entienden cada uno en la suya propia (fig.1), está calcado de un grabado del francés Gerard Edelinck (16490-1707), que ilustra la *Vie de Saint François Xavier, Apôtre des Indes et du Japon*, publicada en París en 1683 por el P.Dominique Bonhours (fig.2). Este cuadro más que la representación de un episodio concreto es una suerte de alegoría del don de lenguas del que, según algunos, estaba poseido Javier. Pero hay algunos cuadros más en el ciclo que podrían ser considerados alegorías. Así, en aquel en que la cartela dice "*Convierte San Francisco Javier a la fee a varios príncipes y muchos pueblos en la costa de África y en las yslas del Oriente e instruidos los bautiza*", aparece a un lado el santo en un islote bautizando a un grupo de negros, episodio al que asocia anacrónicamente el célebre milagro del cangrejo; ocupando el otro lado del lienzo están una serie de personajes de distintas razas y vestidos con diferentes atalajes contemplando extasiados el episodio, algunos de ellos encaramados inverosimilmente en unos barcos fantásticos, cuya proa o popa está decorados con abundantes rocallas (fig.3). El uso de

Figura 1. Anónimo, *Predicación de San Francisco Javier*, Convento Máximo de La Merced, Quito.

este caprichoso elemento decorativo se puso de moda durante el sigo XVIII y sus mejores propagadores fueron los hermanos Klauber de Ausburgo, y en efecto la pintura quiteña calca al pie de la letra un grabado de los mencionados hermanos, fechado en 1750 y realizado según dibujo de Johann Wolfgang Baumgarten, del que únicamente ha prescindido de la orla y de la amplia leyenda debajo de la estampa con dedicatoria a la emperatriz María Teresa de Austria (fig.4). Este dibujo se encuentraba en la colección del mejor estudioso de San Francisco Javier, el jesuita alemán Gerorg Schurhammer, y ha sido publicado por R.Fernández Gracia (2006:117).

Otro lienzo que no representa exactamente ningun suceso histórico, sino que es mera alegoría de la contínua navegación del santo por todos los mares de Extremo Oriente, buscando nuevas tierras que misionar, es aquel cuya cartela reza de este modo: "*El divino Peregrino de mar y tierra San Francisco Xavier, Apóstol de las Yndias Orientales y Occidentales, Thaumaturgo y Príncipe de los mares*". En él comparece el santo vestido de peregrino y navegando por el océano, como un Neptuno a lo divino, sobre un carro de rocalla tirado por caballos marinos y acompañado por tritones y nereidas (fig.5). Con toda seguridad el asesor iconográfico de la serie dió a conocer al pintor el libro de Lorenzo Ortiz, titulado *El Príncipe del mar, San Francisco Javier*, publicado en Sevilla en 1682, donde aquel hermano coadjutor jesuita escribió una vida del santo en la que figuraban única y exclusivamente sucesos y prodigios que le acontecieron mientras navegaba a lo largo de los mares o relacionados de una u otra manera con el líquido elemento. Este libro, editado recientemente en edición facsímil por el profesor Ignacio Arellano, lo dedicó a don Francisco Echave y Asu, Corregidor y Justicia Mayor mayor de Lima en vísperas de su retorno a la península, quien a peti-

Figura 2. G.Edelinck, *Predicación de San Francisco Javier* (grabado) en Dominique Bonhours, *Vie de Saint François Xavier, Apôtre des Indes et du Japon*, París, 1683.

Figura 3. Anónimo, *Milagro del Cangrejo por San Francisco Javier*, Convento Máximo de La Merced, Quito.

Figura 4. Hnos. Klauber, *Milagro del Cangrejo por San Francisco Javier* (grabado), en la Colección fotográfica de G. Shurhammer.

ción de los cónsules del comercio de la ciudad, había proclamado al santo santo navarro *"Príncipe del Mar"* y patrono y protector de los mares del Perú y de su comercio. Pues bien, tal título iba ilustrado con un grabado de Pedro de Villafranca según dibujo de Juan de Valdés Leal, en el cual Javier aparece navegando sobre una concha arrastrada por caballos marinos y llevando en la mano izquierda una bandera con el anagrama de Jesús, cuya hasta termina en tridente (fig.6). Posiblemente esta estampa sirvió al pintor de Quito como modelo de su cuadro, aunque también pudo seguir un grabado que ilustró un *Catecismo e Instrucción cristiana,* realizado por Nicolás Bagay en 1752, del que existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid. En este grabado como en la pintura quiteña hay una cartela con el versículo de evangelio de San Marcos (16,15): "*Euntes in universum mundum predicate Evangelium omini creaturae*".

Relacionada con el tema del dominio de Javier sobre los mares hay otra pintura del ciclo de Quito cuya inscripción reza así: "*San Francisco Javier patrono especial de los navegantes libra de eminente naufragio a Manuel de Silva que navegaba de Cochín a Bengala y en otras ocasiones sosegó los mares de China y Japón y deshizo uracanes salvando a los navíos y pasajeros que en esos peligros le invocaron*". Se trata de un milagro relatado por el P. Francisco García en su célebre y difundida *Vida y milagros de San Francisco JavierApóstol de las Indias*, publicada en Madrid en 1685, quien lo describió así: "*Navegaba desde Cochín a Bengala Manuel de Silba con otros pasajeros, cuando de repente se alteraron los vientos, se embraveció el mar, amenzó el cielo con rayos, espantó el mar con bramidos, tronchóse el mastil de la nave, rompióse la antena, las velas se rasgaron, perdieron los pilotos el arte ...; mas en tan grande peligro se acordaron de Javier e, invocándole con gran confianza, por la parte que venían las olas más bravas, al oir su nombre, como si tuvieran sentido y razón, se partían por medio o se retira-*

Figura 5. Pedro de Villafranca, *San Francisco Javier Príncipe del Mar,* en Lorenzo Ortiz, *El Príncipe del mar, San Francisco Javier,* Sevilla,1682.

Figura 6. Anónimo, *San Francisco Javier Príncipe del Mar*, Convento Máximo de La Merced, Quito.

ban como huyendo de reverencia o temor...y de esta manera llegaron todos a salvo a Bengala"(F.García, 1685: 480-81).

El artista se ha atenido fielmente a esta enfática narración. Abajo se debate entre las olas embravecidas y sacudido por los vientos un galeón con parte de la vela mayor agujereada mientras lo marinos tratan de resolver el peligro mientras invocan al santo, que se aparece en el cielo sobre una nube. Pero a la izquierda ha añadido de su cosecha a Neptuno, el rey mitológico de los mares, navegando sobre su carro, teniendo como fondo un caprichoso acantilado de la costa por el que desciende un manantial de agua (fig.7). Ya en 1670 el oratoriano Francisco de la Torre en un tomo publicado en Valencia, titulado *El Peregrino Atlante S.Francisco Javier, Apóstol de Oriente. Epítome histórico y panegírico de su vida y prodigios,* había comparado al santo navarro con Neptuno y con otros héroes de la mitología y de la historia antigua, a quienes superó en hechos y virtudes.

Hay otro lienzo que demuestra palmariamente el conocimiento, por parte del anónimo pintor de la serie, del famoso cuadro de Rubens para la iglesia de los jesuitas de Amberes, hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena, que compendió los milagros de San Francisco Javier, presentándole como taumaturgo por excelencia. Aunque de esta celebérrima pintura grabó una estampa Marinus van der Goes en 1633-1635, el pintor quiteño se apropió de su asunto pero no mediante el grabado mencionado sino a través de la estampa de Matheus Küssel (Ausburgo, 1629-1681) según diseño del pintor y dibujante Michael Tobrias (Munich, 1677), que siguió a letra (fig.8); la estampa figura igualmente en la colección del P. Schurhammer (R.Fernández Gracia, 2006:139). El santo está a la derecha en el atrio de una iglesia sobre una escalinata. Una mujer se dirige a él señalándole un niño

Figura 7. Anónimo, *San Francisco Javier salva del naufragio a un mercader*, Convento Máximo de La Merced, Quito.

Figura 8. M. Küssel, *Milagros de San .Francisco Javier*, en la Colección fotográfica de G. Shurhammer.

muerto y depositado en una cuna (milagro del pozo). También le está mirando un hombre cojo apoyado en un bastón (curación que tuvo lugar en Japón). A la izquierda hay un poseso a quien un jesuita muestra un crucifijo, mientras las personas que le rodean señalan con su gesto la figura de Javier (curación de varios poesidos de espíritus malignos a él atribuidos en las hagiografías) (fig.9).

También en otros lienzos el anónimo pintor quiteño quiso demostrar que no se supeditaba enteramente a los grabados existentes, sino que obraba con independencia. Hay en la serie dos cuadros del mismo tema: la muerte de Javier en la isla de Sancian frente a la costa de China. Uno de ellos se debe indudablemente al artista que realizó la serie, mientras el otro me parece añadido posteriormente a ella, procedente de otra parte, pues ni siquiera tiene cartela explicativa. En cambio la del primero es bien elocuente: "*San Francisco Xavier, Apóstol del Oriente, después de haver andado 22 mil leguas y bautizado un millón y 200 mil almas, murió en sumo desamparo en la ysla de Sanchon a 2 de diciembre de 1552 de edad de 46 años*". El artista se atiene a lo esencial de los relatos literarios del fallecimiento del santo, que traduce a su manera, sobre todo en las figuras de los dos indígenas que le asistieron en aquel trance, uno indio y otro chino, a quienes retrata como dos indígenas ecuatorianos vestidos únicamente con un taparrabos. No tuvo en cuenta ni la estampa de Giovanni Carlo Mallia, grabada según el célebre cuadro de la muerte de Javier pintado por Carlo Maratta para la iglesia romana del Gesú, ni la más socorrida de Benedict Farjat, que popularizó el mismo tema pintado por Giovanni Battista Gaulli para el noviciado de San Andrés del Quirinal. En cambio, en el segundo de los cuadros de la muerte de Javier del ciclo quiteño su autor copió casi literalmente esta última.

Escena sobrecogedora es la del corte del brazo derecho del santo, sepultado definitivamente en Goa, para enviarlo a Roma como reliquia en 1614, que el pintor quiteño trató no como algo puramente narrativo y anecdótico, sino como un milagro y un ejemplo de la odediencia de Javier aun después de muerto (fig.10). Efectivamente, la cartela explicativa dice: "*Después de algunos años de la muerte de San Francisco Xavier le cortan un brazo para enviar de reliquia a Roma: se resiste el santo y tiembla tres veces la tierra, mándale el visitador se lo deje cortar, obedece y corre sangre viva del corte con asombro de los allí presentes*".

La fuente literaria se encuentra probablemente, como ha recordado Gabiela Torres (2006:208-209) en un sermón del célebre orador lusitano Antonio Vieyra traducido al español en 1734, que dice así: "*Habiéndose ordenado llevar como reliquia el brazo de San Francisco, sucedió en Goa un espectáculo nunca visto. El*

Figura 9. Anónimo, *Milagro de San Francisco Javier,* Convento Máximo de La Merced, Quito.

paredes con segundo temblor pareció que se querían arruinar desencajágandose las piedras.... Habló entonces uno de los prelados: Bienaventurado santo, bien sabeis vos que venimos aquí no tanto por nuestra voluntad cuanto por obediencia de nuestro padre general y pues en vida fuisteis tan obediente, dadnos ahora después de muerto licencia para que podamos ejecutar lo que se nos ordena enviando esta reliquia de vuestro cuerpo que la pide el Sumo Pontífice. En oyéndose el nombre del Sumo Pontífice, del Padre General y esta palabra "obediencia", obedeció el santo ...y el brazo se dejó cortar manando de la herida tanta sangre que llenó un vaso de plata y bañando en él una toalla,que para este efecto iba preparada, la cual después de muchos años llevó el Conde de Linares, Virrey de la India, para presentarla al rey Don Felipe IV". De este suceso realizó una estampa el grabador madrileño Matías de Irala (1680-1756), que no debió conocer nuestro pintor, pues en nada se parece su lienzo a ella.

lugar que se eligió fue una capilla interior a donde se trasladó el santo cuerpo....., el tiempo el más secreto de la media noche..., los asistentes el visitador, el provincial, el prepósito y tres consultores de la provincia, el jecutor un hermano lego.. quien levantó el brazo, tan natural y flexible como como si fuese de un cuerpo que estuviese durmiendo, y yendo a cortarle veis aquí que súbitamente tembló la tierra...Volvieron segunda vez a intentar el golpe y no sólo el pavimento más las

La serie quiteña de la vida y milagros de San Francisco Javier no fue pintada íntegramente por un solo artista principal; a éste los estudiosos le atribuyen siete u ocho escenas, siendo las demás producto de su taller. Pero todo el conjunto no carece de calidad, aunque lo que nos seduce en él no sean tanto la perfección del dibujo, la corrección de la perspectiva, los primores del pincel y las audacias del estilo cuanto esa amable ingenuidad que nos trasporta a un mundo de maravi-

Figura 10. Anónimo, *Corte del brazo de San Francisco Javier en Goa,* Convento Máximo de La Merced, Quito.

Figura 11. Anónimo, *Conversión de San Francisco Javier en París*, Convento Máximo de La Merced, Quito.

Figura 12. Anónimo, *San Francisco Javier chupa las llagas de un enfermo en Venecia*, Convento Máximo de La Merced, Quito.

llas traducido al lenguaje más popular y asequible. Lo verdaderamente interesante de estas pinturas es el modo cómo trasladan episodios sucedidos en tiempos muy anteriores y en lugares muy remotos geográfica y culturalmente de América, a los escenarios, costumbres y tradiciones locales de El Ecuador a mediados del siglo XVIII, actualizándolos y acercándolos al pueblo sencillo.

Predominan, por tanto, todo los recursos narrativos y descriptivos necesarios para hacer que la vida legendaria, y ya elevada a mito del santo Apóstol de la Indias Orientales, conservara todavía todo el encanto y la seducción de la leyenda, de suerte que fuera inmediatamente creida y participada por el espectador, que, en la mente de los jesuitas que encagaron el ciclo, era el objetivo

Figura 13. Anónimo, *San Francisco Javier se despide del Padre Simón Rodríguez*, Convento Máximo de La Merced, Quito.

Figura 14. Anónimo, *San Francisco Javier discutiendo con los bonzos del Japón*, Convento Máximo de La Merced, Quito.

que se pretendía alcanzar. Aún así el artista también domina otros registros y es capaz, cuando el asunto lo requiere, de elevarlo a símbolo o alegoría casi abstracta. Por ejemplo, en la pintura que refiere la conversión a Dios que experimentó Javier en París, no lo hace presentándolo, como en estampas y pinturas anteriores que ha dado a conocer G.Torres (2005:349-371), mientras escuchaba atentamente las exhortaciones de Ignacio de Loyola, quien le recordaba la inanidad de las gloria terrena frente a la salvación eterna del alma, sino que pintó al personaje ensimismado y reflexionando como en una "*Vanitas*", rodeado de los objetos que simbolizan las tentaciones y halagos del mundo (fig. 11), a la manera como lo hicieron Antonio de Pereda o Juan de Valdés Leal. Esto demuestra una

vez más que, por mucho que el estilo de representar los hechos y escenas en este pintor quiteño rayara en lo popular, su cultura y la de sus asesores jesuitas estuvo muy por encima de lo que el pueblo llano podía superficialmene captar.

Sin duda para la disposición de los enmarcamientos arquitectónicos de algunas de sus escenas debió echar mano de algunos grabados y tratados cultos de arquitectura. En este sentido destacan dos episodios ocurridos a Javier antes de marchar al Oriente, ambos en un hospital. El primero transcurre en el hospital de Venecia donde, para dominar sus repugnancia y vencerse a sí mismo, succionó las llagas purulentas de un sifilítico. El espacio es una curiosa costrucción rectangular profunda, a cuyos lados se abren las celdas de los enfermos, y en cuyo fondo se sitúa un arco que conduce al patio de entrada profusamente iluminado (fig.12). Esta estructura arquitectónica rememora la de los hospitales italianos y españoles de comienzos del XVI por ejemplo el de Santo Spirito en Roma y el de Santa Cruz de Toledo que, según José Gabriel Navarro (1991: 57) todavía estaba vigente en ciertos establecimientos de beneficencia quiteños del siglo XVIII. Por el contrario, el hospital donde se encontraba enfermo en Lisboa el compañero de Javier P.Simón Rodriguez y al que este visitó devolviéndole la salud, es una construcción semicircular en que los aposentos de los internados son arcos de medio punto separados por pilastras toscanas sobre las que corre un entablamento (fig.13). Esta disposición arquitectónica, más propia de una iglesia de planta centralizada que de un hospital, parece tomada probablemente de ilustraciones del libro tercero de arquitectura de Sebastiano Serlio, traducido al castellano en Toledo en 1554 por Francisco de Villapando, o bien la que representa la ruina del templo de Minerva Medica o la que reproduce la exedra ideado por Bramante para cerrar el patio del Belvedere del Vaticano.

La pintura que lleva como inscripción "*San Francisco Xavier en Funay, capital del reyno de Bungo, en una disputa delante del rey D.Francisco confunde al bonzo Fucarandono con otros siete bonzos y convierte a muchos de la corte a la fee católica*", ofrece una construcción espacial bastante compleja, si bien no dispuesta según una perspectiva totalmente correcta (fig.14). Aunque la escena del santo discutiendo con los bonzos japoneses transcurre en un salón interior del palacio a tenor decomo la describe el P.Francisco García (ed.1906:287-289), éste se abre a un paisaje marítimo al que abocan, como bambalinas, dos grandes edificios a la europea. La apertura consiste en un complicado arco escenográfico que ofrece bastantes analogías con algunas de las treinta láminas que ilustran la obra de Giuseppe Galli Bibiena *Architettura e Prospettive*, publicada en Viena el año 1740.

Muchos de los cuadros de la serie de Quito sobre la vida y milagros se San Francisco Javier se encuentran en un lamentable estado de conservación, descoloridos, desgarrados y polvorientos, debido a la incidencia de los accidentes atmosféricos al estar expuestos al aire libre en la galería alta del claustro principal del Convento Máximo de La Merced. Ojalá algún día puedan ser limpiados y restaurados como merecen. y llevados a un lugar de este convento en que estén más resguardados de las inclemencias climáticas.

Bibliografía

BRADING, D.A. (1991): *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la republica criolla,* Fondo de Cultura Económica, 398-399, México.

CARCELÉN DE CORONEL (2003): en Catálogo de la Exposición *Filipinas, puerta de Oriente*, Sociedad Estatal para la Aacción Cultural Exterior, 251-255, Madrid.

CUADRIELLO, J. (2006): "Xavier indiano o los indios sin Apóstol", en Catálogo de la Esposición *San Francisco Javier en las Artes. El Poder de la imagen*, Gobierno de Navarra, 210-232, Pamplona.

FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2006): *El fondo iconográfico del P. Schurhammer. La memoria de Javier en las imágenes*, Universidad de Navarra, 117, 139, Pamplona.

GARCÍA, F. (1685): *Vida y milagros de San Francisco Javier, de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*, edición moderna 1906, Apostolado de la Prensa, 480-4821, Madrid.

GISBERT, T. (2005): "San Francisco Javier en América a través del arte", en I.ARELLANO (coord), *Sol, Apóstol, Peregrino. San Francisco Javier en su Centenario*, Gobierno de Navarra, 334-337, Pamplona.

GUTIÉRREZ PASTOR, I (2004): "La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid y otras pinturas de Paolo de Matteis en España", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVI, Universidad Autónoma, 91-112, Madrid.

ITURRIAGA LÓPEZ, J. (1994): "Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en unos grabados del siglo XVI", *Príncipe de Viana*, 2003, 467-514, Pamplona.

KENNEDY, A. (2004): "Algunas consideraciones sobre el Arte Barroco en Quito y la interrupción ilustrada", en A.KENNEDY (Ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XVIII*, Fuenterrabía, Nerea, 58-59.

NAVARRO, J.G. (1991): *La Pintura en El Ecuador del siglo XVI al XIX*, Dinediciones, 65-59; Quito.

TORRES OLLETA, M.G. (2005): *"La Iconografía de San Francisco Javier y sus fuentes"*, en I.ARELLANO (coord), *Sol, Apóstol, Peregrino. San Francisco Javier en su Centenario*, Gobierno de Navarra, 349-371, Pamplona.

TORRES OLLETA, M.G. (2006): *Milagros y prodigios de San Francisco Javier*, Funación Diario de Navarra, 208-209, Pamplona.

VARGAS, J.M. (1987): *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*, editora Santo Domingo, 184-185, Quito.

Una serie inédita de Miguel Cabrera en Sevilla: la de la vida de la virgen de la iglesia del ex-convento de Ntra. Sra. de la Paz

Lázaro Gila Medina
Universidad de Granada

A newly discovered series by Miguel Cabrera in Seville: the life of the virgin Mary in the church of the former convent of Ntra. Sra. de la Paz

Resumen

El presente trabajo tiene como fin dar a conocer una serie de lienzos dedicada a narrar los momentos más importantes de la Vida de la Virgen. Conservada en la iglesia del antiguo convento de Nuestra Señora de la Paz de Sevilla y constituida por doce pinturas, más otra consagrada a la Virgen de Guadalupe, desde el primer momento –la serie mariana–, sin duda alguna la atribuimos al gran pintor novohispano del siglo XVIII Miguel Cabrera y a su taller. Singular, versátil y prolífico artista, de su extensa producción sobresalen algunas series marianas como la del Museo del exconvento de Guadalupe-Zacatecas y la de la sacristía de la Parroquia de Santa Prisca de Taxco, con la que ésta de Sevilla presenta numerosas coincidencias. Su descubrimiento y estudio adquieren aún una mayor significación, pues la única colección de este tipo y artista conocida hasta ahora en España, hoy, lamentablemente, se encuentra repartida entre diversos museos y colecciones nacionales e internacionales.

Palabras clave: Pintura barroca, Siglo XVIII, escuela novohispana, Miguel Cabrera, serie mariana inédita en Sevilla.

Abstract

The aim of the present study is to analyze a series of to date unidentified paintings representing the highlights of the life of the Virgin Mary. This series, conserved in the church of the former Nuestra Señora de la Paz Convent at Seville, consists of twelve paintings, plus one of the Virgen of Guadalupe, attributed to Miguel Cabrera, acknowledged to be the greatest seventeenth-century painter in all of New Spain, and his school. Unique, versatile and prolific, Cabrera's production is particularly renowned for a number of series depicting the life of the Virgin Mary. These include the paintings preserved in the museum of the former convent of Guadalupe-Zacatecas or in the Parish of Santa Prisca sacristy at Taxco, which are similar to the Seville series in many ways. The discovery and study of this important series is of enormous significance today because, unfortunately, the other series of Spanish paintings known to have been painted by Miguel Cabrera is scattered across collections and museums around the world.

Key words: Baroque painting, 17th century, new Spanish School, Miguel Cabrera, newly identified series of paintings depicting the life of the Virgin Mary in Seville.

I. Introducción

En 2004, en esta misma revista, dábamos a conocer un cuadro, de excepcionales dimensiones, dedicado al Cristo de Burgos entre Santa Teresa de Jesús y Santo Tomás de Aquino existente en una de las capillas de la iglesia del antiguo convento del Carmen de México D.F. Si en un principio nos interesó por su iconografía, el hecho de hallarlo firmado por Miguel Cabrera y fechado, en 1764, fue el complemento ideal y gratificante para su estudio[1].

Igualmente nos causó en su día una enorme alegría el localizar, casualmente, esta interesante serie de doce lienzos, consagrados a narrar los momentos más importantes de la Vida de la Virgen –hay también una Virgen de Guadalupe, publicada aunque sin estudio previo–. Lienzos, hermosamente enmarcados[2], que adornan, conformando un discurso mariano completísimo, los muros perimetrales de la iglesia del antiguo convento de agustinas calzadas de Nuestra Señora de la Paz de Sevilla, hoy sede de la conocida, popularmente, como Hermandad de la Sagrada Mortaja[3], y que, desde el primer momento, atribuimos sin dudarlo a Miguel Cabrera –la Virgen de Guadalupe ofrece más dudas– y a su amplio, extenso y polifacético taller. Ya que son tantas las coincidencias iconográficas que presentan algunos de ellos con los de otras series conocidas del maestro oaxaqueño[4], especialmente con la que, por encargo de D. José de la Borda, hiciera, a partir, de 1755, para la sacristía de la iglesia parroquial Taxco, en México –algunos de ellos son idénticos–, que en algunos momentos pensábamos estar en esa hermosa ciudad mexicana del estado de Guerrero.

Mas si esta serie es, probablemente, la más conocida y estudiada de cuántas pintara Cabrera, la de Sevilla, en cambio, está inmersa en el más absoluto de los anonimatos historiográficos. Y no sólo los lienzos en sí, sino, también en gran medida, la iglesia que los acoge y, en última instancia, la institución conventual, desaparecida en 1837 con la desamortización de Mendizábal, que fue su legítima poseedora. Así, a modo de ejemplo, ni la historiografía tradicional y clásica en el campo histórico-artístico, tan abundante, por fortuna en Sevilla, le han prestado especial atención, ni, lo que es aún mucho más lamentable, la más reciente, donde necesariamente, se tenía que haber incluido, al menos, un breve estudio de la iglesia, pues tanto su fábrica como su mobiliario en algunos casos presenta bastante interés y dignidad[5]. De ahí que, a modo de preámbulo, y antes de estudiar detalladamente los lienzos en cuestión y sus relaciones con otras series del mismo tema y autor, creemos sumamente necesario y esclarecedor dedicar unas líneas a este antiguo monasterio, a su templo y a sus bienes muebles más emblemáticos.

Por último, y como valor añadido, su localización e identificación adquiere aún un mayor aliciente y atractivo, dado que la única serie de Cabrera de este tipo conocida hasta ahora en España: la que perteneció a una ilustre familia murciana[6], firmada y fechada, en 1751, por desgracia, hoy ya se encuentra dispersa en diversas colecciones y museos. Igualmente, aquí también nos encontramos que en la plasmación de algunos temas marianos hay una enorme similitud entre ambas series.

II. Resumen histórico del convento y breve estudio del templo

En pleno centro del que fuera antaño histórico barrio sevillano, a saber la collación de San Marcos, lindando con la calle Bustos Tavera, se encuentran las pocas dependencias conservadas de este antiguo monasterio. Precisamente, un sencillo muro encalado, donde únicamente sobresale la puerta de acceso y un gran ventanal rectangular, con un hermoso enmarque arquitectónico del Seiscientos, que en origen iluminaría el camarín del retablo donde recibía culto la Virgen de la Paz, titular del convento, nos dan paso a un sencillo y recatado compás o atrio, tan normal en las clausuras femeninas sevillanas –recordemos el vecino monasterio de Santa Paula, de monjas jerónimas–.

En su entorno se levantan una serie de sencillas dependencias, tal vez pobres restos de lo que antaño fuera el convento en sí, excepto el sector izquierdo ocupado por la iglesia, precisamente, su gran fachada, con su excepcional portada, se corresponde con el crucero del templo.

Fue su fundador D. Andrés de Segura, racionero de la catedral de Sevilla, quien en 1571, previa licencia del Cardenal D. Gaspar de Zúñiga y Avellaneda, encomendó a doña María de Sotomayor la puesta en marcha de la vida conventual bajo la regla de San Agustín. A partir de este momento, se iniciaría la construcción de las distintas partes del monasterio, contando para ello con la ayuda de los patronos –los herederos del fundador– y el interés y celo de las religiosas, así como de familias bienhechoras que escogieron este templo para enterramiento –aún subsisten en su suelo algunas lápidas sepulcrales–. Ellas fundarían diversas memorias, capellanías y costearían, en contrapartida, diversos bienes muebles, como retablos, rejas, lámparas, pinturas, etc., de los que aún subsisten algunos ejemplos significativos, como puede ser el conjunto pictórico que nos ocupa y el retablo del crucero[7].

En esta sucinta ambientación histórica, solamente nos vamos a fijar en la iglesia

y el retablo mayor (fig. 1), dado que las restantes dependencias señaladas del entorno al compás, arquitectónicamente ofrecen escaso interés. Construido exteriormente en ladrillo, excepto la portada, su planta es una proporcionada cruz latina, si bien el brazo de poniente queda cortado para albergar originariamente los dos coros –el alto y el bajo–, por lo que algunos autores afirman ser una planta de cruz griega[8]. La portada, de una evidente majestuosidad e interés arquitectónico presenta dos cuerpos: el inferior lo centra un gran vano adintelado, entre pilastras toscanas pareadas con hornacinas vacías. El superior las pilastras son compuestas, si bien las tres estrías que las recorren las convierten en estípites[9], ocupando su eje dos hornacinas superpuestas. La primera, hoy con una pintura moderna –1977– alusiva al descubrimiento por un huido de la Justicia de la Virgen de la Piedad[10], origen de la cofradía de la Sagrada Mortaja, y la segunda una gran ventana desarrollada entre los frontones curvo y triangular superpuestos y partidos. Por último, y por encima ya de la línea del tejado, una sencilla espadaña completa este monumental conjunto, de clara ascendencia serliana.

En su interior, los muros perimetrales se estructuran igualmente con proporcionadas pilastras, ahora acéfalas, pues su capitel se reduce a un simple bocel. Una amplia y voluminosa cornisa y a partir de ahí el arranque de las bóvedas de medio cañón en los brazos de la cruz, fragmentadas mediante arcos fajones, y con lunetos en algunos tramos, ofreciendo un cierto atractivo el conjunto de motivos decorativos, de tipo geométrico y vegetal, igualmente de ascendencia serliana, que adornan su intradós. El crucero, finalmente, se cubre con una sencilla media naranja gallonada y rematada en su cenit por una linterna octogonal, exteriormente de una compleja estructuración.

Si estilísticamente el templo, aunque influido por el clasicismo renacentista, está ya dentro del primer barroco, propio de la primera mitad del siglo XVII[11], con el retablo mayor, construido en 1752 por José Fernando de Medinilla, podemos dar por finalizado el barroco en esta hermosa iglesia conventual –existen otros tres retablos en el crucero: dos más pequeños y otro más grande[12], siendo el mayor o principal el mejor estudiado[13]–. Compuesto de un alto banco, un gran cuerpo central con tres calles delimitadas por columnas compuestas y un hermoso ático, originariamente debió ser un buen ejemplo de retablo rococó, si bien a finales del siglo XVIII o comienzos del XIX, sufrió una severa intervención a fin de adaptarlo a los ideales neoclásicos imperantes[14].

Por fin, el 11 de mayo de 1837, a consecuencia de las leyes desamortizadoras de Mendizábal, las agustinas calzadas tuvieron que abandonar el convento[15]. Hasta 1868, en que se cerró, la iglesia

Figura 1. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz. Sevilla, (Vista parcial del crucero).

estuvo abierta al culto. En noviembre de 1936, al haber ardido por los sucesos revolucionarios la capilla que la Hermandad de la Sagrada Mortaja poseía en la Parroquia de Santa Marina, donde tenían su sede canónica, se trasladaron aquí. Finalmente, a finales de 1967, el entonces arzobispo de Sevilla, Cardenal Bueno Monreal, le cede a la Cofradía este antiguo templo conventual a cambio de su capilla en Santa Marina –medida acertadísima, por el cariño y cuidado puesto por la citada cofradía tanto en la conservación del inmueble como de su patrimonio mueble–.

III. Estudio de las pinturas

Si, como vimos, la historiografía histórico-artística ha sido bastante esquiva con el convento y su iglesia, mucho más lo ha sido aún con esta serie de doce lienzos, ya que sólo en dos ocasiones la hallamos mencionada y, además, en ambas, de forma muy somera. En primer lugar por los ya citados, P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, quienes afirman ser *obra de escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVII*[16], advirtiendo previamente que *siguiendo una estética murillesca*. Esta última apreciación nos parece oportuna, pues las coincidencias con la pintura murillesca[17] están presentes en estas pinturas, si bien, con respecto a las dos primeras observaciones, a primera vista, queda patente que ni pueden ser del siglo XVII ni tampoco encajan con el barroco sevillano. Algo más acertado es el breve comentario que le dedica J. Martínez Alcalde, quien aparte de relacionar los temas, hace una valoración muy positiva tanto de las pinturas en sí como de sus marcos, fijando su cronología en el siglo XVIII[18].

Con un aceptable estado de conservación –se restauraron en 1978 por el ya citado artista-cofrade Francisco Maireles Vela–, aunque sí necesitados de una buena limpieza, los doce lienzos, de 141cms x 103, excluidos sus excelentes marcos –de 14cms de ancho–, dignifican y ennoblecen todo el interior del templo, mostrándonos un excepcional y elocuente discurso mariano-cristológico, tanto didáctico-pedagógico, como cultual y especialmente devocional. Así pues, siguiendo en su ubicación una secuencia cronológica en la Vida de la Virgen, y partiendo del lado del evangelio tenemos: la Inmaculada y el Nacimiento de la Virgen en el presbiterio; la Presentación de la Virgen en el crucero y los Desposorios a los pies. Mientras en el lado opuesto, o lado de la epístola: la Anunciación en el brazo de poniente, en el crucero: la Visitación, la Adoración de los Pastores, la Presentación del Niño en el templo, la Adoración de los Reyes Magos y la Circuncisión –éstos cuatro últimos en torno al retablo del Santo Nombre de Jesús–, y, por fin ya en la cabecera la Huida a Egipto –más concretamente Descanso en la huida a Egipto– y el Triunfo de María en su Asunción a los Cielos.

Aún sin poder confirmarlo documentalmente, con toda seguridad, esta serie debió formar parte del patrimonio de bienes muebles del convento, cuyo templo, pese a la exclaustración de las religiosas, no sufrió menoscabo alguno en este aspecto[19]. Igualmente, debemos suponer que este conjunto de lienzos debió llegar al cenobio en el tercer cuarto del Setecientos, probablemente, y como es tan normal en la España del momento, por donación o legado de algún familiar de alguna religiosa, profesa en el mismo, o de algún bienhechor, fundador de alguna memoria o capellanía en su iglesia. Sería este desconocido personaje quien le haría el encargo a Miguel Cabrera durante su estancia en ciudad de México.

Sin duda el hipotético comitente, tal vez algún cargo significativo del aparato administrativo del virreinato, conocía muy bien el panorama artístico novohispano del momento. Pues Miguel Cabrera, sin ser un gran genio, fue, y por derecho propio, un magnífico pintor, además de un gran diseñador de retablos, catafalcos, etc. En definitiva, el artista más valorado y cotizado de su época, especialmente por la alta jerarquía eclesiástica –el arzobispo Rubio y Salinas, a quien retrató en muchas veces, fue su amigo y protector–, por las grandes órdenes religiosas –en especial de los jesuitas y de los dominicos– y de los más conspicuos representantes de la administración española y de la enriquecida población criolla, que le confiaban sus retratos. Especialmente, de este importante sector social, que paulatinamente se sentía más lejos de la metrópoli y no solamente en lo físico, que era una realidad evidente, sino lo que es aún más importante en la idiosincrasia. De ahí que Cabrera, un mulato, de anónima infancia, pero que con su laboriosidad y por sus excepcionales cualidades personales y artísticas pudo lograr un alto estatus social y laboral –examinador con otros artistas en 1751 de la Virgen de

Guadalupe, cuyo dictamen, junto con el de otros compañeros, publicó en 1756 con el expresivo nombre de *la Maravilla Americana*...; autor, en 1752, de la copia de la Virgen de Guadalupe que ofrendada al Papa Benedicto XIV le haría exclamar *Non fecit taliter omni nationi*[20], siendo declarada, a continuación –en 1754–, *Patrona No-vae Hispaniae*, mediante el breve pontificio *Non est equidem;* hombre de una gran cultura; forjador de un importante patrimonio personal, como lo muestra su inventario post mortem[21]–, era el modelo ideal de hombre y de artista de ese singular momento histórico, que había que promocionar e imitar como algo ya genuinamente novohispano.

Evidentemente, y es un aspecto que se ha tratado en numerosas ocasiones, esa importante nómina de clientes-amigos, unido a la gran versatilidad del artista, potenciado por sus humanas inquietudes comerciales, abrieron su taller a todos los campos posibles de las artes plásticas, hasta el punto que su obrador hubo de ser uno de los más complejos de todo el periodo virreinal, si bien destacando, como es lógico, la pintura, Mas, en cuanto a la calidad hay una gran disparidad, pues la necesidad de cumplir con los contratos, que, por cierto cada vez eran más frecuentes y numerosos en obras, en los plazos pactados, le obligó a una mayor participación del taller.

Aunque es normal el hacerlo, en el caso que nos ocupa, deliberadamente, no vamos a intentar calibrar la participación del maestro y la del taller, ya que, tras examinar detenidamente cada una de las pinturas, no observamos grandes disparidades entre una parte y otra de cada uno de ellos, ni tampoco entre ellos. Sí en cambio, cuando llegue el momento, intentaremos relacionar cada cuadro de la serie que nos ocupa con el correspondiente de las otras series marianas conocidas de Cabrera. En concreto son cuatro: una, que hasta hace poco estuvo en poder de una ilustre familia murciana, cuyos lienzos están firmados y fechados en 1751, y tres en México: La de la sacristía de la Parroquia de Santa Prisca y San Sebastián de Taxco[22], en el estado de Guerrero, comenzada hacia 1756, sin duda la mejor de todas; la que se exhibe en el Museo del antiguo colegio de Propaganda Fide de Guadalupe, Zacatecas y una tercera, localizada recientemente en Guadalajara, Jalisco.

Así pues, y en líneas generales, los doce cuadros sevillanos, óleo sobre lienzo, son de aceptable calidad. Con un cuidado y aceptable dibujo, aunque en algunos casos concretos como ángeles, personajes secundarios y elementos accesorios palidece, y con un atinado tratamiento del color. Ciertamente, dentro de una gama bastante limitada, aunque, eso sí, de una gran brillantez, intensidad y limpieza –pese a estar necesitados, se ha dicho de una buena limpieza–. Cualidades y calidades que Cabrera aprendería de José de Ibarra, su maestro, autor también de otras varias series de la Vida de la Virgen, como la del Museo de la Basílica de Guadalupe o la del Museo Nacional[23], así como de otros artistas, más o menos coetáneos, cuyas obra pudo contemplar, tal como el mismo Juan Rodríguez Xuárez, muy vinculado a su maestro.

Capítulo sumamente importante es el de las fuentes gráficas que le pudieron servir de base para sus composiciones pictóricas. Especialmente que en aquellos territorios allende los mares donde ni había grandes coleccionistas ni colecciones privadas, –una excepción serían las catedrales, conventos, parroquias, aunque con un total predominio, reiterativo en exceso, de la temática religiosa–. En el inventario post mortem de sus bienes se dedica un apartado a su nutrida biblioteca, donde existían bastantes libros de pintura, que fueron inventariados y tasados por el pintor Juan Patricio Morlete. De entre ellos los hay específicamente de estampas, como aquel que se describe así *un libro en pasta de a cuarto con ciento y cincuenta estampas...* o aquel *otro forrado en pergamino con treinta y ocho estampas*, junto a otros de lectura piadosa, cuyas ricas ilustraciones, en algún momento le podrían ser de gran utilidad, tal como *una Biblia de a folio, en pasta blanca, con doscientas diez fojas y en cada una cuatro estampas*[24]. Son muchos más los ejemplos, la pena es que Morlete, ni señale los títulos, ni los autores, salvo la referencia expresa que hace a la obra –libro– de Palomino, el Padre Pozo y Bandique –se trata de Van Dick, de quien, además, de entre las ciento cincuenta pinturas que se inventarían, en ese momento, aparece también como suya una Santísima Trinidad, otro lienzo con un juego de naipes David Teniers y otro de Teniers, sin especificar si se trata del padre o del hijo–.

Evidentemente, este gran material gráfico seria fundamental a la hora de componer sus temas iconográficos, destacando en primer lugar, tras una primera observación, el círculo de grabadores y pintores que giraron en torno a la ciudad de Amberes,

tales como Egidio Sadeler II y Schelte Adams Bolswert –el más fecundo y quizás el mejor grabador de la obra de P. P. Rubens–, el alemán Enrique Goltzius, y ya, muy en segundo lugar, los italianos Rafael Schiaminossi y Horacio Samma-cchini.

Esto no significa, en manera alguna, falta de capacidad creadora del maestro, pues era algo muy normal hasta en los más consagrados artistas del momento, como muy bien puso de manifiesto Palomino en su *Museo Pictórico...* [en su biblioteca Cabrera tenía un ejemplar] con relación a Alonso Cano, cuando afirmaba: *no era melindroso... en valerse de las estampillas más inútiles... porque quitando y añadiendo, tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos*[25]. Si esto lo hacia el Racionero que diariamente tenía a su contemplación una de las colecciones pictóricas de la Europa del momento: la del viajo alcázar de los Austrias en Madrid, cuánto más está justificado para nuestro artista. Es más, podemos decir que en ningún momento Cabrera sigue literalmente el/os modelo/os de referencia, lo que sí ocurre a veces en Cano, pensemos en La primera labor de Adán y Eva[26]. Así pues, desde el punto de vista iconográfico, es evidente que la incidencia de las pinturas y los grabados de autores flamencos, alemanes e italianos[27], la misma importación de telas españolas, etc. es fundamental. A partir de ellos elaboraría, como es normal en todos los artistas, un modelo-muestra, que tendría en el taller para enseñar a los posibles clientes, comprometiéndose con ellos a introducir algunas variantes a fin de dotar al trabajo final de alguna originalidad e individualidad. Aspectos estos últimos, así como el grado de participación del artista en la elaboración de la obra, que estarían en función del rango social del cliente y del montante económico del contrato.

Incluso, en algunas ocasiones, si el modelo creado le satisfacía plenamente, lo vuelva a repetir literalmente en futuros encargos. Tal sucede por ejemplo con el Nacimiento de la Virgen, los Desposorios y la Visitación de María a Santa Isabel de la serie sevillana y los de la sacristía de la parroquia de Taxco, que son prácticamente idénticos. Sin salir de estos mismos ámbitos y series, en otros cinco ejemplos: la Inmaculada, la Circuncisión, la Epifanía, la Presentación del Niño en el templo y la Asunción, el motivo principal es, igualmente, en ambos casos muy similar, introduciendo en lo accesorio leves detalles que los singularizan.

Eso no va en menoscabo del trabajo final, pues su pintura en general y la religiosa en particular, de la que esta serie forma parte, posee enormes cualidades, altamente positivas. En primer lugar, como es propio del momento, en sus composiciones, envueltas en un agradable ambiente idealizado a lo que contribuye la belleza de sus figuras en aras a potenciar los valores devocionales del cuadro, se recrea en los temas amables y poco tétricos y dramáticos, hasta el punto que, llegado el caso, él los humaniza y suaviza. Igualmente su riqueza cromática, bien dispuesta, está aplicada con sumo gusto y limpieza, a la par que sustentada en un magnífico dibujo, sutil y muy expresivo.

Es el momento de presentar, aunque con brevedad, cada una de las pinturas[28], así como vislumbrar las concomitancias que ofrecen con los que componen las otras series conocidas y ya citadas. En el primer cuadro, consagrado a la *Inmaculada Concepción* (fig. 2), María, sobre un luminoso fondo crepuscular, levemente iluminado por los rayos solares –en clara alusión a Cristo, Sol que ilumina el mundo–, centra y preside la composición. Erguida, con la cabeza alta y ligeramente girada a la izquierda, hacia este lado lo hacen las extremidades inferiores mientras el torso con las manos unidas lo hace al lado opuesto, estableciendo así un agradable contrapposto. Como es lo canónico, viste túnica blanca y manto azul, que le deja libre el torso y que el viento agita hacia la izquierda. Por último, en la base una nube de angelitos con atributos lauretanos, sin duda lo más flojo del cuadro, enaltecen a María, introducen un cierto dinamismo a la composición y potencian con sus cuerpos infantiles la gracia y dulzura del conjunto.

Este modelo, el más usual en Cabrera, tiene un claro precedente iconográfico: se trata, en concreto, de la estampa que hiciera a comienzos del siglo XVIII el grabador Juan Bernabé Palomino (fig. 3), sobrino del pintor del mismo apellido, ya citado. Lámina que su tío –Palomino y Velasco–, utilizó en varias ocasiones. Un ejemplo de ello sería la Inmaculada, que propiedad del Museo del Prado, se encuentra depositada en el Museo de Bellas de Arte de Granada[29]. Aunque debemos pensar que tal vez fuera al revés, es decir que Bernabé Palomino elaborara sus estampas a partir de las pinturas de su tío[30]. Sea como fuere, en ambos casos –Sevilla y Granada–, la composición aparece muy simplificada, mien-

Figura 2. La Inmaculada. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Figura 3. La Inmaculada. Juan Bernabé Palomino [Madrid, Biblioteca Nacional, Sala Goya, carpeta de la Inmaculada].

Figura 4. La Inmaculada. Parroquia de Santa Prisca, Taxco. México.

tras en los otros es mucho más completa y compleja, al incorporar otros personajes. Así acaece, una vez más, en Taxco, donde en un soberbio y logrado escorzo el Padre Eterno abre los brazos para amparar a María, mientras el Espíritu Santo le envía sus rayos divinos protectores[51] (fig. 4).

En el segundo cuadro, dedicado al *Nacimiento de la Virgen* (fig. 5), el momento representado no es aquel en que unas jóvenes sirvientas lavan el cuerpecito de la Niña y se disponen a vestirla, como es lo más usual y tradicional, sino que, una vez realizadas estas labores, la Virgen, ya vestida, es ofrecida por una sirvienta a San Joaquín, su padre, quien, con enorme ternura y cariño, extiende los brazos para cogerla, mirándose complacidamente el uno al otro. A la derecha y al fondo, y esto sí es normal en esta escena, Santa Ana, acostada en una cama con dosel, da gracias a Dios por el buen desarrollo del parto, mientras una joven sirvienta le ofrece una taza de caldo reconstituyente. Por último, a la izquierda, y ahora en primer plano, unas muchachas se disponen a retirar el canasto con la ropa usada para lavar a la Niña tras su nacimiento.

Figura 5. El Nacimiento de la Virgen. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Esta composición, que está imbuida de un enorme atractivo y encanto, por reflejar una tierna estampa hogareña, debió ser de especial agrado para Cabrera, pues, sin variar ni un solo ápice la encontramos tanto en Taxco (fig. 6) como en la serie murciana, sólo que aquí hay varias filacterias con textos evangélicos, además va firmada y fechada, en 1751[52].

El tercero, dedicado a la *Presentación de la Virgen en el templo* (fig. 7), es, junto con el undécimo, uno de los más originales del conjunto, pues en ninguna de las otras series conocidas este momento aparece representado de forma similar. Normalmente, de dos modos expone Cabrera este tema: o bien María, una encantadora Niña sube las escaleras del templo con gran respeto, incluso con algo de miedo como es propio de la infancia, mientras el sacerdote-celebrante sale al pórtico a recibirla, inclinándose y extendiendo sus brazos para acogerla con sus manos e infundirle confianza –tal sucede en el óvalo correspondiente de la serie de Guadalupe, Zacatecas–, mientras en el segundo propuesto, la Virgen, ya en el interior del templo, se postra de rodillas e inclina su rostro humildemente ante el sacerdote, que, sentado en su sede y con toda solemnidad, igualmente dobla su cabeza y extiende las manos para recibirla –así figura en el lienzo de la serie murciana y en Taxco, ambos totalmente idénticos[53], mientras que en Guadalajara, aún siguiendo esta segunda tipología, Cabrera introduce leves variantes, como varios personajes, por lo que resulta más compleja y dinámica.

En cambio, la originalidad del cuadro sevillano estriba en que Cabrera ha plasmado un momento anecdótico y profundamente infantil, aquel en que la Niña, una vez ya en el atrio del templo y quizás ante el respeto y posible miedo que le impone la presencia del sacerdote, se vuelve para abrazar a Santa Ana, su madre, en busca de amparo y seguridad, mientras el sacerdote establece un diálogo con San Joaquín, ambos dos monumentales figuras al igual que las imprecisas arquitecturas que sirven de fondo (fig. 8).

En el cuarto, dedicado a *los Desposorios de la Virgen* (fig. 9), de nuevo coincide en todo con el cuadro del mismo tema de Taxco (fig. 10), tan sólo cambia el dibujo de la alfombra y el que San José, aquí en Sevilla, va desprovisto de la vara florida. Igualmente, una vez más, la fuente de inspiración en un grabado de Schelte A. Bolswert sobre original de Rubens, hoy perdido, pero que estuvo en la iglesia de Santa Isabel de Sión de Bruselas. En ambos casos, Cabrera, quizás conocedor de la esencia jurídica del rito del matrimonio[54], donde los contrayentes son a la vez los celebrantes y el sacerdote el principal testigo, ha colocado en el centro de la composición a los jóvenes esposos que estrechan su mano derecha, inclinándose San José en señal de respeto para reverenciar a su joven esposa. De entre los

Figura 6. El Nacimiento de la Virgen. Parroquia de Santa Prisca, Taxco. México.

Figura 7. Presentación de la Virgen. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Figura 8. Los Desposorios. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Figura 9. Los Desposorios. Parroquia de Santa Prisca, Taxco. México.

asistentes al acto, la noble figura del sacerdote, a la izquierda, quien, totalmente ajeno a lo que sucede, abre sus manos y eleva su mirada al Espíritu Santo, que corona la escena, implorando la protección para la joven pareja.

El quinto, consagrado a *la Anunciación del arcángel San Gabriel a María* (fig. 11), es también sumamente interesante y original con relación al de las otras series, con los que no ofrece muchas coincidencias. Una vez más, Cabrera sigue muy de cerca una estampa del ya citado Schelte A. Bolswert a partir de una composición de Rubens existente en la Catedral de Amberes de 1628, si bien girando muy hábilmente la composición. Aquí María, situada a la izquierda y arrodillada ante una pequeña mesa sobre la que hay un libro de oraciones, vuelve su rostro sorprendida para contemplar y oír al arcángel San Gabriel, que, a la derecha y sobre una amplia nube, extiende las alas y el brazo para señalarle con su mano al Espíritu Santo [Lucas 1, 28-37], que en un rompimiento de gloria, aureolada por pequeños rostros angélicos, corona y preside la composición.

En el sexto, que nos presenta la *Visitación de María a su prima Santa Isabel* (fig. 12), de nuevo las composiciones de Sevilla y Taxco (fig. 13) son muy similares[35]. Así en el centro de un amplio portal, abierto al exterior, y sobre una pequeña escalinata, la joven María se inclina para abrazar a la anciana Isabel, a sus pies un perrito juguetón pone una nota simpática y popular. Completan la escena, a la izquierda San José estrechando la mano de Zacarías mientras al lado opuesto dos jóvenes muchachas cotillean al respecto [Lucas 1, 39-43]. Obra muy estudiada y sin un claro precedente gráfico, quizás, de nuevo, una estampa del citado E. Sadeler II pudo ser una de las posibles fuentes del artista.

En el séptimo, dedicado a *la Adoración de los pastores* (fig. 14), las similitudes con Taxco Guadalupe, Zacatecas y Guadalajara no son ahora tan evidentes. Incluso, si el taxqueño, un hermoso lienzo que preside la sacristía, es probablemente el más grandiosos y logrado de toda la serie, del sevillano no podemos decir lo mismo. El momento representado es aquel en el que María abre un blanquísimo pañal, que se convierte en punto lumínico esencial y único, para mostrar el Niño Jesús a un pastor que se inclina a venerarlo a la par que le ofrece un cesto de huevos. A sus espaldas aparecen otros pastores y tras María, su esposo José. En la parte superior, dos angelitos, de amorfas y pobres anatomías, sostienen entre sus manos una filacteria con la leyenda *gloria in excelsis Deo* [Lucas 2, 14]. Necesitado, como ningún otro, de una profunda limpieza, que saque a flote sus ocultos valores cromáticos así como algunos personajes ocultos, tampoco existe en este caso un precedente gráfico claro y nítido, si bien para el grupo central señalaremos, una vez más, la posible incidencia de una estampa de E. Sadeler II.

En el octavo, *la Epifanía o Adoración de los Reyes Magos* [Mateo 2, 1-13] (fig. 15), la escena se desarrolla sobre un amplio estrado situado en un abrupto paisaje con restos arquitectónicos y envuelto por un intenso azul cerúleo, tan propio de Cabrera. La Virgen sentada, con San José de pie y a sus espaldas, observa como Melchor, un venerable anciano, se arrodilla para recibir la bendición del Niño, que lleva sentado en su regazo. Delante de él y de espaldas un niño sostiene la corona del rey-mago, mientras en un segundo plano, y de forma escalonada, el resto de la comitiva, destacando otro encantador niño, regordete y mofletudo, que sobre su cabeza lleva la urna con el regalo del rey Gaspar.

Tampoco ahora las similitudes con Taxco, Guadalupe, Zacatecas y Murcia son muy numerosas y evidentes. Pues si en estos tres últimos ejemplos Cabrera ha seguido muy de cerca una estampa de Schelte a Bolswert sobre la composición de Rubens que conserva el Museo del Louvre de 1626-1627, en el caso de Sevilla se ha inspirado en ésta y en otra que hiciera Nicolás Lawers, a partir también de composición de Rubens, de 1620-21, conservada en el Museo de Bruselas[36].

El noveno, consagrado a la *Presentación del Niño en el templo* (fig. 16), como apuntamos, pudo ser un ejemplo más de cómo el artista una vez obtenido un primer modelo a partir de distintas fuentes gráficas, con el tiempo y los encargos lo irá modificando a fin de imprimir al nuevo trabajo alguna originalidad. Ahora, una de esas posibles fuentes pudo ser una estampa del italiano Horacio Sammacchini, sobre composición de Agustín Carracci. Cuatro son los protagonistas fundamentales en el caso de Sevilla: el anciano Simeón, que de pie, sobre un estrado y vestido con los ornamentos sacerdotales de las grandes solemnidades, levanta al Niño que lleva en sus brazos a la par que eleva su rostro al cielo, gozoso y feliz, por haberse cum-

Figura 10. La Anunciación. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Figura 11. La Visitación. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Figura 12. La Visitación. Parroquia de Santa Prisca, Taxco. México.

Figura 13. Adoración de los pastores. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Figura 14. Adoración de los Reyes Magos. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Figura 15. La Presentación del Niño. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Figura 16. La Circuncisión. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Figura 17. La Circuncisión. Egidio Sadeler [*The Illustrated Bartsch*, T. 72, p. 143]

plido la profecía [Lucas 1. 25-32] Tras él la profetisa Ana extiende sus brazos alabando a Yahvé, delante de ella María, de rodillas en el momento también de su purificación, ora en recogida actitud, mientras en el lado opuesto San José asiste gozoso al acto y ofrece el par de pichones que marcaba la ley mosaica para las familias humildes[37].

Un día después de la Purificación de la madre, como establecía el Levítico 12, 1-3, [tercer libro del Pentateuco] tendría lugar la *Circuncisión del Niño* (fig. 17), de lo que se ocupa el décimo cuadro. En este caso estamos ante uno de los más logrados y completos, tanto en calidad, colorido y agraciada composición de todo el conjunto, cuya fuente iconográfica de nuevo vuelve a ser un grabado de Egidio Sadeler II[38] (fig. 18). Cabrera coloca en el centro a un venerable sacerdote sentado, sosteniendo a Jesús en su regazo para facilitarle la práctica de la circuncisión, que realiza otro sacerdote situado a sus pies y a la derecha. En el lado opuesto un joven coloca una bandeja para recoger las posibles gotas de sangre que pueda generar de la pequeña incisión del prepucio. En un segundo plano María, a la izquierda, levanta la cabeza para no contemplar el dolor que se le está causando a su hijo –detalle profundamente maternal–, mientras en el lado opuesto, un muchacho alza un candelero con su vela encendida –en clara alusión a Cristo *Lux mundi*– y sigue atentamente el desarrollo del rito. Por último, en un rompimiento de gloria, aureolado por agradables rostros angélicos, el anagrama de Cristo o Jesús Hombre Salvador, no en balde era en la ceremonia de la circuncisión cuando se le imponía el nombre al niño judío[39].

Por los mismos motivos que este último cuadro, nos sorprende, muy gratamente, el undécimo, donde se recoge no *la Huída a Egipto* [Mateo 2, 13-17] (fig. 19) sino un descanso en esa precipitada salida de la Sagrada Familia de Belén a Egipto a fin de evitar que Jesús cayera en manos de la soldadesca del rey Herodes que buscaba matarlo. Mas, lo que debería ser una escena llena de zozobra e inquietud por la delicada situación en que se encuentra la Familia, Cabrera, como es tan propio de él y de toda la pintura novohispana del Setecientos, ha cambiado ese gran dolor y preocupación que para los padres supondría dejar su habitual lugar de residencia para deleitarnos con una escena profundamente distendida, humana y tierna. Así, ante un frondoso árbol, María sentada y con el Niño en su regazo, al que mira complacidamente, le da a beber un tazón de leche, que él con simpático gesto ayuda a sostener. A su derecha, su esposo, de pie, lo mira feliz a la par que abre su manto donde lleva unas manzanas. Un hermoso paisaje envuelve toda la escena, sobresaliendo especialmente en la derecha unas suaves y verdes colinas que nos dejan entrever una pequeña ciudad, con varias torres de tejados muy inclinados, lo que nos lleva a pensar que las posibles fuentes gráficas que le sirvieron de base a Cabrera debieron ser de nuevo flamencas.

Por fin, el duodécimo está dedicado al *Triunfo de María en su Asunción a los cielos* (fig. 20). En este caso, como en los de las otras series, la fuente gráfica es de nuevo un grabado del mencionado Schelte A. Bolswert, sobre composición de Rubens de 1620, conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena[40], aunque ahora muy simplificada en la parte *inferior o terrenal, pues ha suprimido el* apostolado. El núcleo básico de la composición es la grandiosa figura de María que, con hermosa túnica blanca y brillante manto azul, está siendo elevada a los cielos por una nube de ángeles, algunos incluso lauretanos. Totalmente ajena a lo que sucede, y en un logrado rompimiento de gloria, gira y eleva suavemente el rostro al cielo, mientras un encantador angelito sale a su encuentro llevando entre sus manos la corona del triunfo. Por último en el plano inferior –el terrenal–, y de una forma muy sutil, en un difuminado paisaje arbóreo se nos presenta el sepulcro ya vacío, del que pende una sábana con abundantes rosas[41].

Figura 18. Descanso en la Huida a Egipto. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Figura 19. La Asunción de María. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Figura 20. La Asunción. Schelte Adams Bolswert, sobre composición de P. P. Rubens.

I. La virgen de Guadalupe (fig. 21)

Aunque el objetivo fundamental de este trabajo es presentar la serie mariana, sin embargo quedaría incompleto si no ofreciésemos un breve estudio del cuadro dedicado a la Virgen de Guadalupe, pues sin duda *estamos ante una copia* –mejor recreación– de excepcional calidad del tema, además de por sus notables dimensiones, no muy frecuentes, y su magnífico marco –una capaz media caña de madera tallada, imitando jaspe y con hermosos golpes ornamentales de tipo vegetal en las esquinas y en el centro de sus cuatro lados.

En consecuencia, presidiendo el que fuera antaño coro alto de la iglesia, hoy reconvertido en sala de juntas de la Hermandad de la Sagrada Mortaja, se encuentra *este impresionante cuadro*[42]. Con 219cms x 164, sin incluir el marco, tampoco ha tenido gran fortuna historiográfica, pues las pocas noticias que tenemos a veces son contradictorias. Así J. González Moreno[43] la sitúa en la segunda mitad del siglo XVII, mientras lo ya citados P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo[44] la fijan en la siguiente centuria al igual que J. Martínez Alcalde, a quien, sin duda, le debemos un acertado y riguroso comentario, lamentablemente muy sucinto45.

Sin duda, dentro de las pocas licencias que esta representación iconográfica permite; dos son las maneras más frecuentes de presentar el tema: o bien de una forma más sencilla, por lo que el artista se limita a realizar sólo una copia, más o menos afortunada en función de sus dotes personales, del icono original de la Virgen de Guadalupe, o, en segundo lugar, la enriquece iconográficamente introduciendo en cada uno de los ángulos de la tela, uno de los episodios más emblemáticos de las apariciones marianas al indio San Juan Diego, normalmente dentro de un óvalo o círculo. Así a los valores estrictamente devocionales, que en este caso son sin duda los más importantes, hay que sumar los catequéticos o doctrinales, pues de este modo tan gráfico se ayuda a recordar tan singular acontecimiento a los que ya lo conocen o se facilita su explicación a los que aún lo ignoran. Incluso, en el centro inferior, y dentro de un óvalo horizontal, el pintor nos ofrece el entorno paisajístico del Monte de Tepeyac, incluida la basílica consagrada en 1709.

Precisamente este cuadro responde fielmente a esta segunda modalidad, mucho más completa y gráfica. Así, como es lo canónico, en un rompimiento de gloria la Virgen de Guadalupe centra la composición, que culmina con la presencia del Espíritu Santo, que extiende las alas para protegerla, detalle este último no es muy frecuente. Mientras en sus cuatro ángulos, comenzando por la parte superior y de izquierda a derecha tenemos sucesivamente: la primera aparición de la Virgen a San Juan Diego, un ángel lo consuela tras la segunda aparición mariana, la tercera aparición en que le pide a la Virgen una señal para que lo crean y finalmente Juan Diego mostrando al arzobispo Zumárraga la tilma con la imagen de la Virgen. Estas cuatro escenas auxiliares, que se inscriben dentro de hermosos óvalos adornados con veneras, cueros recortados y delicadas rocallas, *son realmente un trabajo minucioso* y de exquisita ejecución, es decir el pintor ha puesto también gran empeño en su concreción, al igual que en el atento paisaje del entorno de la basílica, que dentro de un óvalo horizontal, se desarrolla a los pies de la Virgen.

Por último, una sorprendente guirnalda de flores, fundamentalmente de rosas blancas y rojas, unifica y enlaza el rompimiento de gloria y todos los óvalos auxiliares. Precisamente, este último detalle, junto con los elementos decorativos descritos *que orlan los óvalos angulares, son* los que nos permiten fijar su cronología a partir del segundo tercio del siglo XVIII. Si de su cronología no hay duda, respecto de su autoría se impone la prudencia,

Figura 21. Virgen de Guadalupe. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

si bien, como lógica conclusión no sería muy descabellado pensar que el anónimo comitente-donante de la serie de la vida de la Virgen para completar de la forma más hermosa posible su donación, también fuera él quien encargara esta hermosa tela guadalupana para remitirla al convento sevillano. Ahora bien, ¿de nuevo a Miguel Cabrera?, solamente una buena y cuidada limpieza del cuadro, por manos muy expertas al ser una obra de gran calidad, podrá arrojar luz al respecto. Pues si algo destaca a primera vista en la obra de Cabrera es su paleta brillante y esplendorosa, lo que aquí no se vislumbra al estar la tela muy ennegrecida.

Bibliografía

AA. VV. (1990): *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. I: La Colección Real*. Espasa Calpe, p. 153, Madrid.

AA. VV. (2000): *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo I. Museo Nacional, pp. 109-115, México.

AA. VV. (2004): *Rubens*. Catálogo de la exposición. Ministère Culture et de la Communication/Palais des Beaux-Arts, marzo-junio, pp. 212-213, Lille..

AA. VV. (2006): *Magos y Pastores. Vida y Arte en la América Virreinal*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo de América- Ministerio de Cultura, 2006, pp. 164 y 198.

ARENILLAS, J. A. (2005): *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. , Diputación, 396 páginas, Sevilla.

CARRETE PARRONDO, J. y otros. (1987): *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*. Summa Artis, vol. XXXI, Espasa Calpe, pp. 397-402, Madrid.

FRAGA IRIBARNE, M. L. (1993): *Conventos femeninos desaparecidos. Arquitectura religiosa perdida durante el siglo XIX en Sevilla*. Ediciones Guadalquivir, pp. 63-75, Sevilla.

GESTOSO Y PÉREZ, J. (1984): *Sevilla monumental y artística*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Tomo III, pp. 310-311 [1ª. edición, 1892], Sevilla.

GARCÍA GUTIÉRREZ, P. F.& MARTÍNEZ CARBAJO, A. F. (1994): *Iglesias de Sevilla*, Avapiés, pp. 282-289, Madrid.

GARCÍA SÁIZ, C. (1980): *Pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana*. Ministerio de Cultura, p. 54, lámina 15, Madrid.

GILA MEDINA, L. (2002): "Un cuadro inédito de Miguel Cabrera: el del Cristo de Burgos de la iglesia del Carmen del Exconvento de San Ángel, en México, D.F." en *Anales del Museo de América*, 12, Ministerio de Cultura, pp. 205-215, Madrid.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1973): *Noticias artísticas de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Gráficas del Sur, [1ª. Edición, 1844], p. 454, Sevilla.

LLORDEN SIMÓN, A. (1944): *Apuntes históricos de los Conventos sevillanos de Religiosas Agustinas*. Imprenta del Monasterio, pp. 17-27, El Escorial.

GONZÁLEZ MORENO, J. (1991): *Iconografía guadalupana en Andalucía*. Junta de Andalucía, p. 20, Sevilla.

HALCÓN, F. y otros. (2000): *El retablo barroco sevillano*. Universidad y Fundación El Monte, pp. 302-303, Sevilla.

HERRERA GARCÍA, F. J. (2001): *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Diputación, pp. 525-526, Sevilla.

MARCO DORTA, E. y otros. (1974): *Arte Hispanomexicano del siglo XVIII*. Instituto de Cultura Hispánica, 18 páginas, Madrid.

MARTÍNEZ ALCALDE, J. (1997): *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*. Ediciones Guadalquivir, p. 515, Sevilla.

MORALES, A. y otros. (1981): *Guía artística de Sevilla y su Provincia*. Diputación Provincial [Reimpresión 1991]. Y (2004): Fundación José Manuel Lara, 2 volúmenes, Sevilla.

MUES ORTS, P. (2001): *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 21, Sevilla.

NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 389 páginas, Madrid.

PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1983): *El retablo sevillano del Renacimiento*. Diputación Provincial, pp. 468-469, Sevilla.

PALOMINO, A (1986): *Vidas*. Alianza Forma, p. 249. [Edición Nina Ayala Mayori], Madrid..

PASTOR TORRES, A. (1977): "Nuevas aportaciones sobre la vida y obra del retablista dieciochesco José Fernando de Medinilla", en *Laboratorio de Arte*, núm. 10. Universidad, pp. 451-466, Sevilla.

PLEGUEZUELO, A. (1994): *Diego López Bueno: Ensamblador, escultor y arquitecto*. Colección "Arte Hispalense" núm. 64. Diputación Provincial, Sevilla.

SANCHO CORBACHO, A. (1952): *Arquitectura Barroca Sevilla*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), [1ª. Edición 1952], p. 23, Madrid.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1974): "El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens", en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, 43, pp. 71-73, México.

TOVAR DE TERESA, G. (1995): *Miguel Cabrera. Pintor de Cámara de la Reina Celestial*. Grupo Financiero Inver-México, pp. 269-294, México.

VARGAS LUGO, E. (1977): *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma, México.

Notas

1. "Un cuadro inédito de Miguel Cabrera: el del Cristo de Burgos de la iglesia del Carmen del Exconvento de San Ángel, en México, D.F." en *Anales del Museo de América*, 12, (2004), Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 205-215. Por un olvido entonces no hicimos constar que fue el Dr. Terán Bonilla y su esposa, Dª. Luz de Lourdes, quienes nos informaron de la existencia de tal lienzo, no así de su autor y cronología. A ellos ahora mi agradecimiento. Igualmente queremos expresar nuestro más sincera gratitud por la ayuda recibida a la Hermandad de la Sagrada Mortaja, en las personas de D. Manuel Delgado y de D. Emilio Serrano. Y por otras varias razones mi reconocimiento a Fray Javier Campos y Fernández de Sevilla, a D. Emilio Caro Rodríguez, a D. Miguel Fernández Gallego, a Dª. Concepción García Sáiz, a D. Benito Navarrete Prieto, a D. Paula Mues Orts, a D. Mariano Ortega Gámez, a D. José Requena y Bravo de Laguna y a D. José Roda Peña. Y de un modo muy a D. Carlos Madero López, licenciado en Historia del Arte, maestro de la fotografía y del diseño de libros, quien nos acompañó, cuantas veces fue menester, a este convento sevillano, realizando todas las fotografías que ilustran este trabajo.
2. De madera totalmente dorada, los ángulos superiores van resaltados por otras amplias molduras externas, de las que penden delicadas guirnaldas, mientras en la parte inferior las guirnaldas se convierten en amplias bandas.
3. Su título exacto es Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Descendido de la Cruz en el Misterio de Su Sagrada Mortaja y María Santísima de la Piedad.
4. En total son tres series. Dos en México: Un el Museo del antiguo Colegio de Propaganda Fide de Guadalupe, Zacatecas formada por catorce óvalos y otra, con el mismo número de óvalos, localizada recientemente en Guadalajara, Jalisco. Y la tercera en España —hasta hace poco en poder de una familia Murciana, si bien de esta conocemos solamente ocho cuadros, dos de ellos la Anunciación y la Circuncisión, en el Museo de América—. Para más información sobre estos últimos véase el catálogo de la exposición *Magos y Pastores. Vida y Arte en la América Virreinal*. Madrid, Museo de América-Ministerio de Cultura, 2006, pp. 164 y 198.
5. Sólo mencionaremos aquellas publicaciones que se han ocupado de este conjunto conventual, no siempre con la misma fortuna y rigor científico. En primer lugar, aunque de forma muy sucinta y general, tenemos a F. GONZÁLEZ DE LEÓN, *Noticias artísticas de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1973 [1ª. Edición, 1844], p. 454. Más explícito fue J. GESTOSO Y PÉREZ. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984, Tomo III, pp. 310-311 [1ª. edición, 1892]. Una de las aportaciones más completas, punto de referencia para la mayor parte de los estudios posteriores, es el capítulo que le dedica el agustino A. LLORDEN SIMÓN en su obra *Apuntes históricos de los Conventos sevillanos de Religiosas Agustinas*. El Escorial, Imprenta del Monasterio, 1944, pp. 17-27. En esta misma línea, partiendo del Padre Llorden y aportando algunas noticias nuevas, tenemos a Ma. L. FRAGA IRIBARNE, *Conventos femeninos desaparecidos. Arquitectura religiosa perdida durante el siglo XIX en Sevilla*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1993, pp. 63-75. Un estudio muy exhaustivo de la iglesia puede verse en P. F. GARCÍA GUTIÉRREZ y A. F. MARTÍNEZ CARBAJO, *Iglesias de Sevilla*, Madrid, Avapiés, 1994, pp. 282-289. En 1981 los profesores A. MORALES, Ma. J. SANZ, J. M. SERRERA y E. VALDIVIESO daban a la luz su *Guía artística de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, Diputación Provincial. Obra realmente pionera para la época, sin embargo la iglesia que nos ocupa no figura. Lo misma suerte corrió, como es lógico al ser simplemente una reimpresión, ocho años más tarde. Finalmente, en el 2004 se ha vuelto a editar de nuevo por la Fundación José Manuel Lara, dividida ahora en dos volúmenes —el primero para la ciudad y el segundo para la provincia— en sus créditos se señala que es una *segunda edición aumentada y revisada*. Mas de nuevo ha sido olvidada tanto el templo como su mobiliario. Finalmente, la misma suerte ha corrido en la obra de J. A. ARENILLAS. *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Diputación, 2005, 396 páginas. El hecho es aún más de lamentar, pues en origen esta fue su tesis doctoral y, sin duda estamos ante un ejemplar bastante interesante del primer barroco sevillano.
6. Figuraron en una exposición que organizó en 1974 el Instituto de Cultura Hispánica, en su sala de exposiciones de Madrid, corriendo la presentación de los lienzos a cargo de Enrique Marco Dorta.
7. En este apartado, seguimos fundamentalmente al Padre LLORDEN, *Ob. cit.* pp. 18-25 y a M. C. FRAGA IRIBARNE, *ob. cit*, 65-69.
8. P. F. GARCÍA GUTIÉRREZ y A. F. MARTÍNEZ CARBAJO. Ob. cit. p. 285.
9. A. SANCHO CORBACHO, en *Arquitectura Barroca Sevilla*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [CSIC], 1984 [1ª. Edición 1952], p. 23, afirma que construidos hacia 1630, se seguirían empleando en la segunda mitad de esa misma centuria.
10. Se realizó en 1978, por el artista-cofrade Francisco Maireles Vela, recogiéndose el origen mítico de la Hermandad. A saber, el momento en que, según la tradición, después de la reconquista de de Sevilla, huyendo un delincuente de la Justicia se refugió en la iglesia de Santa Marina y, buscando un escondite, agrandó un hueco de la torre donde halló una imagen de la Virgen con Cristo muerto en sus brazos. Tal leyenda aparece desarrollada en un hermoso azulejo del atrio conventual.
11. Como simple hipótesis de trabajo, y tras cotejar la iglesia con otras obras documentadas, no sería muy descabellado pensar que el polifacético Diego López Bueno tuviera alguna participación en la misma. Para más información sobre esta figura véase A. PLEGUEZUELO. *Diego López Bueno: Ensamblador, escultor y arquitecto*. Colección "Arte Hispalense" volumen, 64. Sevilla, Diputación Provincial, 1994.
12. Dedicado al Santo Nombre de Jesús, fue un encargo de un particular a Diego López Bueno, en 1613. Si bien, muy posteriormente como el mayor o principal se modificó su apariencia externa para darle un aspecto neoclásico. Para más información véase. J. M. PALOMERO PÁRAMO. *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, Diputación Provincial, 1983, pp. 468-469.
13. Ya a mediados del siglo XIX, F. GONZÁLEZ DE LEÓN, ob. cit. p. 454 se refirió a él en términos elogiosos. Más reciente es el documentado estudio de A. PASTOR TORRES. "Nuevas aportaciones sobre la vida y obra del retablista dieciochesco José Fernando de Medinilla", en *Laboratorio de Arte*, núm. 10. Sevilla, Universidad, 1997, pp. 451-466. Con posterioridad sobresale el muy acertado estudio de F. J HERRERA GARCÍA. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla, Diputación, 2001, pp. 525-526. Y entre medias tenemos a F. HALCÓN, F. HERRERA y A. RECIO. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Universidad y Fundación El Monte, 2000, pp. 302-303.

14. Básicamente que su arquitectura lígnea evocara ricos jaspes, mientras su imaginería, básicamente agustiniana, simulase ser marmórea.
15. Se unieron a las monjas de la Encarnación, que ya habitaban su nuevo convento de la plaza Virgen de los Reyes, de la misma regla. Precisamente será la abadesa de este monasterio la que nos informe, en 1815, que el Convento de la Paz, al que la autoridad eclesiástica pretendía que se unieran al haber quedado el suyo muy arruinado por la francesada que algunas dependencias conventuales ofrecían ruina. A. LLORDEN. *Ob. cit.* p. 25.
16. *Ob. cit.* p. 287 y 288.
17. Probablemente estemos ante lo que se ha dado en llamar el murillismo, que podemos comprender y justificar si tenemos presente que ambos usaron fuentes gráficas comunes para sus composiciones.
18. *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico.* Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1997, p. 515.
19. Incluso antes de ser cedido a la Cofradía de la Sagrada Mortaja, el cura-párroco de San Julián trasladó a esta iglesia algunos retablos e imágenes. Mª. L. FRAGA IRIBARNE. *Ob. cit.* p. 73.
20. No hizo [Dios] tal [regalo] a ninguna otra nación [Salmo, 147. 20].
21. Fueron publicados en la gran monografía que a este artista le ha dedicado no hace muchos años G. TOVAR DE TERESA. *Miguel Cabrera. Pintor de Cámara de la Reina Celestial.* México, Grupo Financiero Inver-México, 1995, pp. 269-294.
22. Una gran monografía sobre este conjunto parroquial es la de E. VARGAS LUGO. *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco.* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.
23. En este caso se trata de un gran cuadro, donde se desarrollan independientemente ocho pinturas —óleo sobre cobre—, dedicados también a la Vida de la Virgen. P. MUES ORTS. *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura.* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 21. Y AA. VV. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España.* Tomo I. México, Munal, 2000, pp. 109-115.
24. G. TOVAR DE TERESA. *Ob. cit.* pp. 272-273.
25. *Vidas.* Madrid, Alianza Forma, 1986, p. 249. [Edición Nina Ayala Mayori].
26. Conservado en el Glasgow Museum, la fuente de inspiración está en la estampa de Jan Saenredam sobre composición de Bloemaert.
27. Una obra pionera donde se analiza detalladamente esta influencia con relación a Andalucía es la B. NAVARRETE PRIETO. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas.* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, 389 pp.
28. Queremos y debemos hacer constar de nuevo que el autor de todas las fotografías de la serie sevillana es D. Carlos Madero López.
29. AA. VV. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. I: La Colección Real.* Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 153.
30. A este respecto véase J. CARRETE PARRONDO y otros. *El grabado en España (Siglos XV-XVIII).* Summa Artis, vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 397-402.
31. Al primer modelo pertenecen también la que centra el gran lienzo de la escalera del antiguo convento de Propaganda Fide de Guadalupe, Zacatecas, consagrada a la Inmaculada Apocalíptica. Precisamente aquí, en la escena inferior, donde San Miguel blande su lanza contra el monstruo de las siete cabezas, Cabrera sigue muy de cerca al cuadro del mismo tema de Cristóbal de Villalpando de la sacristía de la catedral de México. Igualmente lo repite en el pequeño óvalo, que forma parte de la serie mariana, que se exhibe en el museo del mismo lugar e, incluso, en algunos escudos de monjas coronadas.
32. En óvalo del mismo tema del museo del exconvento de Guadalupe, Zacatecas, introduce ligeras variantes. Así San Joaquín, sentado en un sillón junto al lecho donde yace Santa Isabel, abraza a la Niña mientras en un primer plano una joven borda y otra calienta un pañal en un brasero.
33. En la serie mariana de José de Ibarra existente en Guadalajara, Jalisco, el maestro aborda este tema de la misma manera que su discípulo.
34. Evidentemente se trata del matrimonio católico que el lleva a momentos veterotestamentarios.
35. En Taxco el Espíritu Santo preside y corona la escena, lo que no sucede en Sevilla.
36. Para más información véase B. NAVARRETE PRIETO, ob. cit. pp. 194-195. También en el Museo de América de Madrid se guarda una Epifanía, firmado por Cabrera, aunque sin fechar, que sigue, una vez más, el primer ejemplo propuesto y que fue dada a conocer por S. SEBASTIÁN LÓPEZ."El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens", en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas,* 43, México 1974, pp. 71-73. Y posteriormente por C. GARCÍA SÁIZ. *Pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 54, lámina 15.
37. Similar desarrollo ofrece el cuadro de la serie de Guadalajara, y el de Guadalupe, Zacatecas, mientras el de Taxco el momento representado es aquel en el que, una vez concluida la ceremonia, el sacerdote abraza con gran ternura al Niño mientras la madre extiende los brazos para recogerlo.
38. Existe también otra estampa de Enrique Goltzius que presenta bastantes similitudes con el cuadro sevillano de Cabrera, más, por estar más próximo en todos los sentidos nos inclinamos por el de Egidio Sadeler II. No obstante, sea lo que fuere lo realmente cierto es que ambos tienen un claro precedente en el grabado que del mismo tema hiciera Alberto Durero, en su obra *La Vida de la Virgen.*
39. Similar composición, aunque con ligeras variantes, emplea Cabrera para el cuadro correspondiente de la serie de Guadalajara, Jalisco, de Guadalupe, Zacatecas y para la que estuvo en Murcia —de 1751—, no así, en cambio, para el de Taxco, mucho más compleja y recargada de personajes.
40. Conocemos otros dos lienzos muy similares a este del Kunsthistorisches Museum de Viena: uno está en la Catedral de Amberes y el segundo en el Gemäldesammlung de Vaduz, capital del principado de Liechtensteins. Incluso, en La Albertina de Viena existe un dibujo —inventario número 8212— muy similar. Para más información véase AA. VV. *Rubens. Catálogo de la exposición.* Lille, palais des Beaux-Arts, marzo-junio de 2004, pp. 212-213.
41. Precisamente en el grabado de Schelte A. Bolswert los apóstoles rodean el sepulcro, quedan sorprendidos al comprobar que está vacío la sepultura y están atónitos al ver como es ascendida a los cielos por nube de ángeles. Precisamente, es, de nuevo en Taxco donde la escena se desarrolla con toda su complejidad y riqueza.
42. Esta ubicación es reciente, pues con anterioridad ocupó el hueco dejado por la reja del coro bajo. Una vez que, tras la exclaustración ésta se suprimió y se cegó su hueco.
43. *Iconografía guadalupana en Andalucía.* Sevilla, Junta de Andalucía, 1991, p. 20.
44. *Ob. cit.* p. 287.
45. *Ob. cit.* p. 232.

La exteriorización de nuevas formas de vida en la ciudad colonial. Las alamedas y el paseo público de Córdoba del Tucumán

Carlos A. Page
CONICET. Argentina

The exteriorization of new forms of life in colonial cities. Public boulevards and walkways in *Córdoba del Tucumán*

Resumen

Las transformaciones urbanas que se impulsaron con la política implementada por los Borbones en el siglo XVIII trajeron aparejada una notable mejora en la calidad de vida. Córdoba fue uno de esos centros urbanos favorecidos con estos cambios, producidos con disposiciones especiales como la Real Ordenanza de Intendentes y con el accionar de gobernantes que permitieron que la Corona renovara los vínculos con los vecinos. Alamedas y paseos se convirtieron en un tipo de infraestructura urbana que jerarquizó el ocio al igual que hizo reavivar la idea de incorporar la naturaleza en la ciudad y con ello sostener el pensamiento de construir una ciudad mejor.

Palabras clave: Córdoba del Tucumán, urbanismo, paseos públicos, alameda, marqués de Sobre Monte, Hispanismo, Siglo XVIII.

Abstract

The urban transformations driven by 18th century Bourbon monarchy policy ushered in a dramatic improvement in the quality of life. Córdoba was one of the cities favoured by the changes implemented under the special regulations enacted at the time. These included the Royal Ordinance of Mayors and measures adopted by the authorities that allowed the crown to rebuild its connections with the inhabitants of colonial towns. Boulevards and walkways became a type of urban infrastructure that identified leisure with social status while at the same time wedding nature and city and supporting the construction of better towns.

Key words: Córdoba del Tucumán, urban planning, public walkways, boulevard, Marquis de Sobre Monte, Hispanic historiography, 18th Century.

I. Los cambios impulsados por la Ilustración

El ascenso de los Borbones a la Corona española marcó transformaciones de variados rumbos a partir de la concepción que se le imprimió al Estado. Si bien podemos hablar de una renovación, los cambios gestados en el siglo XVIII fueron originados en gran medida en el siglo anterior. La nueva dinastía que sustituiría a los Austrias pergeñó un imperio centralizado y sometido a una administración homogénea, reformando el sistema económico a fin de aumentar los ingresos de la Corona. Para ello debieron fomentar la agricultura, la minería y el comercio, como a su vez potencializar las defensas territoriales con importantes reformas en la marina y el ejército. Pero indudablemente todas estas innovaciones fueron factibles de concretar gracias a una serie de circunstancias favorables donde las reformas urbanísticas fueron el instrumento para llevar a los súbditos un mayor bienestar y mejoramiento de la vida material. Esto se reflejó en la higiene, la salubridad y el ornato que reclamaba una clase burguesa en ascenso, cuya prosperidad económica marcaría nuevas formas de vida y sobre todo de renovados sistemas de representación, producto de un cambio en las actitudes y mentalidad de los ciudadanos.

La razón sería el eje de la ilustración en el pensamiento, el liberalismo en la economía y el despotismo ilustrado en la política. Grandes cambios comenzaron bajo los reinados de Felipe V y Fernando VI, pero el gran renovador fue Carlos III, quien en 1763 vería el fin de la guerra de los siete años y con ello la apertura a la intensificación del plan reformador. Su activa labor legislativa hizo posible una alteración significativa en las relaciones sociales, que se tradujeron en una evolución en la forma de pensar, como también en el tiempo y los espacios donde la sociedad deslizaba su vida cotidiana.

Los Borbones tomaron el trono pero también lo ganaron frente al pueblo. Ese fue el mayor mérito de Felipe, el nieto del "rey sol" quien debió afrontar una difícil guerra de Sucesión que tuvo un final feliz con la paz de Utrecht, pero el imperio forjado por Carlos V se desvaneció. A pesar de haber logrado conectarse con el pueblo español, Felipe añoraba París y Versalles.

La admiración de Carlos III fue aún más dependiente de la cultura francesa y por añadidura toda la nobleza quedaba envilecida por todo lo que venía de París. Se transformaron las costumbres y el modo de vivir. Se cambiaron desde la ropa hasta los ornamentos, representando los signos externos de riqueza o pobreza como emanaba la legislación con respecto al uso de la vestimenta. Incluso la actuación pública acompañaba la moda con conductas gestuales y hábitos que marcaban la jerarquización social.

Todos estos cambios se produjeron en un contexto difícil dentro de una sociedad que rechazaba cualquier tipo de reforma. Pero sólo desde el poder del Estado fue factible y posible, mediante la eficaz acción de un selecto grupo de funcionarios que alcanzaron renombre por su gran pericia[1]. No provenían de la aristocracia ni de la burguesía, sino de las universidades que habían formado estos profesionales como verdaderos intelectuales que llevaron adelante la Ilustración española.

Con el arribo de los Borbones se aseguró la consolidación en América de la etapa fundacional, haciéndose obsesiva en la Corona la idea de llevar prosperidad a sus vasallos. Con ello se descuidó el desarrollo económico de sus posesiones pero se incrementó el control y se mejoró la administración a los fines que realmente se perseguían, es decir aumentar los ingresos modificando las relaciones comerciales y la política fiscal que incluso afectaron la tributación indígena. A ello le debemos sumar la remisión de metales a la península, con lo que se incentivó la explotación minera. La moneda llega a España, que colocaba sus productos manufacturados como el aceite, vinos y textiles (Punta, 1997: 35). De allí que se liberara el comercio entre la metrópoli y sus colonias con reglamentaciones especiales y aranceles preferenciales.

Para llevar adelante este plan debieron aumentar la centralización y el control político, creando unidades político-administrativas menores, como fue modelo el virreinato del Río de la Plata[2] con su sistema de gobernación-intendencia –al modo francés- que pudiera controlar su territorio en forma más efectiva para poder aumentar con ello las recaudaciones.

La fundación del virreinato se produce ante la rivalidad comercial entre Buenos Aires y Lima que generó un clima de hostilidad y que puso en peligro los intereses económicos de la corona. Pero también ante la continua presencia de contingentes portugueses en la estratégica Colonia del Sacramento, ubicada frente a Buenos Aires, como las incursiones de ingleses y franceses en la Patagonia e islas Malvinas del extremo sur.

Paralelamente se debía tratar de desplazar de los Cabildos, e incluso de la Iglesia, la creciente participación en sus cargos del sector criollo que podría advertir las intenciones reales de la Corona. Se desarrolló con ello una fuerte emigración a América, proveniente en su mayoría del norte de la península, que se fue insertando en las elites tradicionales.

El instrumento legal que rigió el nuevo tiempo fue la *Real Ordenanza de Intendentes* cuyo objetivo fue brindar disposiciones generales que unificaran el imperio en base a la experiencia acumulada. Se la ha comparado como una verdadera Constitución, al reunir en sus 276 artículos principios del derecho público. La ejecución era impuesta a los funcionarios tanto al virrey como al intendente. Este último debía atender las causas de justicia, policía, hacienda y defensa pero que en muchos casos correspondía a las mismas funciones de su superior por lo que hubo no pocos conflictos[3]. Obvia-mente la normativa sobre hacienda es mucho más contundente con sus 178 artículos, respondiendo esto a la gran preocupación o idea central de las reformas, aunque no creando nuevas cargas impositivas sino perfeccionando el aparato

1. Los Borbones crearon en 1714 cuatro ministerios. Uno de ellos Marina e Indias tuvo las mismas atribuciones que el Consejo de Indias que quedó prácticamente despojado de sus poderes. Entre estos nuevos funcionarios que obtuvieron gran poder en la corte basta nombrar por ejemplo al presidente del Consejo de Indias el conde de Aranda quien lo fue primero de Carlos III y luego de Carlos IV reemplazando al conde de Floridablanca, quien compartirá un ministerio con el conde de Campomares. Otro de los hombres fuertes de Carlos III fue el marqués de Sonora, José de Gálvez, quien luego de ser enviado a México es nombrado ministro en 1775.

2. Si bien en este sentido la visualización de los primeros cambios se produce con la creación del virreinato de Nueva Granada en 1717 (reinstaurado en 1739), lo más significativo fue la creación del virreinato del Río de la Plata en 1776 con su posterior Real Ordenanza de Intendentes de 1782. La misma seguía el régimen aconsejado por José de Gálvez para Nueva España. Fue el modelo de la nueva estructura político-administrativa que se aplicó luego en Perú y Filipinas en 1784, en Chile y Nueva España en 1786 (San Martino de Dromi, 1992).

3. La Real Ordenanza fue dictada el 28 de enero de 1782 y el 5 de agosto del año siguiente fue modificada. Una de los cambios introducidos fue que de las ocho intendencias desaparece la de Mendoza y se desmiembran de la de Tucumán las ciudades y jurisdicciones de Córdoba y La Rioja, creándose así la gobernación intendencia de Córdoba de Tucumán que incluía las provincias de Cuyo, desmembradas de la capitanía de Chile.

hacendístico y acabando con la evasión fiscal. Incluso las otras cuestiones tratadas en la *Real Ordenanza* se inclinan al ideal en boga del progreso económico.

Diversos artículos de la *Real Ordenanza* establecen las obligaciones del intendente. Así por ejemplo en materia de policía se le encomendaba que se interiorizara de las costumbres de los vecinos y moradores, que erradicara los vagabundos a quienes les daría una ocupación. Expresamente señalada estaba también la obligación de impulsar la agricultura y la ganadería, proteger la industria, la minería y el comercio, velar por la seguridad de los caminos y el libre comercio, control de precios y mercaderías y el cuidado de que no se falsificaran las monedas de oro y plata.

Otros artículos se refieren al tratamiento de la ciudad, como lo manifestado en el que lleva el número 53, que inicia las "causas de policía", ordenando al intendente la confección de mapas topográficos de su provincia en los que debían constar las características del clima, topografía y ríos. Asimismo y según los artículos siguientes se ordenaba abrir nuevas acequias para el regadío de tierras de labor y fabricar molinos. Más adelante se señalan los deberes de ocuparse del mejoramiento de caminos y puentes, la limpieza y ornato de calles y plazas, la reparación de edificios públicos, velando por el buen estado de las casas particulares y la conservación de las antiguas iglesias. Medidas que también estaban dirigidas a los pueblos de indios[4].

Evidentemente la *Real Ordenanza* respondía a las nuevas prestaciones que debía cumplir un Estado más eficiente que tuviera un absoluto control y que el Cabildo estaba lejos de poder cumplimentar, pues su sistema burocrático era insuficiente para afrontar los nuevos problemas administrativos que traían aparejado el considerable aumento de población y el desarrollo del comercio.

De tal forma que el accionar verdaderamente progresista de gobernantes como Escobedo en Lima, del Pino en Chuquisaca, Álvarez en Arequipa, Palata en Huancalevica, Mestre en Salta, de Paula Sanz en Buenos Aires o Sobre Monte en Córdoba fueron el común denominador de una acción impuesta por la corona.

La preocupación por la limpieza e iluminación de calles, nuevos caminos, normas y controles edilicios, control sobre los precios, el abasto de la ciudad, la organización de los gremios, la salud y la educación, estaban claramente explícitos en este instrumento legal que muestra un fuerte impacto frente a lo que había sido la ciudad en su pasado inmediato, por lo que este grupo de funcionarios "ilustrados" se convirtieron en verdaderos paladines del progreso (Punta 1997: 177).

Estas reformas indudablemente responden a las ideas ilustradas en boga, que se debatían en la península y que tenían como eje de discusión el bien común.

Si bien la recaudación de impuestos mejoró notablemente y el funcionamiento administrativo se agilizó en ultramar, las reformas borbónicas no alcanzaron a rendir los frutos deseados por la monarquía, debido al estallido de las guerras de emancipación americana en la primera década del siglo XIX.

Los cambios en Córdoba igualmente quedaron a la vista, siendo acompañados por un preclaro funcionario de gobierno como fue el marqués de Sobre Monte que introducirá notorias transformaciones en la ciudad. La Plaza Mayor recibió estos beneficios con la construcción de una recova y una fuente, pero será en el paseo y en la alameda donde se reflejará con más vigor la presencia inconfundible de esos cambios urbanos.

En realidad esta fiesta sobremontista representaba el fin de la estructura barroca de una sociedad que se quebraba ante las teorías económicas de la Ilustración que no favorecieron el equilibrio social, donde los criollos se encontraban frustrados al no poder acceder a los altos cargos civiles, eclesiásticos y militares. Los intelectuales atacaban el escolasticismo que fundamentaba la vida barroca y toda la sociedad comenzó a cuestionar el régimen español.

II. Las nuevas formas de vida y los paseos urbanos

La acción combinada de nuevos tipos de religiosidad, surgidos de los mismos instrumentos generados por la Iglesia, la creciente difusión de la cultura y el cambio de objetivos del Estado darán lugar a la separación definitiva entre el ámbito privado y el público.

Con la expansión de las ciudades verificada desde la segunda mitad del siglo XVIII, sobre todo por los favorables cambios sociales y económicos, se renovaron los aspectos urbanísticos en sus condiciones de infraestructura y equipamiento urbano. De tal forma que en muchas ciudades se empedraron e iluminaron sus calles, se construyeron acequias, se con-

4. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, Año XXII, Nº 5 y 6, 7 y 8, Córdoba, 1935, pp. 334-339 y 230-233.

troló la obra privada y se ornamentaron los espacios públicos (Gutiérrez, 1997: 225). Esta tendencia venía acompañada del sentido de exteriorización de la vida urbana que hasta entonces había sido muy introvertida. Con ello se buscaba introducir, aunque tímidamente, la naturaleza en la ciudad. Se construyen más plazoletas, se ensanchan calles y se colocan por primera vez árboles en sus veredas y sobre todo, aparece la alameda, como paseos que buscaban revalorizar el ocio. Hay una visión barroca de la ciudad donde sus habitantes comienzan a participar en la vida urbana a través de distintas actividades que se suman a la vida cotidiana. Aparecen los paseos urbanos creados para satisfacer necesidades recreativas y contrarrestar los avances de la ciudad industrial que ya venía asomándose.

Felipe V manda construir jardines con fuentes y palacios en Aranjuez y la Granja para que le hicieran recordar su tierra distante. El modelo era Versalles, construyéndose en Madrid los paseos del Prado, el de Recoletos y el de las Delicias (fig. 1), entre los más destacados, donde en sus inmediaciones se levantarían los edificios más importantes.

La contemplación y el ocio irían siempre juntos con la diversión. Pero ésta será ante todo una acción masculina. La mujer aparece en contadas manifestaciones y quizás la más notoria sea en el baile. El hombre en cambio, en especial el soltero, es quien sale a pasear, charlar en la plaza, el paseo o la taberna.

Los momentos de ocio, donde hay concentración de personas e infusión de bebidas, serán también ocasiones propicias para altercados. Las autoridades verán con temor este tipo de trasgresión, pero siendo concientes que, ante la sumisión en que se vivía, la gente debía encontrar una manera de extender su vida hacia rumbos menos estrictos a los mecanismos impuestos en la sociedad.

En este contexto la alameda aparecerá con los ensanches de calles extendidas, que tenían la finalidad no sólo del paseo sino la de concentrar en un eje urbano las principales funciones de la ciudad. Es el eje barroco orientado por la cultura de las perspectivas, donde los edificios participan y en su conjunto se involucran en el definido eje. El control de la geometría será el nexo entre la ciudad ideal del cuatrocientos y el nuevo eje viario que pudo tener su origen en las intervenciones urbanas que en la segunda mitad del quinientos realizó primero Gregorio XIII y luego Sixto V en Roma, pero no se puede negar la influencia que en el barroco aportó la incorporación del mundo americano. Precisamente el impacto que produjo el encuentro, aunque posiblemente disímil, fue estremecedor y lo fue aún más para el conquistador que de repente encontró no solamente un hombre distinto sino toda una estructura social y urbana diferente. Fue tan distinta al modelo europeo que rayaba al encuentro fantástico que obviamente influirá en la visión eurocéntrica de un mundo que aún conservaba las estructuras medievales. Quedaron testimonios elocuentes de ese impacto en las crónicas que eran leídas en Europa con asombro. Pues allí estaban

Figura 1. El paseo de Las Delicias en Madrid, obra de Francisco Bayaeu (1734-1795).

esas largas líneas que atravesaban los cuerpos urbanos concluyendo en monumentales templos, con una fuerza expresiva que no podían dejar de percibir los españoles. "*El eje derecho llega a ser para los conquistadores un punto de honor, la demostración imprescindible de su poder, la única forma de enfrentarse al territorio*". Agrega Leone luego de esta cita que "*A la nueva cultura del conquistador no le interesa lo que está alineado al eje, sino dónde éste termina y, en algunos casos, sólo la representación de la parte final*" (Leone 2001). Tal modelo fue desarrollado no sólo en la ciudad americana sino también fue trasplantada a Europa, donde se fusionó con la Vía Nuova renacentista.

Así como Madrid, otras ciudades españolas se enriquecieron con alamedas como Sevilla, donde existía una antes del siglo XVI conocida como "Laguna de la Feria". Pero fue el conde de Barajas quien la rellenó e hizo plantar álamos y se insertaron dos columnas que habían sido traídas de un templo romano (fig. 2). Aunque éstas no se conservan, el paseo, un tanto más reducido, aún se mantiene con una tradición que recorre la historia misma de la ciudad.

Valladolid recibirá el paseo del Prado de la Magdalena y la puerta del campo llamada el Espolón, mientras en Jaén la alameda de los Capuchinos era el paseo de moda, como en Málaga lo era la alameda construida en 1785 con tres filas de álamos, o en Barcelona el paseo Largo del Puerto, en el barrio de la Barceloneta, y en Zaragoza el paseo del Corso, el de Torreo y la arboleda de Macanaz junto al Ebro.

La alameda de Cádiz (fig. 3) se inició a principios del siglo XVII, cuando la llamada carretilla de Rota se transformó en su actual alameda, aunque a mediados del siglo siguiente se le añadieron ornatos importantes como escalinatas y estatuas. Comienza en la muralla de San Carlos y llega hasta el baluarte de Candelaria. Tuvo diversas modificaciones como la de 1840 y la de 1927 que la configuró con su actual fisonomía.

Las principales ciudades indianas comenzaron a desarrollar sus alamedas como México, que ya tenía su paseo en el siglo XVI construido por el marqués de Montesclaros en 1611, aunque se construyó una nueva en 1778 por iniciativa del virrey Bucarelli, hermano del gobernador del Río de la Plata, quien llevó adelante una importante labor edilicia merced a una política de recaudación tributaria que

Figura 2. La Alameda de Sevilla hacia mediados del siglo XX.

le permitió mejorar el aspecto de la ciudad, arbolando calles como la que conducía a Coyoacan que se convirtió en paseo. Sin dudas la de México fue la más importante del continente, contaba con más de 4.000 álamos y sauces, además de una fuente de piedra en la que remataba una dorada estatua que representaba la Victoria (fig. 4).

También en Mérida en 1792 se creó el paseo "de las bonitas", hoy Calle Ancha del Bazar, al norte de uno de los templos mayas de la antigua Ichcaanzihó. Su construcción la ordenó don Lucas de Gálvez disponiendo su trazado con dos avenidas laterales para coches y un camellón con árboles en el centro para los peatones con bancos de piedra y tres glorietas, dos en los extremos y una en el centro.

Se construyeron muchas otras como la que en 1806 se proyectó en Huamanga (Ayacucho), Perú, llamado Paseo Nuevo en el campo de Santa Clara o Plaza de los Reyes (fig. 5). Constaba de una calle central con cuatro hileras de árboles que franqueaban un camino central. Más antiguo es el Paseo de las Aguas, construido en Lima por el virrey Manuel de Amat y Junient para halagar a La Perrícholi y aprovechando las aguas del río Rimac. En un extremo y hacia la derecha se construyó la alameda de los Descalzos dispuesta en ocho hileras de árboles que franqueaban cinco calles, además de cinco fuentes y asientos de piedra a todo lo largo del recorrido. Con cuatro cuadras de longitud se brindaba una amplia perspectiva al convento de los Descalzos de la orden franciscana que cerraba el paseo (fig. 6).

Figura 3. La alameda de Cádiz en el siglo XIX..

Figura 4. La alameda de México en la litografía de Kurz de 1853.

Podemos mencionar también la alameda de la ciudad de Campeche en México, construida por iniciativa del jefe político y comandante militar de la plaza don Francisco de Paula Toro en 1830. El proyecto, con una extensión de dos cuadras dividida en tres calles, estuvo a cargo del teniente de ingenieros Juan Estrada y contaba en uno de sus extremos con un puente franqueado por dos estatuas de perros, que se cuenta eran las representaciones de los animales de la esposa del comandante. También tenía una glorieta, en cuyo centro se levantaba una desaparecida estatua, de madera y yeso, que representaba a la india Mosquita coronada de plumas, con arco y carcaj provisto de flechas. Fue sustituida por una farola de luz de petróleo y luego por la estatua de cobre repujado representando a Benito Juárez. Completaban la ornamentación una serie de escaños, jarrones y pedestales con columnas.

Si bien encontramos antecedentes desde el siglo XVI tanto en la península como del otro lado del Atlántico, en el siglo XVIII los espacios públicos verdes alcanzaron mayor popularidad, dentro de una función cortesana que iba acompañada por un pronunciado afrancesamiento de costumbres, desarrollándose las alamedas sobre largas calles, siendo en nuestro territorio cuando aparece tempranamente en Buenos Aires en 1757 por iniciativa del gobernador Pedro de Cevallos (González, 1998: 6). En la ciudad de Mendoza se construirá en 1808, ampliada a siete cuadras por don José de San Martín en 1814, cuando ocupaba el cargo de gobernador intendente, habiéndole colocado flores, bancos y un templete en su extremo (Ponte, 1987: 115). Otras ciudades argentinas paulatinamente contarán con sus alamedas como Catamarca, Córdoba, Tucumán (fig. 7), etc.

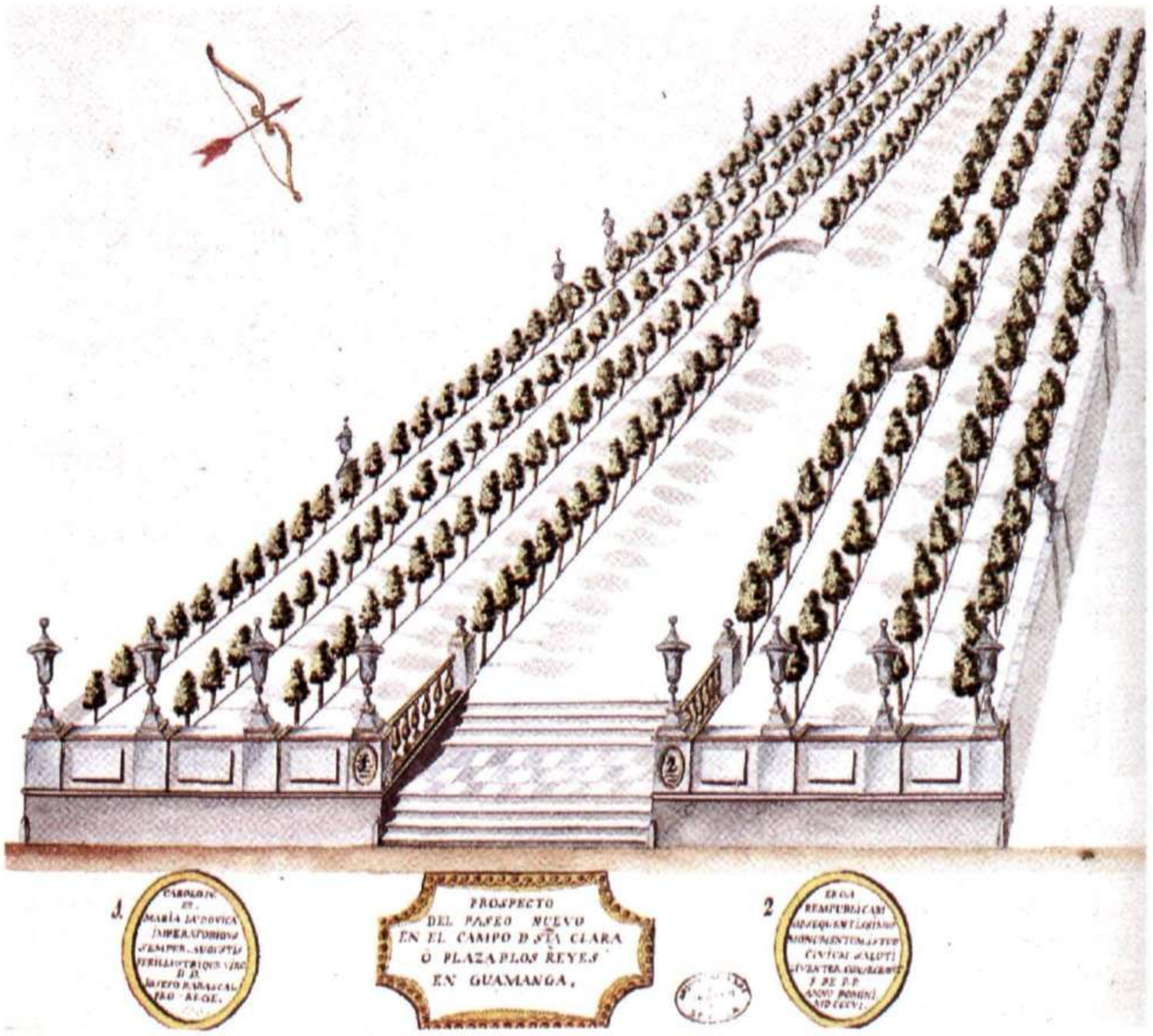


Figura 5. Proyecto de la alameda de Huamanga.

Figura 6. Paseo de las aguas en Lima.

A los paseos se accedía caminando, en carrozas o en sillas de mano, como lo hacían los grupos privilegiados que imitaban a la nobleza que gustaba de los paseos en coche, otro tipo de transporte y elemento de lujo para ser mostrado. Se circulaba con lentitud para abrir la posibilidad del saludo al cruzarse y obviamente de ser bien visto. Un delicado movimiento de dedos o en el abanico, era el intercambio de cortesía requerido. Allí circulaban elegantes señoras y caballeros montados en briosos caballos, mezclándose con soldados que cuidaban el orden y

Figura 7. Alameda de Tucumán.

una muchedumbre de gente de pueblo y de léperos.

El agua y la fuente como ornamentación, tuvieron singular importancia aunque ésta última no tuvo mucha difusión. Estuvieron presentes en las alamedas y también en las Plazas Mayores. Algunas aparecieron desde tempranas épocas, como la de Lima, construida en la década de 1560 bajo el impulso del virrey Conde de Niebla, quien la hizo colocar en sustitución de la picota ubicada en el centro de la plaza. Luego fue sustituida en 1651 por una de bronce que existe en la actualidad, construida por el alarife Hernán Gutiérrez, el escultor Cristóbal de Ojeda y el orfebre Miguel Morcillo. La fuente de Puebla fue construida a un costado de la Plaza Mayor en 1557, en piedra canteada rematada por una columna agujereada con una estatua del arcángel San Miguel. En 1778 fue construida una nueva en el centro de la plaza. La mayoría de estas fuentes servirían para proveer agua al vecindario, es decir que cumplían una función utilitaria y decorativa a la vez (Ardió, 1983: 108). Las podemos ver en el grabado de la plaza de Lima (1802), en la de Guamanga (1847), Arequipa (1864), Sucre, La Paz, Quito, México y en proyectos como la de Guatemala (fig. 8).

Indudablemente en la segunda mitad del siglo XVIII tanto la presencia de monumentos y sobre todo fuentes decorativas señalan "la idea de dignificar los ámbitos abiertos" (Gutiérrez, 1997: 229). Asistimos a una nueva forma de vivir la ciudad donde el espacio público comienza a ser valorado como tal dentro del pensamiento barroco que dominaba la ciudad. A fines del siglo XVIII en América ya estaban enunciados los principales principios del urbanismo decimonónico con la creación de parques e incluso jardines botánicos, como el de México. Todo aludía al producto de una profunda modificación en el modo de vida.

En estos jerarquizados y nuevos espacios públicos donde se introduce el verde y la ornamentación, el agua no servirá únicamente para satisfacer una función decorativa, como lo hacía una fuente, sino como un modo de facilitar su acceso a través de ese mismo recurso. Eso derivó en la construcción de importantes obras de acequias para acercar el agua y de estanques para almacenarla y prever su continua provisión.

III. las alamedas de Córdoba del Tucumán

Si bien la palabra alameda alude a un sitio con un conjunto de álamos, también se denominó así al paseo de los álamos, aunque por extensión a los paseos con árboles de cualquier especie, como por ejemplo también el sauce. Especie que se plantó tanto en Córdoba como en Buenos Aires y otras ciudades.

Como expresamos más arriba las principales ciudades indianas comenzaron a desarrollar sus alamedas. De tal forma la ciudad que se preciaba como importante debía contar con ella. Entre otros, se ocupó de rescatar la memoria de la alameda de Buenos Aires, Lafuente Machain

(2001: 55) quien recuerda que el gobernador Pedro de Cevallos dispuso en 1757 que se aplanara el piso de la costa, situado al norte de la fortaleza y se compusiera para oportunamente plantar árboles. Tuvo oposición en el Cabildo que se mostró reacio a este tipo de emprendimientos, sin embargo se trajeron 1.500 plantas de sauce y diez años después Bucarelli mejoró el paseo, al igual que lo hizo el virrey Juan José de Vértiz quien consideraba que *"los paseos públicos son adornos que contribuyen tanto a la diversión y salud de los ciudadanos, como a la hermosura de la ciudad"* (fig. 9).

En Córdoba la alameda fue una obra de especial importancia. Generalmente al referirse a la alameda se hace alusión erróneamente al paseo Sobre Monte. Pero en realidad no sólo era otra la alameda, sino que había dos. Una, estaba ubicada junto al muro de defensa de la Cañada que formaba un amplio espejo de agua o tajamar y otra, en la "calle ancha". La construcción de esta última comenzó en 1786, aunque fue una incompleta obra de Sobre Monte, quien en la Memoria que dirige al coronel González manifiesta que *"ya sea por el terreno o ya sea por la abundancia de hormigas, no he podido conseguirlo completamente"* (Segreti 1998: 175).

La obra era un paseo peatonal y vehicular que se extendía a lo largo de la actual avenida General Paz-Vélez Sársfield. Consistía en un terraplén o cantero central franqueado por calles para vehículos. En ellos se habían dispuesto hileras de frondosos sauces, *"por ser el árbol más vistoso del país"* que dieran sombra a los transeúntes, pero los insectos –como expresa Sobre Monte– no permitieron que se desarrollaran, aunque los gobernantes siguientes se ocuparon de reemplazar las especies afectadas.

Se aprovechó en esta obra el ensanche de la calle producido en 1592, cuando los cabildantes decidieron que por allí debía pasar la acequia[5]. Es decir que la calle original que medía treinta y cinco pies pasaba entonces a ensancharse a sesenta pies. Pero en vez de tomar la fracción necesaria con una franja de la manzana oeste, simplemente se corrió el trazado, pues no había nada edificado que pudiera afectarse. De esta manera la tierra de la ronda, en lugar de doscientos pies quedaría de ciento setenta y cinco (Luque Colombres 1980: 29).

La acequia atravesaba la ciudad de norte a sur proviniendo su agua de una lejana toma del río Suquía y estando construida en el centro de la "calle ancha de Santo Domingo" que para fines del siglo XVII parece ser que estaba casi totalmente arruinada (Luque Colombres 1954: 15). Efectivamente, en una descripción de la ciudad del año 1760 que brinda el Cabildo al emitir un informe dirigido al rey se manifiesta que la "Calle Ancha" *"tiene veinticuatro varas, que por ella venía el principal cuerpo de acequia que muchos años ha no corre y sólo se miran sus vestigios, por no tener dicha ciudad medios para restablecerla"* (Segreti 1998: 138).

El término alameda, aunque no en este sector de la ciudad, ya se menciona en 1589, es decir antes que ensancharan la actual avenida General Paz-Vélez Sársfield y antes de la alameda que construyó Sobre Monte. Efectivamente el gobernador don Juan Ramírez de Velazco, además de encomendar al vecino Tristán de Tejeda que practique la delineación y mensura de la ciudad, le había ordenado construir una alameda como punto de recreo para los vecinos. Así es que en la sesión del 26 de noviembre le encomendó que trazara *"dos quadras para esta ciudad y propios della y en ellas haga una alameda de sauzes de la suerte y manera que le pareciera y las dichas dos quadras las pueda señalar en la parte que mejor estuviere en el dicho exido para que en ella se vayan a recrear la ciudad vecinos y moradores della"*.

Además le encarga al mismo Tejeda que *"a las dichas dos quadras y alameda se le ha de dar agua como a las demas quadras"*. También el gobernador dispuso medidas preventivas para su conserva-

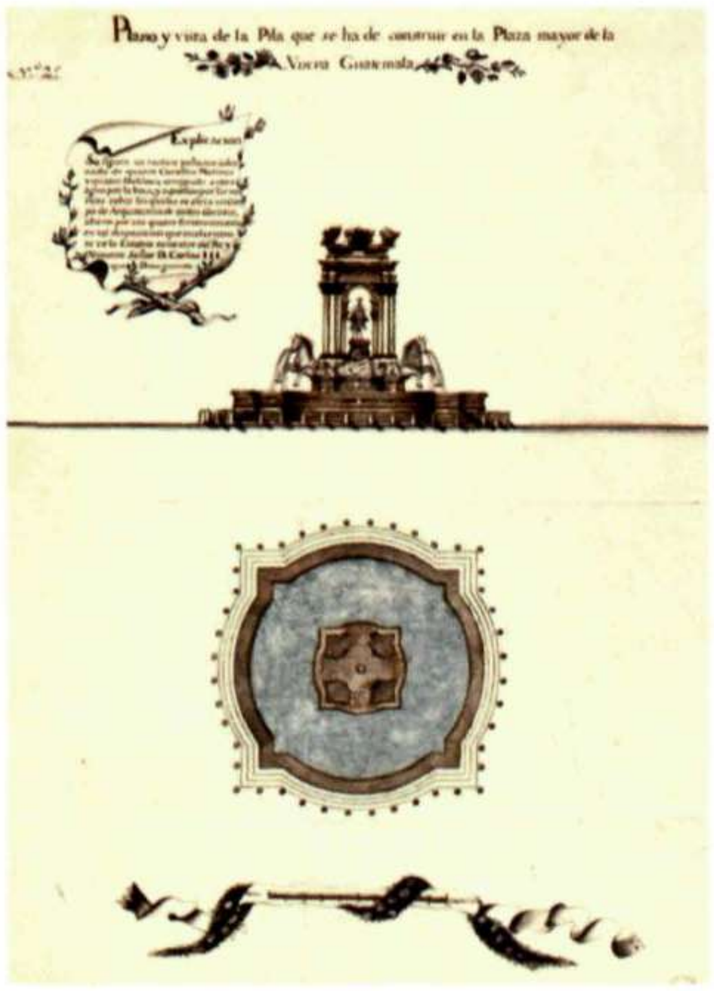


Figura 8. Proyecto de la Fuente de la Plaza Mayor de Guatemala realizado en 1785.

5. También llamada "contracequia", "acequia principal", "acequia que viene de la cañada", "la calle real y acequia en medio de ella", como figura en distintos documentos.

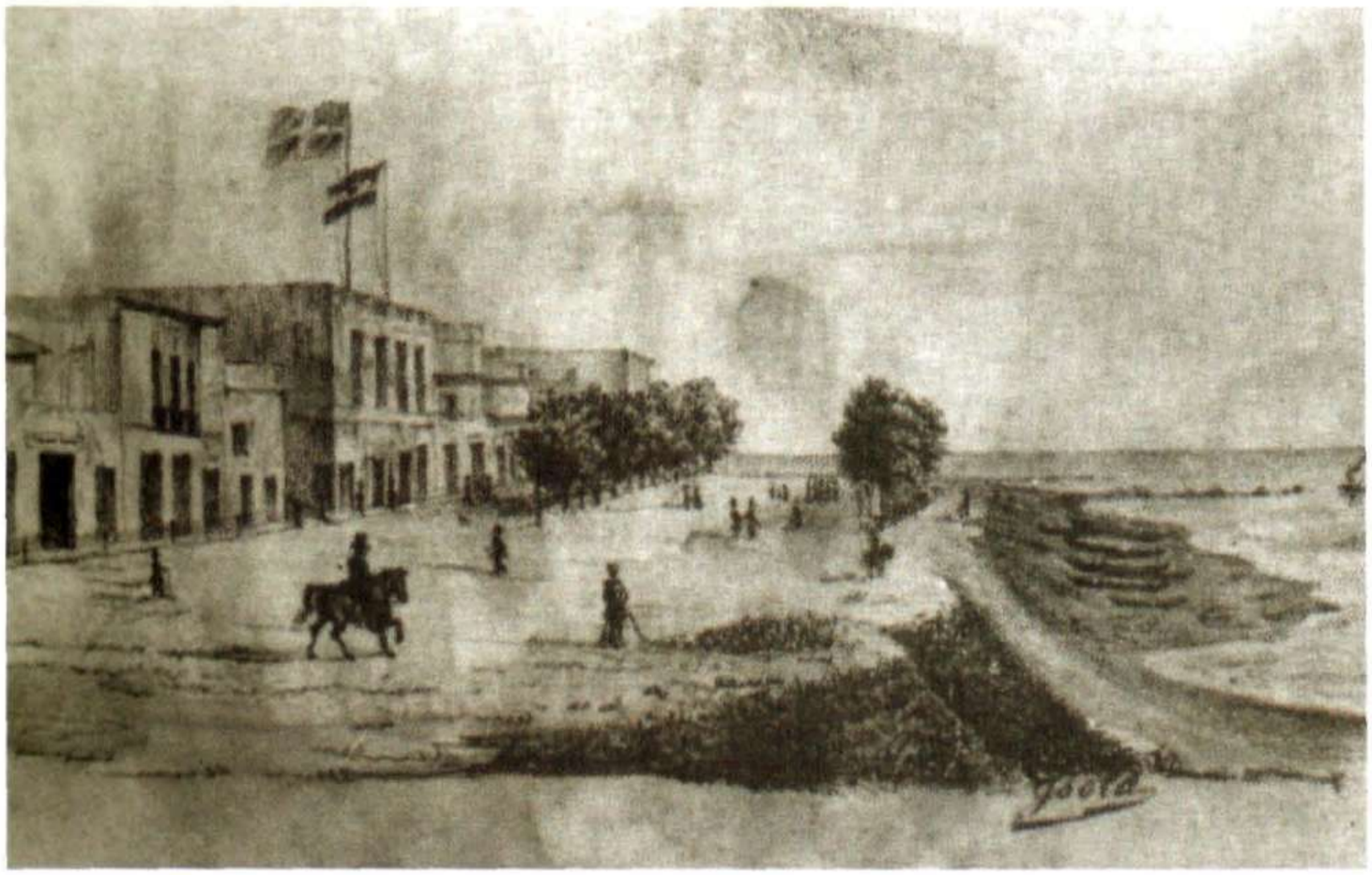


Figura 9. Alameda de la ciudad de Buenos Aires *ca.* 1843.

ción imponiendo que*"nynguna persona de qualquier calidad, estado o condicion que sean no corten varas ni otras arboledas de la dicha alameda que asi se hiziere so pena de cien pesos aplicados la tercia parte para la rreal camara y la otra tercia parte para gastos de justicia y denunciador en los quales desde luego les daba e dio por condenados lo contrario haziendo"* (AC, 1882:144).

Una representación gráfica de la alameda de Sobre Monte, que convivía con la ubicada junto a la Cañada, la encontramos en el plano de la ciudad de Córdoba trazado por Jacinto Díaz de la Fuente en 1790 (fig. 10). Allí observamos que su trazado se extendía desde la actual avenida Colón hasta la calle Caseros, donde remataba una fuente que conmemoraba las figuras imperiales de Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma (fig. 11). Un hito urbano que coronaba la obra de Sobre Monte, quien describió este ornamentado manantial:*"Consta de dos caños en un pilar octágono con pilón de la propia figura, la mayor parte de piedra, y sobre dicho pilar una hermosa medalla color pizarra, con filetes y lazos dorados y dos inscripciones, la principal con los augustos nombres de los reyes nuestros señores en esta forma: "Carlos IV et Ludovica Imperantibus", y en el dorso, "Pretor Populum - 1791", por haber contribuido el gobernador a su construcción"* (Torre Revelo, 1946; 39 y Haedo, 1978:11).

La fuente, cuyo proyecto custodia el Archivo de Indias, la construyó el ingeniero voluntario Juan Manuel López como parte de las obras que proveían a la ciudad de agua corriente, aunque como él mismo declara *"cuando se hizo el contrato no se pensaba en hacer esta fuente"*, refiriéndose a la *"fuente de la medalla"*, como le decían a la de la *"calle ancha"* (IEA, D. 73). Fue inaugurada el 8 de noviembre de 1791. Unos meses después y a solicitud de Sobre Monte, el ingeniero Joaquín Mosquera, informó sobre la obra escribiendo de la *"robustez y resistencia que consta, de iguales caños que la nueba, y del considerable rebestimiento de buen material que la circuie: debe contarse con su seguridad acreditada bastantemente en el tipo de su constante uso que hemos visto"* (IEA, D. 73).

Con este informe favorable el Cabildo declaró por cumplido el contrato el 21 de enero de 1792, resguardándose de las garantías necesarias, ya que desconfiaban de la seguridad y resistencia de los caños de madera ubicados en la primera cuadra. Pero como ya hacía dos meses que funcionaba, le darían al contratista 30 días para verificar su buen uso.

Complacido López con la obra dejó escrito que *"El público está muy satisfecho en el dia al ver corriente la fuente que se ha construido en la calle ancha de santo Domingo y le es de mucha comodidad a todo aquel vecindario pues aun no da abasto respecto de que se están aguardando unos a otros a tropas para llenar sus cántaros"* (IEA, D. 73).

El medallón que coronaba la fuente no duró mucho tiempo. Así lo afirma Cristóbal de Aguilar en su obra "Elogio al paseo Sobre Monte" cuando expresa: *"Ha habido hombre tan infame, que de un golpe arrojó al suelo en pedazos, la medalla de piedra que por trofeo decoraba el*

pedestal de la fuente que tenemos en la calle ancha" (AGN, S. VII, l. 406).

La imagen y función de la "calle ancha" impuesta en la colonia fue un sello indeleble de su perpetuidad en el tiempo. La visión barroca de la "viae triumphales" o la de la "strada felice" de Sixto V se conectaba con el "cardo" de las ciudades romanas. Fue donde se proyectaron edificar las construcciones más importantes de la ciudad en un siglo XIX que desplazaba a la Plaza Mayor como centro de atención urbana. Fue delimitada por sendos monumentos, uno al general Paz y otro al doctor Vélez Sársfield, las dos figuras ilustres del inmediato pasado cordobés[6].

Volviendo a nuestro período de estudio, en el mismo plano que realizó Díaz de la Fuente, quien fuera procurador general de la ciudad, se identifica la otra alameda, que se encontraba en la actual calle Belgrano junto al muro de contención de la Cañada. Tenía como límite norte un montículo conocido como "Cerro Colorado", ubicado aproximadamente en la intersección de las calles Belgrano y Duarte Quirós, donde hoy se encuentra una plazoleta y se insinúa un leve promontorio. Se extendía aproximadamente dos cuadras desde ese punto hacia el sur, donde las manzanas del damero urbano perdían definición.

La Cañada era un pequeño arroyo que limitaba la ciudad por el oeste. En períodos de lluvias traía crecientes verdaderamente catastróficas al desbordarse la lagunilla donde tenía su origen[7]. En 1623 el constructor portugués Gonzalo Carvalho, quien había reparado la iglesia mayor, era contratado por el Cabildo para

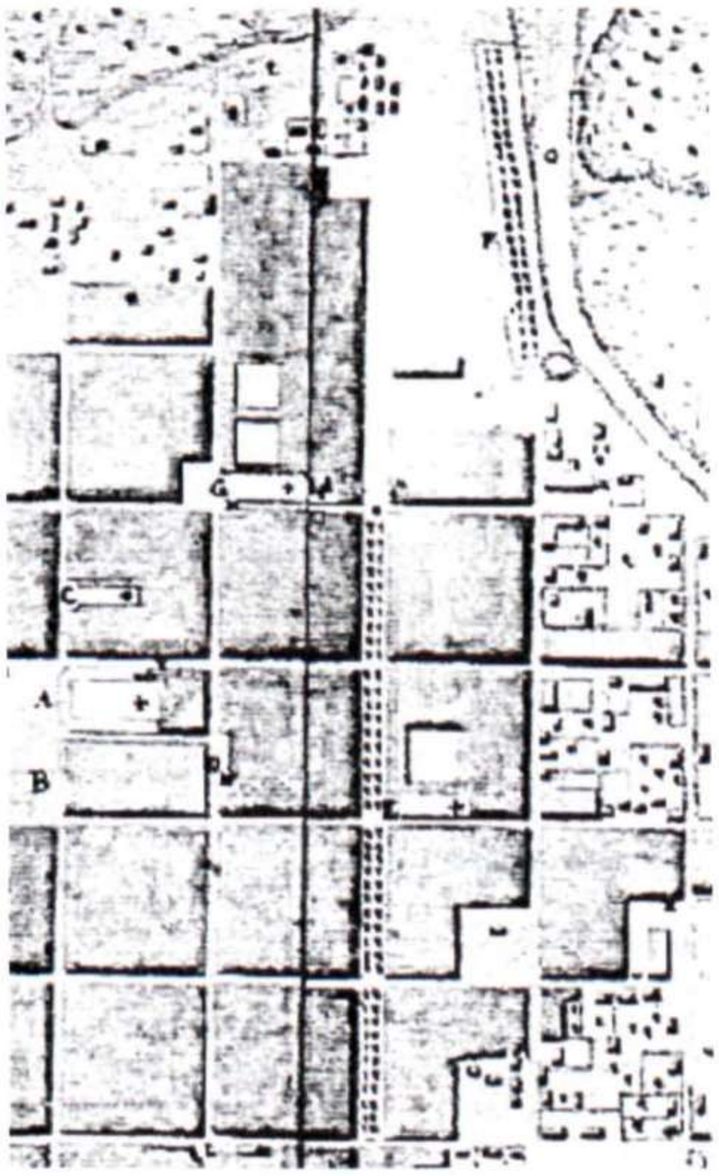


Figura 10. Delalle del plano de Jacinto Díaz de la Fuente donde observamos la extensión de la Calle Anncha y de la Cañada junto al muro de contención.

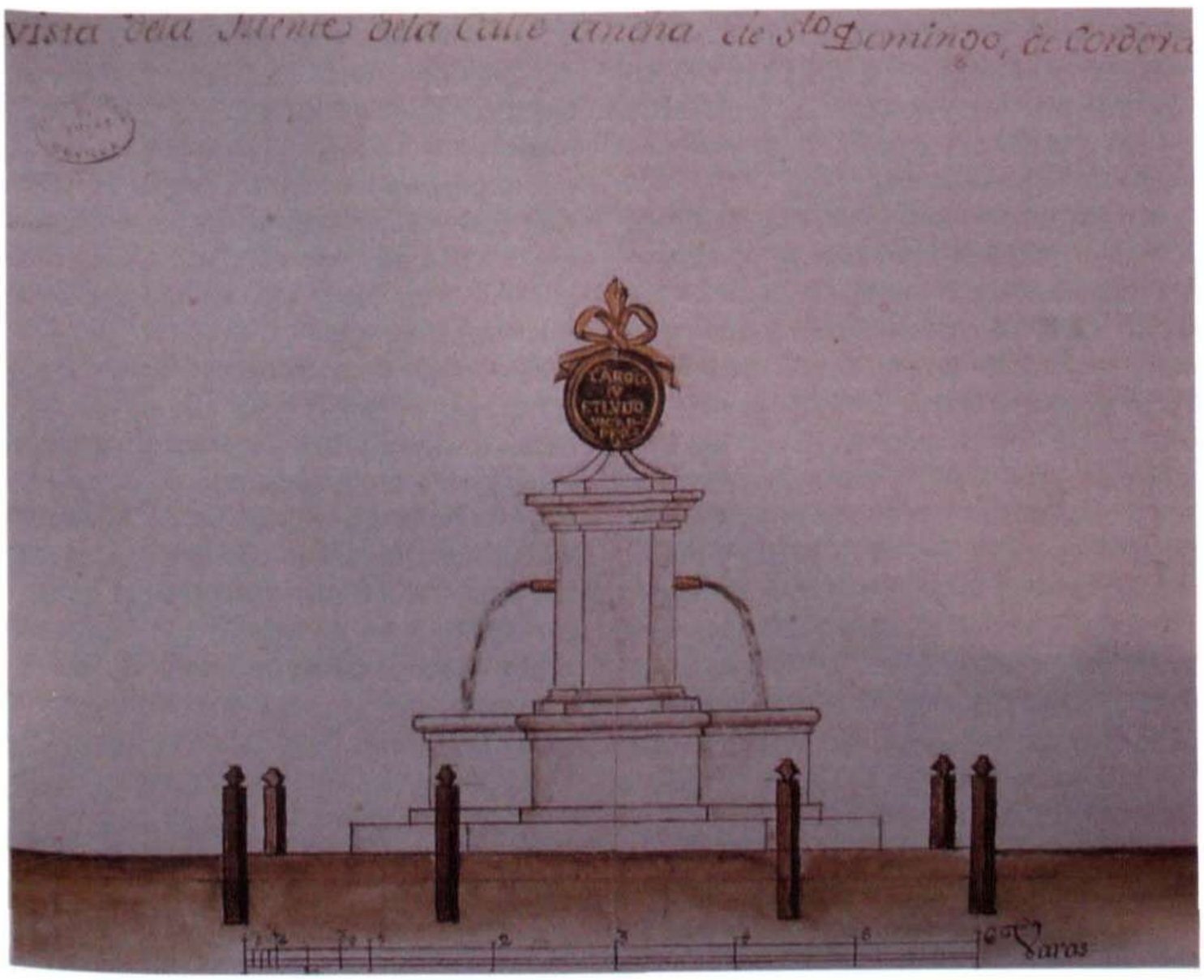


Figura 11. Fuente de la Calle Ancha de Santo Domingo construida en 1791.

6. En los inicios de la siguiente centuria se proyectaron en ambos extremos los palacios de Gobierno (1916) y Municipalidad (1905), aunque no se concretaron, como el Palacio de Justicia (1919) a construirse en el medio del largo de la arteria. Su extensión quedaba empedrada en 1880, convertida en espléndido boulevard, con asientos en sus veredas de piedra labrada, dos hileras de árboles, columnas de iluminación en el centro de la calle y hasta una nueva fuente en la intersección de la calle San Luis que no se llegó a concretar. También se levantaron dos teatros, el Argentino y el Rivera Indarte, de los que sólo se conservó este último, los desaparecidos edificios del Club Social y el hotel de La Paz, la Academia Nacional de Ciencias, las escuelas Alberdi y Olmos, esta última hoy convertida en shopping y suntuosas casonas como la de Ismael Galíndez o el gobernador Félix T. Garzón (PAGE 1990).

7. Se han ocupado de su historia varios autores como el citado Luque Colombres, pero también Bischoff, 1997: 65 y ss. y Bustos Argañaraz, 1998.

Figura 12. Portada de *Les delices de Versalles* de Charles A. Jombert.

construir un tajamar de calicanto de una vara de ancho que protegiera a la ciudad de las inundaciones que provocaba el arroyo. Al fallecer cuatro años después, la obra quedó inconclusa y una creciente terminó derribándola, pero la orientación proyectada en su trazado continuó en el tiempo. En cuanto al "Cerro Colorado" era un obstáculo a vencer con el nuevo trazado. Para ello Carvalho tuvo que excavarlo, aprovechando la tierra para subir el nivel del borde del parapeto en el sector del este, donde también desvió un aguaducho que conducía agua al convento de San Francisco.

Definitivamente la terrible inundación de la noche del 31 de enero de 1671, advirtió a las autoridades la necesaria construcción de un muro de contención. Fue tan desolador el panorama de aquella noche de verano, que muchas familias perecieron bajo su arrollador embiste. Aconteció una creciente que azotó construcciones sencillas y de envergadura con el saldo de despavoridos resultados. El Cabildo Abierto del 21 de abril, llevó a los vecinos a exigir y presionar ante las autoridades para que tomaran medidas. Entre ellos el jesuita Benito Caballero, con alguna experiencia en la materia, recomendó las posibles soluciones. Relata Efraín U. Bischoff, que Juan Zéliz de Quiroga fue comisionado para solicitar dinero a la Real Audiencia de Buenos Aires, mientras el Cabildo imponía un tributo en el vino, yerba y tabaco a los fines de recaudar fondos.

Gobernaba don Ángel de Peredo quien puso especial interés en que se realizara un murallón, cuyo costo demandó un gran sacrificio a las escasas arcas públicas de entonces. Se dispuso con toda premura su construcción, acopiando piedras dispersas de las orillas del Suquía y encomendando la tarea al maestro de campo Andrés Jiménez de Lorca. Con la inundación de 1693 se hicieron reparaciones, repetidas en 1723 y 1756, en los trabajos del alcalde ordinario capitán Francisco de Molina Navarrte, siendo el muro extendido en 1783. En ese año se creó un impuesto a las carretas de 20 reales para su reconstrucción, conservándose en regular estado hasta la década del cuarenta del siglo pasado, cuando el muro alcanzaba una longitud de 140 metros y un espesor de coronamiento de más de un metro. Hoy quedan algunos escasos metros como testimonio de aquel viejo calicanto que acompañaba la antigua alameda de Córdoba.

IV. El paseo "Sobremonte"

El paseo que lleva hasta la actualidad el nombre de su iniciador tuvo su origen cuando don Pedro Lucas de Allende fue denunciado por despilfarrar el agua de la acequia secundaria que llevaba agua a su quinta. Se le había autorizado a realizar esa obra con la condición que estableciera compuertas, pero Allende no lo hizo y gran parte del agua de la ciudad derivaba a sus tierras. De tal forma el gobernador intendente don Rafael de Sobre Monte decidió la construcción del estanque o tajamar frente a su propiedad a fin de controlar la distribución del agua y al mismo tiempo sirviera como paseo que humedeciera un poco el ambiente tan seco de Córdoba.

Este sector de la ciudad era parte de los ejidos, es decir las tierras comunales ubicadas inmediatamente en las afueras del trazado urbano, que el Cabildo debía resguardar para el crecimiento de la ciudad y a su vez obtener rentas. Pero ya en las famosas *Ordenanzas* de Felipe II quedaba explícito, en su artículo 130, la autorización para destinar un sector de los ejidos para que *"la gente pueda salir a recrear"* (Solano 1996: 214).

Al finalizar el siglo XVIII todo el sector oeste de la ciudad, donde se construiría el paseo, era conocido como "despoblado de Santa Ana", aludiendo a la chacarita que poseían allí los jesuitas, como única propiedad que se había conservado

fructífera hasta entonces, mantenida con norias que regaban la huerta y casa de descanso de los padres. Los terrenos restantes fueron abandonados lentamente hasta que dejaron de inventariarse en los juicios sucesorios y se convirtieron en tierras realengas. De tal forma que desde aproximadamente 1770 comenzaron a ser transferidos en enfiteusis como bienes de la ciudad[8]. Incluso en 1785 Sobre Monte hizo deslindar estos terrenos a fin de esclarecer sus límites reales. Dentro de ellos quedó la quinta de los jesuitas que por entonces estaba en vías de ser vendida por la Junta de Temporalidades.

Las quintas estaban divididas por calles que seguían el trazado de la ciudad distribuidas en manzanas de 150 varas de ancho. Cuando un mismo propietario tenía dos manzanas contiguas se le autorizaba a cerrar las calles uniendo los terrenos. En la zona abundaban las plantaciones de maíz y trigo sin tener necesidad de importarlo para el consumo de la ciudad. Pero también y según informa el mismo Sobre Monte se cultivaban *"habichuelas o judias, que llaman porotos y la calabaza que llaman zapallo y uno y otro es por su abundancia de alimento de la gente pobre. En las mas partes se dan bien las habas y guisantes que llaman chauchas"* (Punta 1997: 186).

Uno de los dueños de una parcela de las quintas, el comerciante y pulpero Benísimo Araujo, declaraba que tenía 355 cepas de parra, labarillos, granados, nogales, higueras, membrillos, 650 durazneros, 50 manzanos y un naranjo pequeño (Punta 1997: 187). A veces esta abundancia podía peligrar debido a diversos fenómenos climáticos desfavorables, como el exceso de lluvias que provocaban los desbordes del río, la piedra e incluso las tan temibles mangas de langostas.

Sobre Monte eligió una manzana ubicada, como dijimos, frente a la quinta de don Pedro Lucas de Allende. Allí hizo excavar hasta una vara y media de profundidad formando un estanque. El mismo Sobre Monte escribió en su memoria de 1797 que la obra tendía a que el agua fuera distribuida *"metódicamente á las Quintas"*, pero también *"hacer un hermoso paseo que lo proporcionase sobre sus bordos, y humedecer el ambiente en un clima tan seco: para hermosearle dispuse un obelisco de cal y ladrillo en la forma que fue posible, atendidos los pocos medios para decorarle mas, y conociendo los bordos de tierra sacada de la escabación de este estanque público, no eran capaces de resistir el impulso de las aguas impelidas de los vientos, especialmente los del Norte y Sur mas frecuentes y violentos, entré en la idea de formar paredes de material en sus cuatro frentes"* (Segreti 1998:173).

El estanque que serviría como paseo reemplazaría la primera intención de Sobre Monte de formar una plaza en el sector. Efectivamente, El 6 de octubre de 1789 Sobre Monte dictó un decreto destinando *"para plaza en las nuebas quintas del baxo de santa Ana la quadra que se señaló a don Andrés Guerrero que tiene empezada a cercar, la qual dispondrá que quede autorizada con dicho destino, dándole otra por recompensa en el paraxe que le acomodare"* (AHC Gobierno C.11, C.2, E.10)

Para el cómodo paso de carruajes se rellenó y niveló el perímetro del estanque. Para ello el Cabildo aportó la mano de obra con *"los presos de cadena"*, a los que el López instruyó con celo (Segreti 1998:173). Precisamente el "ingeniero voluntario" fue quien tuvo a su cargo el proyecto y la dirección de la obra en su etapa preliminar. Pero como bien explica Sobre Monte tuvo que construir un muro de contención para que no se desmoronara. Se había plantado una estacada en sus bordes que prometía tener poca resistencia, por ello fue menester subsanar esto, proponiéndose la construcción del muro perimetral. Sería levantado con piedras y ladrillos asentados en cal, en el cuadrado de 128 varas de lado con *"refuerzos de piedra al pie, que sirva de escollera para que el movimiento del agua no lo socabe"*. Su espesor sería de media vara de ancho y su altura de dos varas, más media de cimientos.

Efectivamente, girada la propuesta al ingeniero López, éste manifestó: *"El proyecto del estanque es visto por experiencia ser de mucha utilidad para beneficio publico, y adelantamiento del ramo de propios de ciudad, y que sino se asegura con paredes no puede tener efecto"*.

Recuerda luego las dificultades que presenta la estacada, agregando que *"haciendose las paredes como se propone se evitan todos estos inconvenientes, se podrá llenar con satisfacción proporcionando de este modo mas bentajosas las utilidades indicadas, y el paseo para las gentes con mas comodidad"*. Finalmente hace una breve observación en la construcción del muro *"Bueno será que a mas de la media vara de cimiento de la propuesta se le ponga una ilera de piedra de a quatro y ripion en seco para fundar sobre ella el calicanto"* (Segret 1998:173).

8. Estas tierras arrendadas fueron vendidas por resolución de la Sala de Representantes del 20 de marzo de 1827 como uno de los medios para constituir la garantía del empréstito de quince mil pesos para pagar las urgencias del Estado y los gastos de guerra. Para 1834 ya se habían vendido más de 25 cuadras al oeste (Luque Colombres 1980: 434).

Con el informe de López, la anuencia del procurador y del Cabildo y con la posterior aprobación de Sobre Monte se emprendió la obra. Se nombró para controlarla diariamente al regidor don Francisco Pérez.

Para financiar la obra Sobre Monte aconsejó que cuatro interesados en llevar agua a sus tierras, que pagaban 18 pesos anuales, se juntaran y tuvieran a su cargo la obra. De tal forma, el 4 de julio de 1795, presentaron la propuesta del aporte que realizaría cada uno en la medida de sus posibilidades. El convento de la Merced, representado por su padre guardián fray José de Sanabria aportaría dos maestros albañiles, don Miguel Jerónimo Argüello contribuiría con hasta 75 carretas de cal, José Obregón toda la piedra necesaria y Pedro Lagares hasta la cantidad de cien mil ladrillos. A cambio de estas contribuciones se les escrituraría el derecho a recibir una pulgada de agua diaria a perpetuidad (IEA, D. 6.028). También aquí se contaría con la mano de obra de los presos que trabajarían como peones.

Algunos inconvenientes surgieron con los cuatro propietarios que al poco tiempo reclamaron que el ingreso de una pulgada de agua para ellos era insuficiente, argumentando que Lucas de Allende recibía tres pulgadas y por tanto ellos reclamaban que se distribuya en forma pareja. Incluso interviene Ambrosio Funes, primeramente representando a los herederos del finado Argüello y luego defendiendo a los tres restantes.

En las cuentas sobre el alquiler de la recova, que se verifican para los años 1802 a 1804, presenta el mayordomo de propios, don Antonio de Palacio y Amaviscar, los ingresos y los egresos. En estos últimos se ve claramente que el dinero fue destinado en su gran mayoría a la obra del paseo del estanque. Figuran también las erogaciones para la obra del puente y mantenimiento de la acequia y de la misma recova. Entre los gastos del paseo se mencionan por ejemplo los primeros *"212 palos de sauce para el tajamar"* y *"allanamiento del terreno del tajamar"*. Se adjuntan también recibos de pagos a cada uno de los peones, entre los que se contaban como sobrestantes o capataces a José Badrán y Miguel Carranza. A ello podemos agregar los materiales adquiridos y pagos de horas extras trabajadas (AHC Gobierno, C.27, C.2, E.11).

Furlong señala que López fue inspirado en los numerosos grabados del libro *"Les delices de Versailles et des maisons royales"* publicado por Charles Antoine Jombert en París en 1766[9] (fig. 12). Tal afirmación la puntualiza al estar inscripto como *ex libris* en su portada *"Soy de don Christóbal de Aguilar / Ahora de don Ambrosio Funes"*. Pues parece que este libro de Aguilar, que era secretario de Sobre Monte, pasó a Funes, pero aquel se encargó de escribir más abajo y en la misma portada *"siempre que don Juan Manuel López necesita este libro que le he comprado, se le franqueará sin falta. Aguilar"* (Furlong 1945: 262-269). Lo curioso es que la portada también lleva otra identificación, que es el sello de la biblioteca jesuítica con el anagrama de Jesús y la inscripción *"bibliotheca domus cordubensis SJ"*[10].

Luego del terraplenado y construcción del muro interior se estableció que, cada dos años y en el mes de mayo, se limpiase el suelo del estanque, en coincidencia con el mes en que también se limpiaba la acequia, al ser el que menos falta de agua hace para los riegos.

Finalmente se ornamentó el sitio para brindarle un uso acorde. Se lo rodeó con asientos de mampostería en calles enarenadas con una doble fila de álamos traídos de Chile y sauces llorones. Mientras que, separándolo de la calle, se colocó una artística verja de hierro pintada de amarillo con sus portadas de mampostería en cada esquina, formando un arco de medio punto y con puertas giratorias de hierro. En el centro del lago, cuya profundidad era de dos varas, se ubicó una glorieta de estilo griego, llamada "cenador", donde amenizaba con su música la banda oficial que, también surcaba las aguas en góndolas adornadas tocando el "carnaval de Venecia" (Maldonado 1934: 112). Ésta reemplazó con el tiempo al obelisco que recordó haber construido Sobre Monte y que demolió en 1805 su sucesor José González de la Rivera.

En la esquina nordeste, una placa anunciaba la iniciación de la obra en 1786[11], cuyo texto redactado por el deán Gregorio Funes no agradó a Sobre Monte por el excesivo elogio a su persona. Escribía el marqués que *"cuatro pilares de ladrillo, ciento y cincuenta duraznos y sus bancos de madera, no merecen tanto, por más que usted quiera favorecer al autor"*

Luego mandó redactar otra con una leyenda menos aduladora. En el primer texto escribió Funes: *"Reinado Carlos III, el Marqués de Sobre Monte, primer gobernador de esta provincia, estableciendo este recreo, dio a la República decoro, a la fatiga descanso y a la virtud consuelo"*.

Mientras que en el texto corregido,

9. Charles-Antoine Jombert (1712-1784) era uno de los impresores y editores franceses más importantes del siglo XVIII. Sus ediciones se concentraron principalmente en publicar libros sobre arquitectura francesa, entre los que cabe señalar la segunda edición de la arquitectura moderna de Briseux en 1764 (la primera la publicó su padre en 1728). También publicó el famoso trabajo, en cuatro volúmenes, "La arquitectura francesa" de Blondel entre 1752 y 1756, y el tratado de Jean Le Pautre de Oeuvres en 1751. Jombert también produjo variados libros y catálogos de artistas, reproduciendo sus obras, como las de Charles N. Cochin.

10. Este no menor dato no fue consignado por Furlong. Tanto en el *Index Librorum*, como en el catálogo de la Biblioteca Mayor y en los libros de la Biblioteca Nacional que pertenecieron al Colegio de Córdoba, no figura este libro, ni ninguno del famoso Jombert. Pero el sello jesuítico hace suponer que fue posiblemente comprado por Aguilar a las Temporalidades, a sus proveedores o a alguno de sus funcionarios que tomaron objetos de los jesuitas.

11. El citado Maldonado recuerda la existencia de la placa y cuenta que después del huracán de fines del siglo XIX el paseo quedó destruido, desapareciendo sus árboles, verjas y portadas (Maldonado, 1934: 113).

redactado por el mismo marqués se escribió: *"Reinado Carlos III / por dicha de España y de / América el marqués de Sobre Monte. / gobernador-intendente / de esta provincia, deseoso de decorar esta leal ciudad, / capital de ella, / compuso este lugar de concordancia y / de virtuosa eutropelia. / Año 1786."*

Sobre Monte aprobó el texto y le pidió a Funes que lo transcribiera en latín para luego enviárselo al maestro que grabaría la piedra. Finalmente en la lápida que no se ha conservado se estampó en elegante latín: *"Regnante Carolo III / Marchio de Sobremonte / Primus / Hujus Provinciae Gubernator / Intendens / Hunc oblectamenti locum / parat / Reipublicae decorem, / labori réquiem / virtuti solatium / Amicitiae foedus / cupiens / Anno Domini M.D.CCLXXXVI"* (Cabrera 1929: 76 y Furlong 1946: 95).

Algunos años después el paseo recibiría otra lápida conmemorativa que recordaría al capitán de dragones Bernardo Vélez. Había nacido en Córdoba, cayendo abatido gloriosamente en la acción altoperuano del Desaguadero en 1810. Por tal motivo las autoridades y el pueblo de Córdoba le rindieron homenaje colocando una placa en una de las entradas del paseo (Bischoff 1997: 202).

Para acceder al paseo, Sobre Monte también decidió construir un puente sobre la Cañada en la actual calle 27 de abril. Se levantó con el dinero adquirido de una suscripción popular realizada por los "vecinos pudientes". Para tal fin se le encomendó la recolección de fondos a los señores Francisco del Signo y José Manuel de Alfaro, quienes en el mes de enero de 1796 dieron cuenta de las 80 personas que habían aportado desde 1 a 35 pesos, como lo prometido por don Manuel Montes quien argumentaba que era lo que le debían en el curato de San Javier. Aportó 25 pesos doña Isidora Zamudio, al igual que Prudencio Jijena que lo hizo en nombre del alcalde don José de Isasa. Con 12 pesos don Pedro Lucas de Allende, el coronel Allende y doña Damiana Figueroa. Éstos fueron los que más aportaron, llegando a la suma total de 320 pesos, monto significativo que no obstante no alcanzó para cubrir el costo del puente. De ello se encuentran detallados recibos de los pagos de mano de obra y materiales, donde podemos observar que estos últimos fueron piedra, ladrillos y cal. Fueron maestros de la obra Pedro Gerardi y un tal Juancho como se lo menciona en los recibos de pago (AHC Gobierno C.17, C. 2, E.11).

Cristóbal de Aguilar en su "Elogio al paseo Sobre Monte" lo describió detalladamente escribiendo: *"Este magnífico puente que por la espalda tenemos con colosales columnas a la entrada, y en el centro, o final del Capitel, las armas, que por trofeo tiene esta noble ciudad por el Rey: sus acientos de fino estuque, empedrado el tránsito, o pabimento de menudas piedrecillas"* (AGN S. VII, l. 406).

Fue el primer puente de Córdoba que cruzaba la Cañada, anterior incluso a cualquiera de los que se levantaron sobre el río que surcaba el sector norte de la ciudad. Varias veces fue reparado con la ayuda de particulares, o cuando Ambrosio Funes en 1805 y en calidad de procurador de la ciudad, propuso para hacer frente a los gastos de los arreglos cobrar un derecho al paso de carretas (Punta, 1997: 206). Dos años después fue reemplazado, resistiendo hasta el 16 de enero de 1849 cuando una gran creciente terminó de destruir su ya acentuado deterioro. Por cierto que se lo volvió a construir inmediatamente, y a fines del siguiente año el gobernador Manuel López lo dejó inaugurado con unos arcos en los que en uno se ubicó el busto de su persona (IEA D. 9661).

El paseo continuó su derrotero y a principios del siglo XIX el diario "El Telégrafo Mercanitil" de Buenos Aires publicaba una requisitoria hecha a Francisco Antonio Cabello y Mesa, quien expresaba que se encuentra *"a la entrada de la ciudad, por la parte del poniente, un gran estanque artificial, cercado en cuadro de un fuerte cal y canto y terraplén, cuyo buque es una cuadra en cuadro"* (Bischoff 1997:192).

Pero también por entonces, el gobernador intendente José González Gómez de Rivera mandó en 1805 a demoler el obelisco de material que se encontraba en el centro del lago y que había sido levantado alrededor de 1795. Esta fue una actitud inconsulta que despertó una polémica en el Cabildo, principalmente ante la afirmación posterior del mandatario de que en lo sucesivo se abstuvieran de pedir informes a su jefe. No obstante, el cenáculo se reconstruyó y en 1817 en vísperas de las fiestas mayas se comisionó a Victorio Freytes para reparar y pintar el cenador a los efectos de colocar una bandera (AHC Gobierno, L. 52, f. 103).

V. Reflexiones finales

En la descripción y análisis de este trabajo hemos desarrollado el concepto que el espacio público de la ciudad hispanoamericana fue intensamente vivido a lo largo del período colonial. En él se desplegó un conjunto de experiencias que nos revelan el modo de vida de la sociedad en su conjunto. Sólo pequeños matices pueden diferenciarse entre una y otra ciudad que, en general, van a depender de las disponibilidades económicas con que contaron.

Entre estos centros urbanos, la ciudad de Córdoba fue un polo de irradiación cultural importante, cuya ubicación geográfica sirvió de nexo entre las disímiles realidades andinas y marítimas, del virreinato del Perú primero y del Río de la Plata después. Sin llegar a ser una de las ciudades más importantes de las Indias, constituyó una población con ciertas originalidades, tanto en su estructura urbana como en su conformación socio cultural que definirán los aspectos ligados a las formas de vida material. Su estudio particular nos permite poder visualizar esa fusión de prácticas urbanas desarrolladas en todo el continente que quedaron plasmadas en plazas, calles, paseos y alamedas.

Destacamos al espacio público como generador de actividades sociales y con ello nos referimos fundamentalmente al escenario y sus representaciones. A partir de estas dos entidades se construyó una vida cotidiana que fue abriendo las puertas a un jerarquizado ocio urbano como un nuevo componente de la vida ciudadana. Se materializó principalmente en los paseos urbanos que tuvieron como intención llevar a la ciudad una naturaleza modificada por el hombre a su antojo, como una expresión de dominio sobre ella. Aunque también la intención de incorporarla a la estructura de la ciudad refleja cierta disconformidad en la vida urbana y una vuelta al mundo natural.

Una sucesión de cambios urbanos y jerarquización en los espacios públicos, se produjo con el ascenso de los Borbones a la corona española. Si bien el objetivo de las reformas que impulsaron apuntaba a incrementar los ingresos de la Corona, la política materializada en las ideas de la Ilustración se basaba en un mejoramiento de la calidad de vida de los súbditos de ultramar. Todo ello redundará en una renovada infraestructura de servicios que los vecinos verán con agrado a tal punto que se renovarán las deterioradas relaciones con el indiano.

En el caso de Córdoba los beneficios aportados por una buena administración posibilitó ese vínculo, en una interesante experiencia de participación de los vecinos en los problemas y soluciones adoptadas para el espacio público.

Funcionarios como Sobre Monte, no sólo cumplieron con las disposiciones de la Real Ordenanza de Intendentes, sino que también aportaron los gustos de la corte, creando la necesidad de ver las ciudades en orden y con todas las novedades que surgían en Europa.

La acción de gobierno del marqués tuvo varias líneas de acción. Una de ellas fue la obra pública, que alcanzó una importancia notable, como nunca antes había tenido Córdoba. Se requirieron fuertes para robustecer las defensas, caminos para afianzar las comunicaciones, nuevos edificios para mejorar la administración pública y obras de ornato y salubridad para mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos.

Dentro de estas últimas nos detuvimos en las obras de las alamedas y el paseo, que tuvieron derivaciones de distinto carácter. Por un lado, se debió llevar agua a las quintas de los ejidos y a la misma ciudad a través de una red que condujera el agua a ciertos edificios privados y, por el otro, a dos fuentes para el uso común. Éstas, además de constituir un elemento utilitario, servían de ornato. Una se la ubicó en la Plaza Mayor y la otra en una de las alamedas, donde aparece la conjunción del verde y el agua, que fue más evidente en el paseo o estanque, por contribuir mejor a las ideas de ornamentación y transformación del paisaje urbano.

Bibliografía

Libros

BERJMAN, S. (2001): *La plaza española en Buenos Aires 1580-1880,* Ed. Kliczkowski, Buenos Aires.

BISCHOFF, E. (1997): *Historia de los barrios de Córdoba. Sus leyendas, instituciones y gentes.* Copiar editorial, Cuarta Edición, Córdoba.

BUSTOS ARGAÑARAZ, P. (1998): *La Cañada, historia, pluma y pincel*, Keegan & Keegan ediciones, Córdoba.

CABRERA P. (1929): *Sobremonte. Ensayos tendientes a su rehabilitación*. Est. Gráfico Pereyra, Córdoba.

FURLONG S.J, G. (1946): *Artesanos Argentinos durante la dominación hispánica*, Ed. Huarpes, Buenos Aires.

FURLONG S.J, G. (1945): *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*, Ed. Huarpes, Buenos Aires.

GONZÁLEZ, R. (1998): "El nacimiento de la ciudad simbólica. La polémica en torno a la alameda de Bucareli". *Escritos del Instituto de Arte Americano,* Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

GUTIÉRREZ, R. (1997): *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Manuales Arte Cátedra, tercera edición, Madrid.

HAEDO, O. F. (1978): *Las fuentes porteñas*. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.

HARDOY, J. E. y A. M. (1983): "Plazas coloniales". *DANA*, 15.

LAFUENTE MACHAIN, R. de (1980): *Buenos Aires en el Siglo XVIII,* Buenos Aires, Colección IV Centenario, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

LEONE, I. G. (2001): "El Eje Barroco. Los orígenes del camino del conquistador", *Revista Urbano*, Universidad de Bío Bío, 4, (4), Chile.

LUQUE COLOMBRES, C. A. (1954): "Antecedentes documentales sobre la topografía del asiento urbano de Córdoba, durante los siglos XVI y XVII". Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Instituto de Estudios Americanistas.

(1980): *Orígenes históricos de la propiedad urbana de Córdoba (siglos XVI y XVII)*, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Instituto de Estudios Ameri-canistas, Córdoba.

MALDONADO, J. S. (1934): *La Córdoba de mi infancia y anécdotas,* El Ateneo, Buenos Aires.

OUTES, F. F. (1930): *Cartas y planos inéditos de los siglos XVII y XVIII y del primer decenio del XIX.* Publicaciones del Instituto de Investigaciones Geográficas de la facultad de Filosofía y Letras, Serie B, Documentos cartográficos, planimétricos e iconográficos, Nº 3, Ed. Peuser Buenos Aires.

PAGE, C. A. (20-06-1990): "La calle ancha". *La Voz del Interior*, Córdoba.

PONTE, J. R. (1987): *Mendoza, aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*, Mendoza, Municipalidad de la ciudad de Mendoza.

PUNTA, A. I. (1997): *Córdoba borbónica. Persistencias coloniales en tiempos de reformas (1750-1800)*, Universidad Nacional de Córdoba.

SAN MARTINO DE DROMI, M. L. (1992): *Intendencias y provincias en la historia argentina,* Ed. Ciencias de la administración, Buenos Aires.

TORRE REVELLO, J. (1946): *El marqués de Sobre Monte. Gobernador Intendente de Córdoba y virrey del Río de la Plata. Ensayo Histórico"*, Facultad de Filosofía y Letras, Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas, Nº XCIII, Buenos Aires.

Fuentes documentales

AC = *Actas Capitulares*, Libro II (1588-1599), Est. Tipográfico "El Eco de Córdoba", 1882.

AGN = Archivo General de la Nación Argentina.

AHC = Archivo Histórico de Córdoba.

IEA = Centro de investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, ex Instituto de Estudios Americanistas.

SEGRETI, Carlos S. A.: *Córdoba, ciudad y provincia (siglos XVI-XX), según relatos de viajeros y otros testimonios,* Córdoba, Centro de Estudios Históricos de Córdoba, 1998.

SOLANO, F. de (1996): *Normas y leyes de la ciudad hispanoamericana 1492-1600.* Tomo 1, Biblioteca de Historia de América, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada

Letizia Arbeteta Mira
Museo de América. Madrid

Iconographic study of paintings in the Museo de América collection, based on an analisys of jewellery depicted

Resumen

Los estudios sobre pintura, al describir cada obra, pocas veces prestan atención a las joyas, que aparecen reproducidas como un elemento más. Este trabajo, analiza parte de la colección de pintura del Museo de América de Madrid, ofreciendo una aproximación al mundo de la joyería virreinal española, sus modelos y cronología en relación con sus posibles fuentes europeas. De esta forma, se aportan datos que pueden servir para una datación más precisa de las pinturas y su identificación iconográfica, al tiempo que se publica un material de trabajo básico para el conocimiento de la joyería en la América hispana durante la presencia española.

Palabras clave: Museo de América, pintura colonial, pintura de castas, retrato, México, Perú, Quito, Cuzco, Miguel Cabrera, Andrés de Islas, José de Páez, Ramón Torres, Vicente Albán, platería de oro, joyería española y americana , iconografía, historia de la moda.

Abstract

Descriptive studies of individual paintings seldom pay much attention to the jewels portrayed. This analysis of part of the Museo de América's painting collection addresses the models and chronology of Spanish vice-royal jewellery in the context of possible European inspiration. Such information may help to date the paintings and identify their iconography more precisely, while contributing to a knowledge of Spanish American jewellery during the colonial period.

Key words: Museo de América, colonial painting, caste painting, portraits, Mexico, Peru, Quito, Cuzco, Miguel Cabrera, Andrés de Islas, José de Páez, Ramón Torres, Vicente Albán, goldsmithing, Spanish and American jewellery, iconography, history of fashion.

I. Introducción

La colección de pintura virreinal[1] del Museo de América comprende algo menos de trescientas obras, de tema religioso en su mayor parte, ya que los retratos apenas alcanzan un mínimo porcentaje. Los aspectos básicos de casi la totalidad de este conjunto han sido estudiados[2] y recogidos en numerosas publicaciones, al menos en lo que respecta a las obras firmadas y fechadas, o aquellas que por su temática suscitan interés. No obstante, como sucede con todos los testimonios materiales del pasado, quedan aún numerosos aspectos que analizar, entre ellos, las joyas que se han reproducido adornando a los distintos personajes. Aunque este tipo de detalles suele pasar inadvertido, el estudio sistemático de la joyería pintada constituye toda una ciencia auxiliar que puede aportar datos sobre la autoría, época de ejecución, gustos y modas en la sociedad de su tiempo, además de otros aspectos. Por otra parte, sus datos visuales, cotejados con la documentación y el examen de las joyas coetáneas desvelarán la veracidad de lo representado, posibles procedencias geográficas, influencias estéticas y otros numerosos aspectos, incluyendo la posibilidad de identificación de personajes y asuntos. Finalmente, las representaciones plásticas de joyas ayudan a identificar

1. Aunque "colonial" es el adjetivo usado generalmente, el concepto de "colonia" no parece anterior al siglo XVIII, definiéndose tradicionalmente *como "reinos" los territorios americanos de la* Corona Española.
2. Principalmente por nuestra compañera Mª Concepción García Saiz, quien ofrece abundante bibliografía sobre el tema, parte de la cual se ha consultado. Para este trabajo nos basamos en su numeración de las series de castas y en sus primeras publicaciones, donde proporciona los datos básicos de cada obra.

tipos de los que no nos han llegado ejemplos físicos, situación nada infrecuente dados los cambios y transformaciones que conlleva cada vuelco de la moda. Por todo ello, el contenido de este artículo se ciñe exclusivamente al estudio de las joyas cuyos modelos tienen origen europeo y se encuentran representadas en algunas de las pinturas que forman la colección estable del Museo de América

II. Las joyas en la colección pictórica del Museo de América

Pinturas de temática religiosa

Las imágenes del culto católico en la América hispana, se ornamentaron frecuentemente con vestimentas y joyas, simulando, en la mayor medida posible, una persona viva, idea promovida por el Concilio de Trento, que pretendía acercar el arcano de los misterios religiosos a los ojos del devoto, promoviendo una realidad palpable y física, aunque sin perder la referencia de lo sobrenatural, que vendría acentuado por el esplendor y la magnificencia.[3]

De esta forma, se promovieron formas artísticas para conseguir que las imágenes sagradas evocaran a los personajes representados, facilitando el diálogo espiritual, pues ese aspecto casi humano venía acompañado de una serie de símbolos, expresión de ideas abstractas. Desde la Edad Media, las imágenes sagradas se complementaban con nimbos y aureolas, expresión de la luz de la santidad, cetros y coronas, como símbolos de poder, así como el orbe o mundo, esfera que simbolizaba el universo, privativa de la figura divina, o la luna en creciente, el rostrillo, que enmarca la parte de la cara, y la corona de estrellas, elementos específicos de María; flores metálicas de valor simbólico, animales, cruces y tantas otras formas surgieron como signos genéricos o específicos, a lo que se añadieron las joyas que los particulares donaban a la imagen, bien como pago de un favor recibido (exvoto), bien como dádiva propiciatoria (ofrenda).

Entre los elementos propios de las imágenes que puedan considerarse propiamente joyas, quizás sean los más llamativos las coronas de las imágenes representadas en la pintura religiosa, especialmente Jesús y la Virgen María[4]. Su tipología suele corresponder a modelos físicos, y son similares a piezas de platería. Por lo común, son de oro o plata, suelen ornamentarse con gemas y constan de canasto o coronel, también llamado bandó, tira metálica con cresterías, que rodea la cabeza, y de la que surgen varios imperiales o arcos, que se entrecruzan en lo alto, donde una cruz colocada sobre un globo suele rematar la pieza. En el virreinato del Perú es frecuente encontrar en el interior de este punto un pinjante de perla o piedra preciosa. Así lo vemos en varias pinturas dieciochescas, entre ellas la que denominamos "Exaltación de Ma-ría" (fig. 1), que representa la coronación de la Virgen por una Trinidad de personas iguales[5], la "Virgen de la Candelaria", (fig.2) de escuela cuzqueña[6], e incluso en una miniatura para relicario que representa la "Virgen del Rosario entre San Francisco y Santo Domingo"[7], no falta este pequeño detalle que, sin embargo, no aparece en otra pintura, también de escuela cuzqueña, "La Virgen de Belén entre San José y Santiago"[8], donde vemos su corona ornamentada con perlas en los bordes (fig.3), al estilo de las coronas antiguas españolas, caso de algunas del Pilar[9]. También corresponde a un modelo antiguo la corona representada en la pintura "La Virgen de Monguí"[10], con alto canasto y un solo imperial a modo de arco de flamas (fig.4), modelo manierista que se usó principalmente durante los reinados de Felipe II y su hijo Felipe III (1556-1621). Compárense estas coronas con las que llevan la "Virgen de Nieva", patrona de Segovia, en España y la tabla enconchada con la imagen de la Virgen de Valvanera, patrona de la Rioja, al norte de Castilla la Vieja, imágenes que solían reproducirse para devoción de los naturales de estos lugares emigrados a América[11].

Algunas de las pinturas conservadas en el museo que también son "*veras efigie*" o copias fieles del icono original, lucen las coronas propias de su iconografía, como la de Nª Sª de Guadalupe, patrona de México[12], que lleva corona radial, al estilo romano, o la Virgen de Loreto, con su triple corona, similar a la papal (nº inv. 33).

Singulares son las versiones que el arte de los monasterios femeninos realizó imitando las coronas metálicas, como refleja el retrato de Juana de la Cruz ataviada para su profesión de votos (fig.5). La joven luce una corona realizada con elementos textiles, flores artificiales y pequeñas perlas, cuya estructura reproduce fielmente los ejemplos habituales[13].

Continuando con las imágenes sacras, la iconografía de la Virgen María como "Purísima" o "Inmaculada", la representa con cabellos sueltos, rara vez con corona,

3. Véase la bibliografía, que incluye, entre los numerosos estudios sobre el aspecto de las imágenes: Martinez- Burgos García, Palma, 2000. En un ámbito más específico, hemos tratado en diversas ocasiones el tema de las joyas como adorno de las imágenes sagradas. En bibliografía: Arbeteta Mira, Letizia, 1993, *Análisis crítico del códice denominado "Joyel de Nª Sª de Guadalupe de Cáceres"*, 1996 "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas"...,1996; "El exvoto de Hernán Cortés", y el estudio sobre las imágenes de las clausuras madrileñas, 1995.
4. Ver, sobre el tema específico: Arbeteta, 2005, *passim*.
5. Nº Inv. del MA 79; estudios, entre otros de: Martínez,, C. y Cabello P.,1997, nº 131, pp. 132-3; García Saiz, M, C,1983 p. 524 nº 287; Arbeteta, L., 2006, nº 15, p. 96.
6. Nº inv. 88 del M.A. VVAA, *Perú*...1999, pp. 146, 255; Arbeteta, L, 2006, nº 104, p. 104, etc.
7. Nº inv. 2000.01.009D2.
8. Nº inv. 80.
9. Dos ejemplos, uno de finales del siglo XV o comienzos del siglo XVI, otro de 1645, no muy frecuentes en el arte español, Arbeteta , L, 1995 a, pp.196-7, 2228-9.
10. Nº inv. 182. Muy reproducida como ilustración.
11. Ns. Inventario.1992-03-63.. y 161 respectivamente.
12. En España, sobre todo en Andalucía, abundan estas representaciones. El museo conserva una buena selección de iconografía guadalupana, que incluye variantes sobre lienzo, tabla enconchada, bordado, etc,obras algunas firmadas por destacados pintores (ver: García Saiz, M.C, 1980, p., 180; VVAA, 1988, *Imágenes... passim*, etc.).
13. García Saiz, M.C. 1980, nº 42, p. 122.

Figura 1. Exaltacion de Maria (Nº Inv.79).

Figura 2. Nuestra Señora de la Candelaria (Nº Inv.88).

aunque pueden aparecer otras joyas. En la pintura titulada "Virgen de la Expectación con atributos de la letanía"[14], obra de la escuela cuzqueña de finales del siglo XVII, María, con el Niño Jesús en su seno (fig. 6), lleva una joya arcaizante, la "*tira de frente*", sarta que se colocaba sobre el cabello, cruzando la frente, y que se usaba entre los siglos XV y XVI, lo que demuestra la antigüedad del modelo iconográfico. Esta fue una joya efectivamente usada por las mujeres, que se describe profusamente en los inventarios. En cuanto al resto de las joyas, consideramos que los broches y joyeles que, con frecuencia ornan el manto de las imágenes marianas, son poco realistas y siguen modelos simplificados que no se corres-

14. Nº inv. 89 del M. A.; Sánchez Garrido, A.,1995, p. 154; VVAA, 2003, *Iberoamérica...*, p. 241, il. 64,; Arbeteta Mira, L., 2006, nº 43, p. 130

Figura 3. Virgen de Belén con San José y San Roque (N° Inv.80)

Figura 4. Virgen de Monguí (N° Inv.182).

Figura 5. Sor Juana de la Cruz (Nº Inv. 42).

ponden con las modas contemporáneas. Un ejemplo de estos diseños, a veces muy elaborados pero irreales, lo encontramos en el cinturón del arcángel en la escena de la Anunciación pintada por Alonso López Herrera, pintor vallisoletano activo en México de la primera mitad del siglo XVII[15]. Sin embargo, en otros casos, las imágenes religiosas aparecen cubiertas de numerosas joyas, mazos de perlas, cadenas y otras alhajas que el pintor ha reproducido fielmente, pues se corresponden con modelos concretos, como reflejan los "trampantojos a lo divino", que intentan recrear el aspecto de las esculturas originales, ataviadas con ricas vestiduras, rodeadas de flores y velas en sus ornamentados camarines, donde se exhiben, casi inaccesibles, a la piedad del devoto[16]. Este aspecto, por su extensión e importancia, merece tratamiento exclusivo en otra ocasión. A modo de ejemplo, podemos mencionar la riqueza y variedad de las joyas que lleva la citada Virgen de Monguí (ver figura 4), incluyendo el cintillo y pedrada del sombrero de San José (un tipo similar al que se verá más adelante, al comentar la entrada del arzobispo virrey Rubio en Potosí), o el colgante en forma de águila bicéfala que lleva Jesús, posiblemente imagen de una joya auténtica. Aparecen águilas bicéfalas

15. Nº inv. 1983-04-71. Aunque nada se dice sobre la veracidad de las joyas representadas, existen numerosos estudios sobre fray Alonso López de Herrara, apodado el Divino, García Saiz, cita a:Angulo Iñiguez, Diego, 1944; 1945-6; Creel Algara, C., "Alonso López de Herrera", 1970; reproducido tam,bién en: VVAA, 1993, A*rte colonial...*, p. 23; VVAA, 1999 *Los siglos de oro...* p. 29, etc.9.

16. En las colecciones del Museo hay pinturas con advocaciones concretas, tanto peninsulares como americanas, que intentan reproducir el original escultórico en su entorno.

Figura 6. Virgen de la Expectación (Nº Inv. 89)

en otros cuadros, como el de Nª Sª de Sabaya[17], de la casa de la Moneda de Potosí, que lleva dos águilas rematando los cabos de su ceñidor, o la Virgen de Cocharcas, en Ayacucho[18]. La virgen de la Candelaria, patrona de Canarias e imagen matriz de estas dos advocaciones, tuvo una rica águila de oro con esmeraldas, con una grande en el centro, donada por la marquesa de Torrehermosa[19].

Documenta una moda de finales del siglo XVII el apretador de perlas con que se sujeta el cabello la *Virgen de Belén*, (ver la figura 3), sus pendientes y las siete sortijas que lleva la imagen en los dedos de ambas manos.

Pinturas de temática civil

Se analizan a continuación aquellas pinturas que reproducen joyas usadas por hombres y mujeres de los virreinatos, entre los siglos XVII y comienzos del XIX. Se han excluido las series de pintura histórica, que recrean acontecimientos del pasado con gran libertad interpretativa y que, por tanto, rara vez se corresponden con modelos reales. El conjunto de pinturas del museo proporciona al respecto información desigual.

Quizás la más importante y antigua sea la vista del puerto fluvial del Guadalquivir, en Sevilla, que representa un embarque hacia América, donde, sin embargo, no es factible distinguir las alhajas que pudieran llevar los numerosos personajes que, en distintas actitudes, pueblan la escena[20].

En cuanto al siglo XVII, es preciso citar la decoración de dos importante biombos mexicanos, uno de mediados del siglo XVII, llamado "Palacio de los virreyes", con escenas al aire libre ante el mencionado edificio, en las que podemos apreciar la moda de 1650-60, similar a la reflejada en las pinturas más célebres de Velázquez en su época de madurez. El segundo, llamado "Palo Volador", presenta la evolución de la indumentaria bajo el reinado de Carlos II. Otra importante fuente de información, en lo que a indumentaria masculina se refiere, es el gran lienzo de Melchor Pérez Holguin que representa la entrada del Arzobispo-Virrey Rubio Morcillo en Cuzco que, aun-

17. Ver imagen en: Múgica Pinilla, R, *et all*, 2002, p. 131.
18. *Ibid*, P. XVIII.
19. Ver también algunos de los donantes de Indias a esta famosa imagen, en: Arbeteta Mira,I. 1999 a, p. 443.
20. Nº Inv. 16, depósito del Museo del Prado, ha sido ampliamente estudiada y reproducida.

que fechada en 1716, refleja la moda que estuvo vigente en la Península bajo los Austrias españoles.

Mejor representada está la segunda mitad del siglo XVIII, gracias a la importante colección de pintura de castas que posee el museo, así como al grupo de retratos, en su mayoría masculinos.

Retratos

Entrada del arzobispo y Virrey D. Fray Diego Rubio Morcillo de Auñón en Potosí. Año 1716

Este cuadro, de gran tamaño, tiene la ventaja de estar fechado, al tiempo que se supone crónica fiel del acontecimiento que representa, en su calidad de pintura conmemorativa, lo que nos lleva a considerar que los personajes del cortejo oficial son, en su mayor parte, retratos, por lo que la escena es, a la vez, convencional y específica. El ilustre clérigo lleva, sujeta con gruesa cadena una cruz pectoral que se adivina robusta, con piedras engastadas al frente y remates de perinolas, un tipo que fue usual en la primera mitad del siglo XVII.

El primer plano muestra a los personajes que forman el cortejo (fig.7), quienes lucen alhajas con piedras verdes -, posiblemente esmeraldas -que siguen modelos bastante uniformes, como los florones redondos, modelo de posible origen malagueño, ya que en España reciben la denominación de "panes de Antequera", y todavía pueden verse algunos en la ciudad del mismo nombre. Este diseño solía consistir en un diseño con una o dos cruces griegas superpuestas, que forman una rosa de ocho radios encerrada en un círculo. El modelo estaba vigente ya en 1656, fecha del hundimiento del galeón "Nª Sª de las Maravillas", en cuyo pecio se encontró una joya similar. Estas alhajas redondas, también llamadas *rosas* (genérico de toda joya redonda) o *broqueletes* (por broquel, escudo redondo y pequeño), podían estar *enjoyeladas* o cuajadas de piedras dispuestas en retículas, y su uso se documenta también para adorno del cabello femenino. En la pintura del virreinato del Perú es frecuente encontrar estas piezas en las imágenes marianas tratadas como *vera efigie*, caso de la Virgen del Rosario de Pomata o escenas como la Virgen Niña hilando la lana en el templo (modelo de la escuela sevillana que pasó a las Indias), los Desposorios[21] y tantas otras escenas, inclusive algunas donde se aprecia usado indistintamente por hombres y mujeres, caso del festín del rico Epulón, pintura de Leonardo Flores en el Museo de la catedral de La Paz[22]. También podía incorporarse al sombrero masculino como se aprecia en esta ocasión, donde podían concentrarse joyas de gran valor y pedrería importante, caso de las llamadas "*pedradas*", en el *cintillo* (cinta que rodea la copa del sombrero), o en los joyeles que solían colocarse para decorar el ala, graciosamente doblada.

Este uso ya era antiguo en la fecha del evento, y recuerda la descripción que la escritora francesa Madame D'Aulnoy hizo de las fiestas nocturnas que se organizaron en 1679, cuando María Luisa de

21. Ejemplos en Bogotá, Sucre, etc.(ver ilustraciones en: Stratton- Pruitt, S, 2006, pp. 182-3, 185.

22. Mújica Pinilla, Ramón, *et alt.*, 2002, p. 134. Se emplean estas joyas en cabellos femeninos, gorro y hombros masculinos.

Figura 7 Entrada del virrey Rubio Morcillo en Potosí, detalle 1 (Nº Inv.87).

Orleáns, la primera esposa de Carlos II, llegó a Madrid:

> "*se tocan* (los figurantes) *con sombreretes negros, sujeta el ala por broches de diamantes...*" [23]

Así se aprecia, en la imagen del caballero de la izquierda del espectador, con su paje, que también lleva un adorno similar. El elegante caballero con vara de mando, al que se refiere el texto "*cabecera de esta ilvstre marcha,*"(fig.8), luce, al igual que los ya comentados, un *pan* o *broquelete* y rico cintillo en el sombrero, que parece rematar en un joyel frontal, ornamentado con piedras. Es notable el rico trabajo de las fundas de las pistolas de arzón y las guarniciones de su caballo, seguramente de plata.

El broquelete servía también para sujetar la *banda*, sea de cadenas o textil, o como hebilla en los zapatos. El primero de estos usos se puede apreciar en la propia pintura, pues los caballeros que preceden al palio (ver la figura 7, abajo) están alhajados con bandas de gruesos eslabones metálicos, posiblemente macizos y de oro, que se sujetan al costado con los florones. Algunos de los piqueros dejan entrever la hebilla del cinturón, oval y no rectangular como se aprecia en casi todo el calzado de los personajes masculinos.

Los arcabuceros llevan cintas de diversos colores en los sombreros, que posiblemente, incorporarían algún detalle metálico, poco visible en la pintura.

La moda de las bandas metálicas fue seguida por ambos sexos, aunque tuvo un origen militar, y consistía en atravesar sobre el pecho, recogida en la cadera, una o varias cadenas, bien fueran de filigrana (labradas normalmente en China) o de eslabones macizos. Estas alhajas eran muy pesadas y valiosas, hasta el punto que podían servir sus eslabones como moneda de cambio. Se han encontrado numerosos ejemplares en los pecios de los galeones, tanto de la *Nao de China* (Galeón de Acapulco), como los que hacían la ruta occidental. Las cadenas de filigrana estuvieron de plena moda hacia 1624, mientras que las de cadenas tenían su origen en los collares de cadenas bajomedievales y renacentistas.En el museo se conserva un fragmento de estas cadenas, procedente del galeón "Nª Sª de Atocha"(Nº Inv. 1988-06-15).

Las mujeres asomadas a los balcones del recorrido llevan aderezos de perlas, compuestos normalmente por collar gargantilla muy ceñido, tipo *carcán*[24], pendientes de tres colgantes, derivados del modelo *girandole*[25] que, a su vez, deriva de los antiguos pendientes españoles y portugueses de áncora, y manillas de varias vueltas de perlas. Debe recordarse que Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, sintió pasión por las perlas, especialmente las de gran calidad que se hallaban vinculadas a la Corona. También la primera esposa de Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya, usaba una gargantilla de gruesas perlas, posiblemente las mencionadas, de la que pendía una mayor, en

23. Recogido por el duque de Maura y González Amezúa en su libro *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la condesa D' Aulnoy*, citado en: Arbeteta Mira, L. , 1998, nota 104 , p. 77.

24. Collar ceñido a la base del cuello, compuesto de placas o elementos seriado, que pueden tener cierta anchura. Estuvo de moda a comienzos del siglo XVIII.

25. O "girándula", los colgantes de las arañas de cristal, que suelen tener forma de lágrima y centellean con la luz . El modelo se internacionalizó gracias a los diseños de Gilles L'Egaré en 1663.(Arbeteta, I., 2003 b, p. 368).

Figura 8. Entrada del virrey Rubio Morcillo en Potosí, detalle 2 (Nº Inv.87).

forma de pera, que se ha supuesto fuera la perla "Peregrina". Así aparece en el retrato atribuidos a Miguel Jacinto Meléndez del Museo Lázaro Galdiano[26].

El virrey D. Juan Vázquez de Acuña, marqués de Casafuerte, Mexico, 1729

El virrey viste una casaca de color rojo, bordada en oro, con grandes ojales. De uno de ellos pende una cadenilla, sobre el corazón, una venera oval, con marco de roleos y orla interior de piedras, quizás diamantes, que rodea la placa esmaltada con la divisa de la Orden de Santiago (fig.9). Este retrato refleja la evolución en el uso de estos distintivos de pertenencia a las Órdenes Militares, antaño dispuestas sobre el pecho con cadenas o cordones textiles sujetos por uno o varios pasadores o broches. El tamaño también se reduce y pronto aparecerán las cintas, constituyendo un antecedente de las actuales condecoraciones.

Figura 9. Juan Vázquez de Acuña (Nº Inv.43).

Fray Diego Fermín de Vergara, Obispo de Popayán y Arzobispo de Santa Fé (Perú, 1839, copia de un retrato original anterior a 1744)

Un rótulo en la base del lienzo nos informa de las circunstancias del retratado y de la propia pintura, realizada en el siglo XIX, a la vista de un original del s. XVIII. Sin embargo, conjeturamos que la copia no debió ser muy fiel a juzgar por la cruz neogótica que se ha reproducido (fig. 10), pues en absoluto corresponde a modelos de la primera mitad del siglo XVIII, sino que constituye un ejemplo de la tendencia historicista por entonces en boga, el estilo denominado *trobador* por recrear la Edad Media siguiendo la estética de Violet- Le - Duc y otros teóricos franceses, y que hizo furor en pleno Romanticismo.

El Virrey D. José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda, obra de Cristóbal Lozano, escuela peruana, 1746

La pintura, un retrato ecuestre de gran formato (291 x 238 cm), representa a D. José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda y Virrey del Perú. Gran parte del lienzo se haya en mal estado, lo que nos priva de analizar correctamente sus detalles, pero sí es perceptible una gran venera, posiblemente de la Orden de Calatrava, que el Virrey lleva colgada sobre el pecho, sobre la camisa con chorreras de encajes (fig. 11).

El modelo de esta venera, con su pasador en forma de botón o broquelete, corresponde a las piezas que se realizaban desde mediados del siglo XVII y primer cuarto del siglo XVIII, que consistían en joyas pesadas, cinceladas en la masa de oro y con numerosas piedras engastadas, que aquí parecen verdes, siguiendo el modelos de las rosas con copete, aún simétricas, de perfil oval o redondeado, con la placa de esmalte pintado en el centro. Pueden citarse como modelos similares las rosas que adornan la crestería de la corona de la Virgen de los Remedios, cuya estructura es obra de finales del siglo XIX realizada por el platero Eduardo Pérez para el colegio de Doncellas nobles de Toledo[27], joyas que hemos datado entre el último tercio del siglo XVII y mediados del siglo XVIII.

Su forma es similar, por ejemplo, a la que aparece dibujada en el fol. 6v del *códice del Joyel de Guadalupe* de Cáceres, una gran venera que donó a la Virgen D. Francisco Clarebout, un sevillano de origen flamenco. La pieza, probablemente, se realizó en Sevilla, a juzgar por su parecido estilístico con los dibujos de los plateros sevillanos[28], c. Al igual que otras joyas realizadas en el último cuarto del siglo XVII y comienzos del XVIII, podría suponerse también que su reverso- caso de las joyas mencionadas y de las la misma época conservadas en diversos lugares de España, como las donaciones a la Virgen del Pilar de Zaragoza[29] - estaría esmaltado al dorso, siguiendo la moda

26. Arbeteta, L., 2003 b, p.370.
27. Martín, F. y Arbeteta, L.,1998, p. 168.
28. Arbeteta, L. 1993, pp.131-3 del texto mecanografiado. Compárese con: Sanz Serrano, M. J, 1986, fig. 2, s.p.
29. Véase: Arbeteta Mira, L.1995 a, pp.230-3.

Figura 10. Fermín de Vergara (N° Inv.84).

Figura 11. D. José Antonio Manso de Velasco (N° Inv.1996-02-01)

en el virreinato del Perú, lugar de donde provienen la mayor parte de los ejemplares que se conocen en la Península (fig. 12). Se trata de una pieza sólida, con el frente cuajado por una retícula de piedras, labor llamada de *engastería* a comienzos del siglo XVII. El pie en losange se encuentra también en algunas de las cruces más importantes de donación indiana, como la de San Fermín de Pamplona, labrada en Lima y enviada en 1730 por D. José de Armendáriz, virrey del Perú[30]. Aunque es pieza dieciochesca, deriva de un modelo estructural que proviene del siglo anterior. Se han encontrado piezas similares procedentes de los naufragios y aparecen descritas en la documentación, por lo que ha sido factible agrupar las piezas existentes y determinar su evolución. Un ejemplo de los modelos iniciales sería la cruz nº inv. 709 del Museo Lázaro Galdiano, que datamos entre 1630 y 1660, similar a la encontrada en el pecio del galeón Nuestra Señora de las Maravillas, naufragado en 1656[31]. Heredia, Orbe y Orbe, citan otros paralelos, ya del siglo XVIII, normalmente enriquecidos en sus cantos con labores de cresterías caladas, formando ces. Estas piezas también tienen sus antecedentes, fechados entre los finales del siglo XVII y comienzos del siguiente, como se demuestra en el *Códice de* Guadalupe, fol 37 v, donde se halla dibujada una pieza similar a la presente, donada por el obispo de Segovia en 1692.

El modelo de cruces con las piedras del pie dispuestas *en tablero*, como la que nos ocupa, es producto de la evolución de un tipo más antiguo, en las que aparecía una piedra pentagonal al pie, a veces rodeada por orla que le confiere un aspecto acorazonado, como la extraída del galeón Nª Sª de Atocha[32], o la existente en Carmona, tesoro de Nª Sª de Gracia [33].

Este desfase de fechas puede explicarse por la tendencia a los arcaísmos presente en toda la joyería americana, especialmente en el virreinato del Perú, más alejado de la metrópoli y cuyas rutas comerciales necesitaban de mayor tiempo para su culminación.

La cadena, que parece obra notable pues se adivina muy gruesa, no es fácilmente apreciable debido al estado de la pintura, y bien podría ser obra oriental.

francesa del esmalte pintado con motivos florales y tonos pastel, sobre fondo blanco (a la porcelana), azul o rosa, que comenzó a imponerse a partir de 1650.

Estas piezas, sólidas y con la masa de metal cincelada y calada, se ornamentaban con abundante pedrería, colocada en sus correspondientes bocas de engaste. El conjunto proporcionaba una sensación de riqueza y suntuosidad adecuada a la importancia del personaje y de la Orden de caballería.

D. Pedro Ponce, obispo de Quito. 1769

El eclesiástico representado en actitud de bendecir, lleva en su diestra un grueso anillo episcopal, y sobre el pecho asoma la parte baja de una gran cruz pectoral, correspondiente a un tipo que se labró

30. Heredia, Orbe y Orbe, *Arte...*, 1992, p. 178; Arbeteta Mira, comentario catalográfico en VVAA, *Juan de Goyeneche...*, 2006, pp. 338-9.

31. Arbeteta, *El arte...*,1993, nº cat. 130, p.146.

32. Col. Fisher, Key West, Florida.Ver comentario sobre este aspecto: Arbeteta Mira, 1993, p. 53, ined.

33. Sanz Serrano, María Jesús, "El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona", *La Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona, 1990, fig. 2, nsº cat. 3 y 4, pp. 75 y 108.

Sor Juana de la Cruz, monja profesa, México, 1667

El retrato, arriba citado, de esta joven de diecisiete años, en el momento de su profesión en el convento de San Jerónimo, pertenece al grupo de retratos similares que se ha dado en llamar "monjas coronadas" y que, en definitiva, recogen la costumbre hispana de ataviar lujosamente, como una novia, a veces acarreando las alhajas de su dote, a la novicia, quien ha de desposarse ese día místicamente con Jesús, debiendo renunciar al mundo, lo que se expresa mediante el ritual del corte de los cabellos, despojo de sus galas y sustitución de éstas por el hábito de la Orden religiosa correspondiente. En la pintura de género española existen algunos ejemplos, normalmente conservados en las clausuras femeninas, que documentan plásticamente esta costumbre desde, al menos, el siglo XVII, como es el caso de la identificada con la célebre María Calderón, alias la "Calderona", actriz amante de Felipe IV y madre de D. Juan de Austria.

La joven profesa (véase fig. 5) luce algunas alhajas que, probablemente, formarían parte de su dote, como el grueso collar con perla pinjante colocado en el tocado de la frente, las manillas de varias vueltas de perlas a juego, las dos sortijas de gran chatón redondo que lleva colocadas en los dedos índices de ambas manos y las tres sortijas de oro, con boca de engaste rectangular y piedras en las palas, que, siguiendo modelos algo arcaizantes, distribuye en corazón y anular de la mano izquierda y meñique de la derecha. El cierto desfase de modelos que se observa indica que, puesto que estas joyas iban destinadas a sepultarse en un monasterio, la familia podría haber incluido en la dote, a efectos de valoración de la misma, algunas alhajas pasadas de moda, pues el modelo concreto de las sortijas se corresponde a piezas de las primeras décadas del siglo XVIII, según vemos en la gran e importante pintura novohispana de colección particular, que representa a la familia Fagoaga Arozqueta a los pies de la Virgen de Aranzazu, perteneciente a una colección privada, y que constituye todo un muestrario de la joyería femenina en las clases altas del virreinato[34].

Sor Juana Inés de la Cruz, México, Andrés de Islas, 1772

Muy sobrio, el retrato de la insigne religiosa y escritora la presenta con un importante "escudo de monja" sobre el pecho, cuyo marco parece enriquecerse con alguna piedra y perlas, y un rosario de cuentas negras (fig. 13), sin *paternoster*, *marías* ni cruz metálica, pero con tres *bendiciones* o *indulgencias* (medallas pinjantes), que proclama la austeridad de la Orden Jerónima. Los rosarios con medallas colgantes son frecuentes en la platería mexicana y este uso, descrito en *el códice del Joyel de Nuestra Señora de Guadalupe* de Cáceres, fue habitual en España y ha llegado hasta la actualidad en el antiguo virreinato novohispano[35].

Figura 12. Pedro Ponce Carrasco (Nº In.70).

Retrato de D. Francisco Antonio Larrea y Victorica, gobernador de México y Marqués del Valle de Oaxaca, y sus dos hijos. José de Páez, 1774

El padre, entre los dos jóvenes, posa ante una cortina roja, que contrasta con los elegantes trajes, plenamente a la moda de la metrópoli, de seda azul celeste con brocados y galones de plata. Lleva vara de mando, bastón con puño de oro y, al igual que sus hijos, cuelga de su cintura un dijero de tres cadenas, estilo neoclásico, próximo a modelos ingleses y los fabricados en Madrid, del que penden la llave del reloj y dijes, quizás sellos (fig. 14). Las hebillas de los zapatos, ovales, parecen de oro cincelado, y se basan en modelos que ya divulgaran las ilustraciones de la *Enciclopedia Francesa*, seguidas en toda Europa. Algunos detalles, como los botones que sujetan el calzón con la media, podrían ser metálicos. El neoclásico fue moda que se impuso con fuerza en el virreinato de Nueva España. Este estilo, gracias a los hallazgos arqueo-

34. Esta pintura, cuyos detalles hemos publicado en varias ocasiones, figuró como portada y en la p. 3 del el nº xxxx de la revista *Artes de México*. 1994. Un estudio d tallado puesto en relación con otros retratos mexicanos y joyas existentes en España en Arbeteta, L., 2003, pp. 370-1.

35. Ver, por ejemplo, Barba de Piña, B. revista *Artes de México*, nº 165, año XX , *passim*

Figura 13. Sor Juana Inés de la Cruz (Nº In. 22).

lógicos de Pompeya y Herculano, bajo el reinado de los Borbones españoles, se inspiraba en la antigüedad romana, buscando las formas clásicas y elegantes. En España, alcanzó justa fama la Real Fábrica de Platería de Martínez, que elaboraba numerosas joyas y complementos, tanto masculinos como femeninos, especialmente dijeros, sortijas, hebillas para el calzado, botonaduras y otros elementos. Los dijeros, también llamados *catalinas* (*chatelaines*), podían utilizarse a veces por ambos sexos. En este caso, el modelo es parecido al que luce la condesa de San Mateo Valparaíso y marquesa de Jaral de Berrio, obra de Andrés de Islas[46].

Matías de Gálvez, Capitán General de Guatemala y Virrey de Nueva España, México, Ramón Torres, 1783

El importante personaje retratado luce el Collar de la Orden de Carlos III, (fig. 15) la más alta condecoración española (exceptuando el Toisón), constituída en 1771, al nacer el primer hijo varón del rey. Su cadena consiste en figuras recortadas de castillos y leones, en alusión al escudo de España, que abrazan la cifra del rey entre láureas. La cruz tipo San Juan o Malta, con lises en el cuadrón, incluye una imagen de la Inmaculada Concepción, alusiva a la defensa del misterio por parte de la Corona Española, la leyenda "*Virtuti et merito*" y la cifra real al dorso. Lleva también, prendida con una argolla una

36. Obregón, G.,1970, *Reseña del retrato mexicano.*

Figura 14. Francisco Antonio de Larrea y Victorica con sus hijos (N° Inv.1994-02-01).

venera de diseño neoclásico, cobijada bajo corona. En el tesoro de la Virgen del Rosario de Antequera existe un ejemplar de cruz que, posiblemente, sea del siglo XVIII, correspondiendo al primer momento de la creación de la Orden.

Pintura de diversos géneros

Biombos

Biombo del Palacio de los Virreyes:[37]

De ocho hojas, procede de la colección del Marqués de Sabasona[38]. Parece formado por dos fragmentos independientes, pues la decoración consta de dos escenas aparentemente dispares: un jardín (posiblemente La Alameda de la capital mexicana) cuyas avenidas convergen en una fuente, y una panorámica del mercado ante el palacio del virrey, edificio reproducido antes de su incendio en 1692. A la izquierda del espectador, en el jardín, se aprecian imágenes de damas y caballeros, mientras que a la derecha sólo son hombres los que visten a la moda española peninsular (fig. 16).

Las damas portan abultados guardainfantes, y, con escasas variaciones, su tocado y vestido se corresponden con los de la metrópoli entre 1655-1670, abarcando el final del mandato de Felipe IV, fallecido en 1666 y el comienzo del reinado de su hijo Carlos II. Como se trata de escenas diurnas y cotidianas, los caballeros no portan alhajas, si acaso un discreto cintillo en el sombrero, mientras que las damas lucen, como único lujo, el complicado peinado de crenchas o "de menina", con hileras seriadas de *chispas* (pequeños elementos con piedras) o *argenterías* (joyas, diversas, pequeñas y de poco valor, por lo común de plata), complementadas con cintas textiles. Una de las

Figura 15. Matías de Gálvez (N° Inv. 1984-06-01).

37. N° inv° 207.

38. Comentarios de Marco Dorta, 1944, pp. 70-76, y en: VVAA, 1987, *Gold...*, n° cat. 4.1, pp. 341-2.

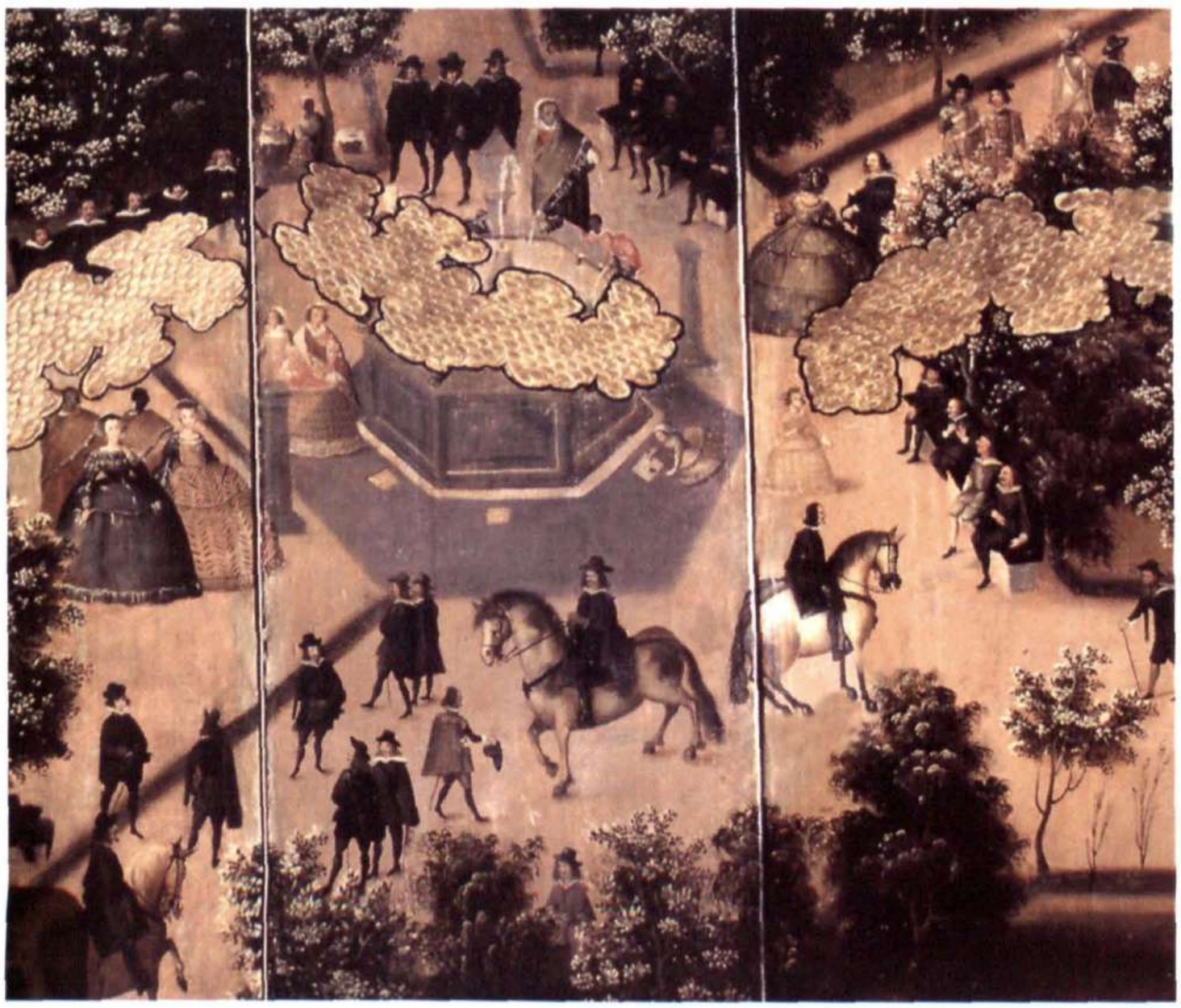


Figura 16. Palacio de los virreyes y Alameda de México (Nº Inv. 207).

damas, de espaldas aporta la novedad de poder apreciar el dorso del peinado, pues el cabello está sujeto con una peineta en arco, similar a las que se llevaban en la centuria anterior, como se constata en numerosos retratos cortesanos. Pendientes de perlas de dos cuerpos (botón y lágrima), ahogadores de cintas negras, pequeños collares de perlas ceñidos a la garganta (*gargantas, gargantillas, ahogadores*) o bien bordeando el escote, de hombro a hombro (*banda de hombros*) pueden completar el atuendo. Aunque no se aprecian en esta pintura, la moda exigía el uso de manillas, pulseras de uno o varios hilos, normalmente de perlas, atadas por cintas y, posteriormente, sujetas con un broche o "muelle" metálico.

Biombo del Palo Volador. México, tercer cuarto siglo XVII[39]

Procedente del Museo Arqueológico Nacional y del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. Representa varias escenas simultáneas en un mismo paisaje, con multitud de figuras. Dejando aparte los indios, los mendigos y otras personas que aparecen sin joyas, la moda de caballeros y damas refleja fielmente cierta influencia francesa, con trajes similares a los de la metrópoli bajo el reinado de Carlos II (fig. 17).

Los personajes femeninos llevan *apretadores* textiles, quizás con algún pequeño elemento metálico o perla, al igual que se aprecia en el centro de las escarapelas de cintas con las que se adornan el cabello, ricamente aderezado con vistosas plumas. Sus trajes dejan entrever mangas anchas de camisa, con jubones entreabiertos, que se desabotonan sobre las sayas de bastante vuelo, la de arriba recogida; en el centro del escote llevan la llamada "rosa" o "joya de pecho", que corona una hilera de botones, herreruelos o lazos de pequeño tamaño, cuya combinación, en forma de triángulo isósceles de lados prolongados, es antecedente de cierto tipo de petos de comienzos del siglo XVIII, algunos de ellos visibles en los retratos de Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, especialmente el que la representa a caballo, pareja con otro del rey, obra ambos de Lucas Jordán. Este tipo de vestido ornado con grandes botones y desabrochado a partir de la cintura, puede fecharse entre 1680 y 1690, ya que se corresponde con el que lleva la niña de seis años Eugenia Martínez Vallejo, conocida como "la monstrua", en su retrato del museo del Prado, obra de Carreño de Miranda. Criatura extraordinariamente obesa, fue presentada en la Corte de Madrid, donde, según una antigua rela-

39. Nº inv. 6538.

Figura 17. El palo volador (Nº Inv. 6538).

ción anónima, Carlos II hizo que la vistieran "*...decentemente al uso de palacio, con un rico vestido de brocado encarnado y blanco con botonadura de plata...*"[40]. La mención al "uso de palacio" indica que en 1680 este tipo de vestido constituía el traje de etiqueta femenino.

Pintura de Castas

Mención aparte merece, por la cantidad de datos visuales que proporciona, la llamada "pintura de castas", consistente en galerías o series de pinturas de idéntico formato que recogen las mezclas raciales del "español" (blanco europeo) y los nativos o bien los africanos importados como esclavos. Estas series, difíciles de entender en su perspectiva histórica natural, contienen un elemento reversible, de imposible aplicación en otras sociedades europeas, como la francesa o la alemana, ya que es factible el retorno a la cualidad de "español" para los sucesivos descendientes de un mestizaje inicial. Creemos que el interés por los distintos tipos humanos procedentes del cruce de etnias es parte de un intento de sistematización del conocimiento acerca de los numerosos y diferentes "reinos" que englobaba la Corona Española. Participa también del interés coleccionista de las cámaras de maravillas y, posteriormente, de la estructuración de los gabinetes, bien concebidos con fines de estudio o como pretexto para reunir objetos curiosos.

Mientras que en la literatura, tanto americana como de la metrópoli, existen referencias a las peculiaridades de los distintos grupos humanos, con sus correspondientes tópicos relativos al carácter, aspecto y habla, parece que las series conocidas más antiguas se remontan al primer cuarto del siglo XVIII[41], si bien observamos que pueden tener sus precedentes en otras manifestaciones plásticas como las vistas de ciudades y paisajes, escenas sueltas, o de parejas, como los matrimonios y entierros de indios, escenas de ambiente usadas en la decoración de interiores, como las de los arrimaderos y los biombos, donde aparecen grupos bien diferenciados, en festejos y actitudes que se relacionan con su lugar en la sociedad, pensadas para una fácil comprensión. También en montajes efímeros (arquitecturas y nacimientos principalmente) pudo utilizarse este recurso para dar colorido y con carácter alusivo.

Aquí se ven los indios en el mercado o celebrando fiestas propias, o casándose (en una escena similar al lienzo[42] denominado "Desposorios de Indios" (fig. 18), en el que aparece la madrina vestida y enjoyada a la europea, con relicario sobre el pecho, costumbre que mantendrán tam-

40. Pérez Sánchez, A. E., 1986, nº 50, pp. 228-9.

41. Concretamente la serie descubierta por Heder en 1912, que García Sainz fecha en torno a 1725 (García Sáiz, M. C. 1989, p.54), y la serie atribuída a José de Ibarra, fechada en torno a 1725 (García Saiz, M. C. *et. alt.*, 2004, p. 53-54 1996, pp. 30-41; Katzew, I., 2004, figs. 4 y 5).

42. Nº inv. 2001/1/1.

Figura 18. Desposorios de indios (Nº Inv. 2002-01-01).

bién las mujeres quiteñas), o vestidos con trajes prehispánicos, mientras que los europeos son reflejados como hidalgos o funcionarios, en actitudes elegantes, paseando caballeros y damas por los jardines, o entrando por las ciudades en carroza o bajo palio, rodeados por soldados y otros caballeros, que contrastan con los mendigos.

Las pinturas de castas del siglo siguiente acentúan este realismo y muestran la verdadera situación de muchos indianos quienes, a base de desarrollar humildes y duros oficios, volvían a la Península presumiendo de grandes riquezas, sin haber perdido su condición de hidalgos, dado que, en su tierra natal, les hubiera sido imposible mantenerla si trabajaban. Quizás debido a ello, se percibe en la pintura de castas una intención satírica, a la par que ejemplarizante, que se va acentuando en el tercer cuarto del siglo XVIII, para anquilosarse sin apenas novedades en las pinturas cercanas al fin del siglo y comienzos del siguiente, cuando muchas de estas series pasaron a constituir un recuerdo turístico, objeto exótico que traían de retorno aquellos españoles que, supuestamente, no se habían mezclado ya que, por lo común, el indiano volvía soltero.

La pintura de castas parece concebida a modo de frontera entre dos mundos, diferentes en sus usos, sus costumbres y la composición del tejido social, un mundo distinto, donde el hábito no hacía, necesariamente, al monje. Con relación a la Península, la moda y las joyas podían ser similares, pero no el personaje que las llevara.

La cuestión que resta es comprobar si, en efecto, los diseños de las joyas pueden proporcionar una mayor precisión en la datación de las pinturas. Aunque se les ha prestado atención ocasional a estos detalles, no se ha pasado de lo meramente descriptivo, por lo que su análisis, que sepamos, continúa inédito en lo que respecta a la joyería histórica. Dada la necesaria brevedad de este artículo, mencionamos aquí algunas de sus rasgos mas destacados.

Como característica general, se aprecia un ligero desfase temporal en la representación de las joyas, con relación a los modelos originales, pero en esto se sigue la tendencia de la metrópoli, donde las formas dieciochescas quedaron fosilizadas en los ámbitos rurales, influyendo en varios de los llamados "trajes populares regionales", cuya evolución y características se fijan entre 1750-1950 aproximadamente. Entre las colecciones del museo procedentes del virreinato de Nueva España, salvo el caso de la serie firmada por Miguel Cabrera, las joyas tienen un aspecto convencional y seriado, dentro de la estética rococó tardía de la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

Las joyas masculinas se reducen a las hebillas de los zapatos y borde de los cal-

zones, botonaduras metálicas en alguna ocasión, a veces con pedrería, algún hábito o venera y el dijero con o sin reloj. Las mujeres llevan diversos tocados, que podían estar ornamentados con chispas o pequeñas piezas con pedrería[43], sartas, *joyas de pescuezo* (sujetas al cuello a distinta altura, mediante cinta), *manillas* o pulseras de perlas o de cintas, con su hebilla, hebillas de zapato, botonaduras y otros pequeños detalles. Los pendientes admiten ciertas variaciones, siendo los más simples los de *chorrera* (una o varias hileras de perlas o cuentas que cuelgan de la oreja directamente o con un aro o botón), los de botón y lágrima, que pueden añadir un cuerpo intermedio en forma de lazo, o los antiguos de *áncora*, según modelos retomados por los franceses, denominados "*girandole*", de los que existen numerosas variantes, algunas locales. En cuanto a los materiales, parece que se han representado la plata y el oro, piedras blancas que pueden ser falsas (normalmente *strass*, vidrios de gran fulgor) o diamantes genuinos, y piedras azules y rojas[44], productos de fantasía importados, que estuvieron plenamente de moda y por los que se pagaban crecidas sumas. El coral y el azabache, además del cristal de roca, eran materias muy solicitadas, al considerarse de especial virtud profiláctica[45], y la pintura testimonia su uso por las capas más humildes de la sociedad, también empleadas en los *dijeros*, cinturones de protección de los lactantes[46].

El museo posee una importante, aunque incompleta, serie realizada en el virreinato del Perú, firmada por Vicente Albán, fechada en 1783. Aquí, las joyas aparecen individualizadas, subrayando el carácter de los personajes. Esto coincide con otra serie más antigua, la existente en el Museo nacional de Antropología, que, aunque no pertenece a la colección del museo, confirma la misma tendencia[47].

A continuación se analizan algunas de las series más significativas.

Serie de mestizaje atribuida a José de Ibarra. S. XVIII

La serie, incompleta, consta de once pinturas sobre lienzo, de las cuales siete se encuentran en la colección del museo de América[48]. Aunque escasean las joyas en las escenas representadas, éstas coinciden con las recogidas en series posteriores, como es el caso de los ahogadores de perlas con pinjante, si bien, en este caso se llevan en el arranque del cuello y no a mitad, como es el caso de la española en la escena *"De Mestizo y Española Castizo"* (fig. 19). A medida que avanzaba el siglo XVIII, fueron colocándose estos collares cada vez más arriba, subiendo por el cuello, hasta llega justo debajo de la barbilla, como es el caso de las "*devotas*", joyas en forma de T, sin duda decorativas pero que debían ser molestas. Un ejemplo en el retrato de la esposa de D. José González, retrato en colección particular mexicana, realizado hacia 1780[49]. La figura de la mestiza, con *lobo* y *tente en el aire*, se adorna con pendientes de coral, siguiendo una tendencia generalizada.

Cuadro con las castas y la Virgen de Guadalupe. Luis de MENA, siglo XVIII[50]

Escena independiente en la que se representa, mediante diferentes apartados, los principales mestizajes de las tres razas. La datación aproximada de esta pintura se ha situado hacia 1750, si bien nos parece posterior a juzgar por la moda.

En todo caso, mientras que la diversidad de vestimentas femeninas es muy notable, la joyería representada pertenece al género más convencional. Sin embargo, esta uniformidad en la representación de collares y pendientes de perlas confirma que debieron estar muy de moda, durante largo tiempo. También fueron moda cortesana los ahogadores de perlas con pinjante o perla colgante, así como los pendientes de aro y pinjante, a juego, y, andando el siglo, las manillas). Es fac-

Figura 19. De Mestizo y Española Castizo. José de Ibarra (Nº Inv.1995-04-02).

43. Existe alguna variante, como es el caso del nº ivn. 1981-11-1, "De español y mestissa prodvxe castizo", donde la mujer lleva perla pinjante sobre la frente, unida al borde del tocado.
44. Las piedras rojas parece que también estuvieron de moda, aunque menos usadas que las azules, quizás por ser más caras. Un ejemplo en la escena "De Español, y Morisca naçe Albino", nº inv. 1980/3/6, donde la mujer lleva pendientes de este color, a juego con las cintas. Se documentan también en un aderezo dibujado para un examen barcelonés de 1742 (Arbeteta, L. 1998, p. 61), pues no creemos que se trate de rubís, sino de vidrios de imitación.
45. Ejemplos de estos cinturones de lactante en el Museo Sorolla (Herranz, C.1998 comentario catalográfico nº 12, p. 88), Museo de Artes Decorativas, de la Farmacia Hispana, del Pueblo Español (Herradón, Mª A. 1998,comentario catalógrafico nº 15, p. 90). Sobre las materias mágicas, véase nuestro comentario y selección en Arbeteta, L., 1998, p. 91.
46. En el cuadro, obra de Andrés de Islas, nº inv. 1980-03-02 " nº 4.De Español y Mestisa nace Castiso" (serie XV) , se aprecia un ejemplo muy completo, con higa de azabache, chupador, pomo, reliquia y otros dijes sujetos por una faja decorada con encaje metálico y moñas de cintas.
47. Ver análisis y comentarios catalográficos al respecto ; Arbeteta 1998, p. 106, comentarios ns. 42-45, pp.107-8.
48. Véase nota nº 34. Publicada por García Saiz, M.C y Katzew, I., entre otros.
49. Obregón, G., 1970, p. 91.
50. Serie III, García Saíz, M. C.,1989, pp. 66-7, nº inv. 26.

tible también destacar algún pequeño detalle, como el tocado de cabello con "chispas" o "rosetas" de las tres españolas representadas (fig. 20). Las de la izquierda del espectador, vestidas con miriñaque de aros, llevan perlas o piedras blancas, y la del plano superior deja entrever un fino brazalete de oro en su brazo derecho; posiblemente tenga su pareja, oculta bajo el volante de la manga izquierda, mientras que la que viste guardainfante rojizo, se toca con rosetas que parecen de oro, sobre en el cabello, recogido a los lados. La morisca lleva un collar rojo, posiblemente de coral, que recuerda la moda de llevar una fina cadena introducida parcialmente en el escote, como se aprecia en el retrato colectivo de la familia Fagoaga, ya citado. Los hombre, más sobrios, se contentan con botonaduras de calzón (el mestizo) y hebillas en el calzado ((los españoles, el negro).

Serie de mestizaje. Miguel Cabrera, 1763[51]

En el Museo de América destaca por su calidad una serie incompleta de ocho cuadros, realizada por el pintor mexicano Miguel Cabrera, que presenta notables excepciones, pues parece individualizar las joyas de cada personaje, trabajando asimismo las telas, encajes, diseño de los trajes y los detalles del entorno, así como la actitud de los personajes, que parecen tener personalidad propia y presentan actitudes muy naturales.

Quizás el lienzo más notable de toda la serie sea la escena nº. 6, "De Español y Mestisa, Castisa", una familia que compra zapatos en el mercado (fig. 21). El español se representa como un caballero de alto rango de lujosa casaca bordada, que mira con adoración a la mujer. Ésta y su hija lucen joyas muy específicas, como si, en vez de una pintura de serie, nos halláramos ante verdaderos retratos. La joven y guapa mestiza lleva una "joya de pescuezo" sujeta por cinta de seda negra, dispuesta en la mitad del cuello, de forma que los pinjantes de la rosa de oro, enriquecida con diamantes, rozan en nacimiento del cuello. Su labor sigue los modelos peninsulares, consistentes en diversos cuerpos unidos por gruesa filigrana o roleos calados. La niña lleva un ahogador con pinjante, colocado también a mitad del cuello, y ambas pendientes de botón y lágrima, todo realizado en el mismo estilo, en oro sin esmaltar. El tipo de trabajo de estas alhajas es similar al algunos dibujos de platería españoles. Por poner un ejemplo fechado, mencionaremos la cruz de pescuezo, examen de Tomás Gamarra y Aguilar, fechada en 1741 que se halla dibujada en el álbum de plateros granadinos[52].

Las cintas de flores del jubón, de posible fabricación catalana o francesa, se sujetan mediante botones de piedras azules, que también se ven en el nº 6 de la serie XX, algo posterior a juzgar por la indumentaria.

Otra pintura de la serie, "De Español y Albina, Torna atrás", en colección particular de Monterrey, México, presenta al español con capa parda y sombrero de ala ancha, lo que indica un nivel de riqueza y social menor que el precedente, aunque la albina, con su traje de indiana y su sencillo ahogador de perlas con pinjante y pendientes a juego, es mucho más elegante. Su hija lleva sencilla cinta negra, que contrasta con el oro del brazalete de la madre, un modelo que no existió en la Península, del que conocemos algunos ejemplares, entre ellos uno, marcado en México hacia 1800, que se conserva en colección particular. La escena nº 10, titulada "de Chino- cambujo y de india , Loba" (fig.22), incluye las joyas de poco valor correspondientes a las clases humildes, consistentes en pendientes de chorrera y sarta de tres vueltas que aquí parece realizada con cuentas rojas (coral verdadero o imitado) y gris azuladas, posiblemente de vidrio, a la moda, igual que la otra india representada en la serie (nº inv. 7). En la escena nº 16 "Indios Gentiles" (fig. 23) aparece la mujer con sarta de tres vueltas y pendientes de chorrera de coral con pinjantes de azabache, quizás pequeñas higas. La antigua tradición mediterránea de la higa (mano cerrada con el pulgar pasado entre el índice y el anular, en gesto fálico) se importó de España y se usó como talismán en todas las clases sociales.

Serie de la Marquesa de Negrón[53]. Andrés de Islas, 1774

Adquirida en 1980, esta serie completa, consta de 16 cuadros y tiene cierta calidad pictórica. En cuanto a las joyas, hay algunos detalles de interés entre los tipos convencionales. Así, en la escena nº 2 (fig. 24), el bebé castizo lleva un completo cinturón de lactante, con varios dijes, parecido al de otras escenas en colección particular de México, una de ellas el nº 9 de la serie atribuida a Ignacio de Castro[54], y otra, el nº 2 de una segunda serie que, aunque con firma y fecha de 1698, a juzgar por la indumentaria de la mujer, sus manillas de

51. Serie VIII, *Ibidem*, pp. 80-87.
52. Arbeteta, L., 2003 b, il. En p. 367, cat. III. 90, p. 499.
53. Serie XV. García Saíz, M.C., 1998, op. cit. pp.124-133.
54. Serie XXII. *Ibidem*, pp.154-5.
55. Serie VII. *Ibidem*, pp. 76-77.

Figura 20. Óleo de castas con la virgen de Guadalupe. Luis de Mena (N° Inv.26).

Figura 21. De Español y Mestisa, Castisa. Miguel Cabrera 1763 (Nº Inv. 6).

Figura 22. De chino cambujo e india, loba.Miguel Cabrera (Nº Inv.11).

Figura 23. Indios gentiles. Miguel Cabrera (Nº Inv.13).

cinta y hebilla y el collar, no es anterior al último tercio del siglo XVIII[55].

Los pendientes femeninos parecen haber sido tratados aquí con cierto detenimiento, y proporcionan una documentación aprovechable: de un lado, los de estilo europeo y colgantes de una o tres lágrimas, representados aquí con piedras de vidrio teñido en colores intensos, que hacen juego con las cintas del vestido y cuello. Son rojos los de la morisca en la escena nº 6 (fig. 25) y azules los de la albina en el nº 7 (fig. nº 26), modelo más frecuente como hemos visto arriba.

La dama española del cuadro nº 3 (fig 27) lleva la gargantilla de perlas en medio del cuello, y sus manillas son de cinta negra, con pequeño cierre o hebilla, similares a las de la mulata del nº 8 (fig. 28). Los pendientes de perlas, de botón y lágrima, constituyen un modelo simplificado del que lleva la mestiza mencionada, con el cuerpo en oro y tres perlas colgantes.

En cuanto a las clase más humildes, lucen abundancia de corales (o vidrios rojos que los simulan) y azabache, verdadero o falso. La mestiza del nº 9 parece imitar la moda cortesana llevando su gargantilla de pinjante a medio cuello (fig.29), pero son gruesas cuentas de coral en vez de perlas, y el pinjante es negro, posiblemente azabache. En el nº 11, la india lleva gargantilla de dos vueltas, en coral, con pendientes a juego (fig. 30), de un tipo muy específico que se repite en otras escenas (figs. 31 y 32), y consiste aquí en una doble chorrera de coral, separada en dos tramos por cuentas negras.

Serie de mestizaje. Anónimo mexicano, México, último cuarto del siglo XVIII

Otra serie completa adquirida en 1945, tiene un carácter más popular y ha sido fechada en el último cuarto del siglo XVIII, a juzgar por los personajes ataviados a la moda "goyesca" que aparecen en algunas de sus escenas[56] Como todo estereotipo, las joyas están simplificadas al máximo y tampoco aparecen piezas individuales, sino genéricas, lo que no carece de interés como en toda serie completa, pues permite separar lo extraordinario de lo habitual.

Hechas esta observaciones y, en términos generales, se constata que, durante las postrimerías del siglo XVIII y comienzos del s. XIX, se continúan llevando los pendientes derivados del modelo "girandole", con sus variantes. Los más simples se convirtieron en el clásico de tres lágrimas y botón con o sin lazo. El auge del neoclasicismo los hizo desaparecer, prefiriéndose los más simples de botón y maza, lágrima o almendra. A diferencia de las clases altas y los ricos, las mujeres de las clases medias, llevan la preceptiva cinta negra con uno o varios pequeños motivos (escena nº 3), o bien sin nada, como vemos en el nº 2 de la serie "de Mestiza y Español Castizo" (figs. 33 y 34). La mestiza, sin manillas, luce sin embargo unas lujosas hebillas de zapato redondas, que parecen ornadas con pedrería, probablemente falsa, mientras que el hombre las lleva oblongas, casi rectangulares, a juego con la mas pequeña que sujeta el arranque de la media. La vieja tradición de proteger a los lactantes se manifiesta en el ancho cinturón textil o dijero del que cuelgan, atados con lazos rojos, lo que parecen un *Agnus Dei, y* un colmillo, detalle que también veremos en otra escena perteneciente a una serie incompleta que se conserva en el museo[57]. Son dos escenas, una de ellas, "De Mestiza e Indio produze Coiote" (fig. nº 35). Representa una niña, ya crecida, con un amuleto en forma de cuerno atado a su hombro derecho, mientras que su madre lleva una medalla sobre el pecho, atada con una cinta azul, de forma similar a como la llevan los campesinos de algunas regiones de España)[58]. Esta escena, además, documenta el uso generalizado de los collares de azabache, pues lo llevan

Figura 24. De Español y Mestisa, nase Castiso. Andrés de Islas (Nº Inv. 1980-03-02).

55. Serie XX. *Ibidem,* pp. 144-151.

56. Serie XII, *ibidem,* pp. 112-3.

57. *Ibidem,* nº 39, p. 103, para una descripción de la escena.

Figura 25. De ESpañol y Morisca, Albino. Andrés de Islas (Nº Inv. 1983-03-06).

madre e hija y aparecen también en la "española" de la segunda pintura (fig. 36).

Volviendo a la serie que nos ocupa, la escena nº 6 lleva por título " de Español y Morisca Alvino" (fig. 37), y sirve de contrapunto al nº 2 , ya que el entorno parece representar a un hombre de negocios en su despacho. Con bata de interior, sus zapatos se adornan, sin embargo, con hebillas de elegante entrelazado, según diseño que se fabricó en la Real Fábrica de Platería También es notable la *demi parure* de la morisca, posiblemente de oro con pastas de vidrio azules, quizás las "pastas cheron". El ahogador, colocado en la mitad del cuello, según la moda , lleva un cuerpo central con gran lágrima pinjante y lazo; los pendientes, a juego, simplifican el modelo "girándole" y son parecidos a los existentes en la Catedral de Santo Domingo, de piedras de color, en este caso, verdes y amarillas[59]. El niño albino, montado en su caballito, abotona su jubón con botonadura de lujo, que también parece incorporar piedras azules similares a las usadas por su madre. Destacan también los pendientes de

Figura 26. De español y albina nace Torna atrás. Andrés de Islas (Nº Inv.1980-03-07).

59. Ver núms. cat. 208 y 209, en: Cruz Valdovinos, J.M. y Escalera, A., 1993, p. 276.

Figura 27. De castizo y española, español . Andrés de Islas (Nº Inv.1980-03-03).

Figura 28. De español y mulata, morisco. Andrés de Islas (Nº Inv.1980-03-05).

Figura 29. De Indio y Mestisa nace Coyote. Andrés de Islas (Nº Inv.1980-03-09).

Figura 30. De chino e india, cambujo. Andrés de Islas (Nº Inv.1980-03-11).

botón y lágrima que lleva la mulata del nº 5, modelo simple, de gran tamaño, cuyo uso ha llegado prácticamente hasta nuestros días en tierras mexicanas (fig 38). Igualmente mencionaremos el detalle inusual de los broches de hombro con perlas que lleva la negra del nº 9 "De Lobo y Negra Chino".

Como se ha indicado más arriba, también la representación de los ahogadores de perlas de una o dos vueltas con o sin perla pinjante y pendientes a juego se repite en las escenas de diversas series, al igual que las joyas comentadas, y lo mismo sucede con las pinturas que se encuentran en otras colecciones. Cabe mencionar algún detalle más, como los dijes que asoman bajo el chaleco del castizo que toca el violín de la escena nº 3, lo que permite apreciar incluso la llave del reloj(véase fig. 33).

Serie quiteña de Vicente Albán

No deseamos cerrar el presente artículo sin comentar tres de las pinturas de una

Figura 31. De español e india, mestizo. Andres de Islas (N° Inv.1980-03-01).

Figura 32. De albarasado e india, barsino. Andrés de Islas (N° Inv. 1980-03-14).

Figura 33. De Castizo y Española, Español (N° Inv. 52).

notable serie incompleta, firmada por Vicente Albán, concretamente, la titulada "*Sra prinsipal con su negra, esclava*", la *Yapanga* o prostituta "*con el trage que usa esta clase de Mugeres que tratan de agradar*" y la "*India en traje de gala*"[60]. Ésta, descalza, lleva collar de dos vueltas de perlas, con lo que parecen higas de azabache, pendientes "de racimo", formados por dos cuerpos de perlas con intermedio de coral, anchas manillas de lo mismo, con diez vueltas, collar de cuentas gallonadas, (de oro o de vidrio dorado, como aún se usa) y un *tupu* o fíbula para prender el manto, en el que convergen un modelo propio y una técnica europea, tanto en el cincelado como en la talla de la piedra, jaquelada (fig. 39). El mestizaje de joyas aparece también en las dos escenas restantes, donde los persona-

60. Serie LIII. García Saiz, M.C., 1998, p. 232.

Figura 34. De Mestiza y Español Castizo (Nº Inv. 51)

Figura 35. De Mestiza e Indio produze Coiote (Nº Inv.1981-11-02).

jes femeninos utilizan una profusión de joyas cuyos modelos y estética corresponden a épocas diferentes. La señora –la única que se calza con zapatos ornamentados por un broquelete de doble orla posiblemente de oro– lleva un complejo tocado de flores y chispas, quizás esmaltadas y con pedrería, salpicadas por el cabello, cuyo moño se sujeta con un agujón simulando un espadín (fig. 40). Esta moda se inspira en el mundo romano y tuvo su origen en el Nápoles de la segunda mitad del siglo XVIII, tras las excavaciones en Pompeya y Herculano. Lleva la dama la preceptiva cinta negra al cuello, con pequeño joyel de lazo y almendra, en plata y piedras blancas, pero sus pendientes, del modelo *girandole*, mezclan una estructura de oro con botón y pinjantes en metal blanco, cuajados de piedras.

Figura 36. De español y mestiza castizo
(N° Inv.1981-11-01)

Figura 37. De Español y Morisca Alvino (N° Inv.55).

Figura 38. De Español i Mulata Morisco (Nº Inv.54)

Figura 39. India con traje de gala. Vicente Albán (Nº Inv.72).

Figura 40. Señora principal con su negra esclava. Vicente Albán (N° Inv.73).

Las manillas de perlas de ocho vueltas continúan con brazaletes de oro para ambos brazos, moda exótica para la Península, como lo es también la mezcla de una cruz pectoral de "engastería", colgada de una gruesa cadena de oro, con el collar- rosario de cuentas negras y pomos de perlas, que remata en un relicario oval de corte manierista, y que debió ser prenda usual, pues es prácticamente igual al que lleva la yapanga (Fig. 41), quien también coincide en el adorno del cuello y en el tipo de pendientes, que aquí parecen de piedras azules, quizás vidrios.

Por su parte, la esclava (Véase fig. 40), aunque menos alhajada, lleva joyas magníficas, especialmente el pendiente con aro del que cuelga una perla periforme de gran tamaño, y el collar de oro de peculiar diseño colocado sobre la cinta negra del cuello, adornada con rosetas de piedras blancas. En definitiva, se aprecia en estas pinturas un batiburrillo de modelos que pueden llegar a estar separados más de dos siglos, pues se mezclan joyas de tipo renacentista (los marcos ovales, entre 1575-1650, las cruces de *engastería*, según modelos del s. XVII y primera mitad del XVIII, las cintas de cuello con plata y piedras blancas, 1750-1790, en Europa, los agujones, moda contemporánea a la pintura estudiada, que también estuvo en uso en el siglo XIX, etc.)[61].

III. Conclusiones

Aunque son muchos los aspectos a comentar, la pintura constituye una cantera de primera mano para datar y constatar la evolución de la joyería en América. En lo que respecta a la pintura religiosa, cuando se trata de evocar una imagen concreta, las joyas son parte de esa realidad, plasmadas con mayor o menor acierto. Sin embargo, las escenas religiosas ornamentan sus personajes con joyas de fantasía, tal como se aprecia en muchos de los grabados que han servido de modelo.

En lo que respecta al retrato, se puede afirmar que predomina el realismo, lo que incluye un tratamiento minucioso de la joya. Como hemos comprobado, en el caso de copias tardías de originales más antiguos, pueden variar las joyas para adaptarse a la moda del momento, o bien no ser adecuadamente interpretadas, cayendo en la incoherencia.

Finalmente, advertimos que las escenas costumbristas no individualizan las joyas. Esto se verifica también en las series de castas, si bien hay excepciones, como

61. Estos y otros aspectos de la evolución de la joyería española pueden consultarse los estudios generales sobre el tema, algunos de los cuales se incluyen en la bibliografía.

Figura 41. Yapanga de Quito. Vicente Albán (N° Inv. 74).

sucede con la series de mejor calidad pictórica, caso de las firmadas por Miguel Cabrera y Vicente Albán respectivamente. En cuanto a las tipologías, las escenas costumbristas ofrecen una panorámica de las joyas usuales de día, no las excepcionales de gala o de noche. Así, los biombos se decoran con imágenes que se podrían fechar en la metrópoli entre 1655-80, a juzgar por la moda y las joyas. Las series "de castas" se encuadran en el siglo XVIII, incorporando los rasgos básicos de lo que es más común (botones, hebillas, collares y pendientes femeninos), si bien las arriba mencionadas de Cabrera y Albán aportan, en menos escenas, una mayor variedad. Los retratos masculinos, escasos, ofrecen imágenes de joyas individualizadas, que pueden datarse adecuadamente, entre las que se encuentran bandas, broqueletes, catalinas o dijeros, hebillas, botones y veneras. Aunque falta en el Museo una representación del retrato femenino dieciochesco, anotamos que el grupo de advocaciones marianas ofrece una gran diversidad de joyas, aunque muy esquematizadas, lo que nos impide presentar los oportunos paralelos, si bien esta aproximación constituye el arranque para posteriores estudios.

Bibliografía

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.(1944): " La Anunciación del pintor mexicano Alonso López de Herrera"

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. MARCO DORTA, E. & BUSCHIAZZO, M. J.(1952), Historia del Arte Hispanoamericano, t. II, vol. V, Plus Ultra, Madrid.

CREEL ALGARA, C.(1970): "Alonso López de Herrera"

ARBETETA MIRA, L. (1993): *Análisis crítico del códice denominado "Joyel de Nª Sª de Guadalupe de Cáceres,* (parcialmente inédito. Ejemplares en el Dpto. de Hª del Arte Moderno II. Fac. Geografía e Historia UCM), Madrid.

(1995 a): "Alhajas", *en* TORRA, E. ESTERAS, C. y ARBETETA,L. *Jocalia s para un Aniversario* ,Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.

(1995 b): *Vida y Arte en las Clausuras Madrileñas,* Madrid.

(1996 a): "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, tomo LI, CSIC, Madrid.

(1996 b): "El exvoto de Hernán Cortés", *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda. Exvotos mexicanos,* México.

(1998), "La joya española...", en: ARBETETA MIRA, L. (coord.), *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII,* Ministerio de Cultu-ra/Nerea, Madrid.

(1999 a): "La joyería: manifestación suntuaria de dos mundos", en VVAA.,*El Oro y la plata d e las Indias en la época de los Austrias*, Fundación Ico, Madrid.

(1999 b): "La joyería española de los siglos XVI al XX", *Summa Artis Enciclopedia de las Artes Decorativas;* Espasa Calpe, Madrid.

(1999 c): "La joyería española", *Enciclopedia virtual de las Artes Decorativas*, Micronet, Madrid.

(2003 a): *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano,* Caja Segovia, Obra Social y cultural, Segovia.

(2003 b): "Platería y joyería en la corte de Felipe V", en VVAA, *El arte en la Corte de Felipe V,* Fundación Caja Madrid, Madrid.

(2005): " Sacra Regalia. Los signos de la realeza en las imágenes marianas.", *Goya*, nº 305, Madrid.

(2006), *Magos y Pastores. Vida y arte en la América virreinal,* Ministerio de Cultura, Madrid.

BARBA DE PIÑA, B (1960): "La joyería mexicana", *Albajas mexicanas, Artes de México.,* número 165, anº XX, México.

BERLIN, H.,(1944)"Artífices de la Catedral de México",en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. III, núm. II, México.

CRUZ VALDOVINOS, J. M & ESCALERA, A.(1983): *La platería en la Catedral de Santo Domingo, Primada de América,* Eugenio Pérez Montás Editor, Sto. Domingo/Madrid.

GARCÍA SAIZ, M. C. (1980): *La pintura colonial en el Museo de América*, 2 vols., Museo de América, Madrid.

(1983): "Arte Colonial mexicano en España", revista *Artes de México*, nº 22, México.

(1989): *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano.* Prólogos de Diego Angulo Iñiguez, Roberto Moreno de los Arcos y Miguel Ángel Fernández, Olivetti, Milán.

(1992): "Nuevas precisiones sobre la pintura de castas," *Cuadernos de arte colonial* ,Madrid, nº. 8, Madrid.

GARCÍA SAIZ, M. C. & RAMOS, L. J (1976): "Obras de José Páez en el Museo de América de Madrid", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 308, Madrid.

HEREDIA, Mª. C; ORBE SIVATTE, M. de & ORBE SIVATTE, A. de(1992): *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura,* Gobierno de Navarra, Pamplona.

HERRADÓN, M.A. (1998): "comentario catalógrafico nº 15" en: ARBETETA MIRA,L. (coord.), *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII,* Ministerio de Cultura/Nerea, Madrid.

HERRANZ, C.,(1998): "comentario catalográfico nº 12" , en: ARBETETA MIRA L., (coord.), *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII,* Ministerio de Cultura/Nerea, Madrid.

KATZEW, I., (2004): *Casta painting.Images of Race in eighteen-century Mexico,* Yale University Press, New Haven.

MARCO DORTA, E. (1951): *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano,* Instituto Diego Velázquez, Sevilla.

MARTÍN, F. & ARBETETA, L.(1998): "ficha catalográfica nº 126", en ARBETETA L., (coord.), *La joyería española...,* Ministerio de Cultura, Madrid.

MARTÍNEZ-BURGOS, P. (2000): " La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales del Siglo de Oro", UCM, Cuenca.

MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz, y CABELLO CARRO, Paz (1997), *Museo de América*, Ibercaja, Bruselas- Madrid.

MAURA, DUQUE DE y GONZÁLEZ AMEZÚA, A. (s.a) *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la condesa D' Aulnoy*, Calleja, Madrid.

MÚJICA PINILLA, R, ; DUVIOLS, P; GISBERT, T., et alt., (2002) *El Barroco peruano. Colección Arte y Tesoros del Perú,* Banco de Crédito del Perú, Lima.

OBREGÓN, G., (coord..,1970), "Reseña del retrato mexicano", *Artes de México*, nº 132, año XVII, México.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E, (1986), *Carreño, Rizi, Herrera y la Pintura Madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Museo del Prado, Madrid.

SÁNCHEZ GARRIDO, A. (1995), comentario p. 154, en VVAA, *Magia, mentiras y maravillas de las Indias,* diputación Provincial de Huelva, Huelva.

SANZ SERRANO, M.J. (1986) *Antiguos dibujos de la platería sevillana,* Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla.

SANZ SERRANO, M.J. (1990), "El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona", en VV AA, *La Virgen de Gracia de Carmona,* Hermandad de Nuestra Señora la Santísima Virgen de Gracia, Carmona.

STRATTON-PRUITT, S.(2006): "Catalogue", *The Virgen, Saints and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection,* Stanford, California.

TOQUICA, Constanza & GARCIA SAIZ, Mª Concepción (2004): *Un arte nuevo para un mundo nuevo,* Ministerio de Cultura, Madrid.

TORRA, E. ESTERAS C. & ARBETETA,L. (1995): *Jocalias para un Aniversario,*Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza La colección virreinal del Museo de América de Madrid en Bogotá, Bogotá.

VVAA (1983): A*rte colonial en el Museo de América*, Ministerio de Cultura, Madrid.

VVAA (1985): *El mestizaje americano*, Ministerio de Cultura, Madrid.

VVAA (1987): *Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt,* Kremayr & Scheriau, Viena.

VVAA,(1988): *Imágenes guadalupanas, cuatro siglos,* Fundación Cultural Televisa / Centro Arte Contemporáneo de México, México.

VVAA. (1989): *México Colonial,* Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.

VVAA *(1990): La Virgen de Gracia de Carmona,* Hermandad de Nuestra Señora la Santísima Virgen de Gracia, Carmona.

VVAA (1995): *Magia, mentiras y maravillas de las Indias,* diputación Provincial de Huelva, Huelva.

VVAA (1999): *Los siglos de oro en los virreinatos de América 1550-1700*, Ministerio de Cultura, Madrid.

VVAA.(1999): *El Oro y la plata e las Indias en la época de los Austrias*, Fundación ICO, Madrid.

VVAA (1999): *Perú: dioses, pueblos y tradiciones,* Abadía de Daoulas, Daoulas.

VVAA (2003): *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Fundación Santillana /SEACEX, Madrid.

VVAA (2006): *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía hispánica del siglo XVIII.* Fundación Caja Navarra, Madrid/Pamplona.

Jesuitas, omaguas, yurimaguas y la guerra hispano-lusa por el Alto Amazonas. Para un posible guión alternativo de "La misión"

Francisco Javier Ullán de la Rosa
Área de Antropología del
Departamento de Humanidades
Contemporáneas
Universidad de Alicante

Jesuits, omaguas, yurimaguas and the spanish-portuguese war in the Upper Amazon. A possible alternative script for The mission

Resumen

Como parte de su estrategia de colonización la Monarquía Hispánica concedió a la Compañía de Jesús vastísimos territorios por toda América. Historiografía y cine, con superproducciones como "La misión", han centrado especialmente su atención sobre las misiones del Paraguay y dejado en penumbra al resto. El artículo pretende corregir ese desequilibrio ofreciendo un análisis de las reducciones altoamazónicas así como desmontar la visión romántica de la reducción jesuítica creada por la historiografía nacional paraguaya y películas como la citada. La reducción era un instrumento de aculturación planificada que ejerció una fuerte violencia simbólica y física sobre las sociedades indígenas. El artículo se ocupa del caso concreto de las reducciones de indios omaguas y yurimaguas, haciendo notar los paralelismos y divergencias entre los casos altoamazónico y paraguayo: dos regiones fronterizas atrapadas en una guerra de expansión imperial entre España y Portugal a principios del siglo XVIII, que marcó los destinos de misioneros e indios. En definitiva, información para escribir un guión alternativo para otra "La misión".

Palabras clave: Alto Amazonas, reducciones jesuíticas, omaguas, yurimaguas, indios, aculturación.

Abstract

As part of its colonization strategy, the Spanish crown handed vast tracts of land across the American continent to the Jesuits. Historiography and cinema, with blockbusters such as *The Mission*, have spotlighted Paraguayan missions, ignoring the rest. This paper aims to remedy that bias with an analysis of the *reducciones* in the Upper Amazon. It also purposes to unveil the romantic image of the Jesuit *reducción* created by Paraguayan national historiography and Hollywood films. The *reducción* was an instrument of programmed acculturation that exerted fierce symbolic and physical violence on native America communities. The paper focuses on the specific case of the *reducciones* among the Omagua and Yurimagua peoples, highlighting the parallels and differences between developments in the Upper Amazon and Paraguay: two frontier regions engulfed in an imperialistic war of expansion between Spain and Portugal in the early 18th century that sealed the fate of missionaries and native peoples alike. In short, the study provides material for an alternative script for another version of *The Mission*.

Key words: Upper Amazon, Jesuit *reducciones*, Omagua, Yurimagua, native Americans, acculturation.

I. Introducción Para un guión alternativo a "La misión"

Si existe una forma de expresión contemporánea con la capacidad de convertir un lejano acontecimiento histórico en icono de la cultura de masas de hoy esa es sin duda el cine. Y si preguntáramos a un ciudadano de a pie cualquiera qué imágenes le vienen automáticamente a la mente al oír la asociación de palabras "genocidio" "indios" y "jesuitas" no hay

duda de que una buena proporción de ellos respondería evocando los fotogramas finales de "La misión": Robert de Niro acribillado por los soldados españoles, la pacífica procesión de indios convertidos, encabezados por el espiritual Jeremy Irons, bombardeados sin piedad por los cañones del materialismo imperialista que sacrifica credo y compatriotas en aras de la razón de Estado. El film, rodado en el Chocó colombiano con indios emberás, y convertido en película de culto para los indigenistas *new age* contaba la historia de una parte de las reducciones jesuitas del Paraguay, hoy en el estado brasileño de Rio Grande do Sul, que pasaron a manos portuguesas en virtud de un intercambio territorial entre las dos Coronas que obligaba a desmantelar las misiones, pacto firmado en Madrid, para el que no se había contado con la opinión de los indígenas, ni de sus sotanudos protectores, que prefirieron hacer frente a las tropas coloniales, a la deportación de las que consideraban sus tierras y su misión apostólica. ¿Victoria del espíritu sobre la materia (indios y misioneros prefieren morir que renunciar a sus ideales) o de la materia sobre el espíritu (indios y misioneros acaban, en efecto, muriendo y tierras y misiones conquistadas para hacer de ellas asentamientos portugueses)?

La historia de las reducciones jesuitas en las tierras tropicales de Sudamérica (nombre con el que los propios misioneros denominaban a sus fundaciones misionales) es, por supuesto, mucho más compleja de lo que una película pueda contar. Las misiones jesuitas del Para-guay son quizá las más conocidas, en parte gracias a la propia película, y en parte a que en ellas los misioneros consiguieron llevar a cabo con mucha mayor eficacia que en otros lugares sus planes de transformación cultural de los indígenas. Lo cierto es que la corona española concedió, a la orden ignaciana, tres grandes territorios de misión en el subcontinente sudamericano en régimen de ex-clusividad, el del Paraguay era uno, los otros los constituían los llanos de Moxos y Chiquitos, en la actual Amazonia boliviana y el inmenso territorio que comprendía la cuenca alta del Amazonas, que en época colonial se conocía como Provincia de Mainas. Además de esto los jesuitas también fundaron numerosas reducciones en Brasil. Este artículo quiere rescatar para el público la historia de las misiones jesuitas de Mainas, que no han tenido hasta ahora la suerte de ser bendecidas por la mano "iconogénica" de Hollywood, pero con la cual bien podría escribirse un guión alternativo para una nueva "La Misión". Como en aquella historia que narraba el film, también en el Alto Amazonas, a principios del siglo XVIII, los indios y los jesuitas llegados para enseñarles el "camino de la verdad" se vieron inmersos en la compleja malla de intereses cruzados de los dos imperios coloniales y de sus oligarquías. Como en aquella, también el resultado fue la expulsión de los religiosos y el genocidio de las poblaciones indígenas. Un drama quizá bastante sumergido y olvidado en la avalancha de historias sobre genocidios a la que asistimos hoy día, pero que se inscribe en el marco de unos acontecimientos de consecuencias fundamentales para la historia de América Latina: la constitución de Brasil como gigante del continente, al apropiarse, en detrimento de las misiones jesuitas españolas, las tres cuartas partes de la Cuenca Amazónica. Como en aquella "La misión", nuestro guión alternativo relata una ganancia te-rritorial de los portugueses, cien veces más importante, sin embargo, que la primera, lo que en nuestra opinión la convierte en un hecho de mayor entidad que merece justamente ser destacado en la historia latinoamericana.

II. El contexto histórico de las misiones jesuitas en la Cuenca del Amazonas. Los distintos agentes coloniales y sus conflictos de intereses

Descubierto en 1499, explorado por expediciones como la de Orellana y la de Ursúa, que buscaban entre sus aguas el ensueño de Eldorado, la colonización del río Amazonas y los inmensos territorios de su cuenca fluvial sólo comienza, tímidamente y a partir de sus extremos, hacia finales del siglo XVI. El establecimiento de asentamientos estables y colonias de explotación en la ceja de selva andina y en la desembocadura del Amazonas y costa de Pará y Maranhao, desde principios del XVII, inauguró una nueva situación histórica en la región de consecuencias dramáticas para las sociedades indígenas. La cuenca entera del Amazonas, iba a ser paulatina e inexorablemente fagocitada por la avidez del sistema económico mercantilista que ya se perfilaba como el embrión de la economía-mundo capitalista, de la cual la región pasaba ahora a ser periferia (Wallerstein 1979).

Disipadas las fiebres caliginosas de la

conquista de Eldorado, que habían sido el motor de las primeras expediciones europeas en el siglo XVI, los europeos se dieron cuenta al fin de que la verdadera riqueza del Amazonas se encontraba en otros factores: en su explotación agrícola y selvícola, por un lado, y en su reserva de mano de obra servil para las haciendas, por otro. Esta última constatación es clave para entender el conjunto de los procesos históricos que operaron sobre la gran mayoría de los pueblos amazónicos hasta bien entrado el siglo XX. Como bien hace notar Pacheco de Oliveira, "*a historia do Amazonas é menos um processo de ocupaçao territorial do que uma incorporaçao gradativa de mao-de-obra indígena a de sua capacidade produtiva aos diferentes empreendimentos da história do Brasil Colonial e pós-colonial*" (Pacheco 1988: 8).

El mismo argumento que hace Pacheco para el Brasil colonial es válido para la región controlada por España, aunque con algunas variantes. Mientras los asentamientos portugueses de la desembocadura del Amazonas eran colonias de plantación, destinadas a la producción de tabaco y azúcar principalmente, el interés de los españoles por la región era básicamente su fuente de mano de obra fresca para las minas de oro y plata de la zona andina. En cualquier caso, el Amazonas asistía al amanecer de un sistema económico y social basado en la reducción de las poblaciones indígenas al estado de servidumbre.

La situación histórica cuyo nacimiento se vislumbra en la primera mitad del XVII, tiene, pues, en los colonos esclavistas de Belem do Pará, Sao Luis do Maranhao y los encomenderos españoles de la ceja de selva uno de sus protagonistas principales, pero no el único. Como todos los sistemas sociales, el del mercantilismo esclavista también generó ideologías y agentes contradictorios y opuestos al sistema. En la región este vendría constituido por el agente religioso representado por la Compañía de Jesús, cuyos objetivos evangelizadores hacia los indígenas entraban en franca contradicción con el maquiavelismo economicista de los colonos.

El siglo XVII y la primera mitad del XVIII habían de presenciar una lucha encarnizada entre ambos agentes por el control del apreciado recurso humano indígena, cada uno empeñado en ganárselo para sus propios objetivos imperialistas: imperialismo económico el de los unos, empeñados en explotarlos y reducirlos a esclavitud o servidumbre, imperialismo espiritual el de los otros, determinados a convertirlos al cristianismo y a la cultura occidental incluso por la fuerza, ("*ad ecclesiam et vitam civilem esse reducti*" (Grohs 1974: 17)), pues no otra cosa eran las reducciones sino campos de concentración donde efectuar una aculturación completa, una reeducación cultural, de las poblaciones indígenas por medio de diferentes mecanismos: desestructuración de la organización social indígena a través de la mezcla de grupos étnicos, descabezamiento de sus liderazgos políticos, sometimiento a una dura disciplina de trabajo y catequización, represión psicológica e incluso física de las prácticas culturales indígenas (desnudez, poligamia, ritos de paso, chamanismo), campañas propagandísticas de desacreditación de sus pilares culturales, como los chamanes, ruptura de la solidaridad generacional al hacer de los niños, más fácilmente "aculturables" por los misioneros, delatores y represores de las pautas culturales de los padres, etc. Es importante señalar que los religiosos no formaron en ningún momento un frente común antiesclavista en el Amazonas. A lo largo de todo el río los jesuitas fueron los únicos que enarbolaron con verdadera energía la bandera antiesclavista, muchas veces incluso en contra de las autoridades, mientras otras órdenes, como los carmelitas, se ofrecían a la dócil connivencia con los colonos y las disposiciones reales, sirviendo de legitimadores del sistema de explotación. En el fondo de esta desunión tan poco cristiana estaba la competencia entre órdenes por ganar espacios misionales. Una realidad la de nuestro guión alternativo, en suma, bastante distinta de la imagen idealizada y edulcorada del misionero representada por Jeremy Irons en "La misión".

Cogidos entre dos fuegos, y como tercer agente colonial de la situación histórica, se encontraban los Estados. Presionados, por un lado, por el imperativo moral de hacer cumplir las leyes que protegían a los indios y que emanaban de los principios cristianos que eran la esencia ideológica de sus monarquías, y, empujados, por otro, por las demandas de unos colonos cuya lejanía los hacía proclives a la secesión y cuyas haciendas reportaban grandes beneficios a las arcas públicas, los Estados oscilaron a lo largo del tiempo entre el apoyo a los jesuitas o a los dueños de esclavos. Y en el Amazonas portugués los primeros acabarían finalmente por perder la partida en favor

de órdenes menos beligerantes. Por otro lado, ambos imperios se enfrentaban entre sí, aunque con mayor interés por parte de Portugal, por el control de la cuenca del Amazonas, utilizando, ante los escasos recursos militares con que contaban, a las órdenes religiosas y a los esclavistas como agentes de penetración.

Las víctimas estructurales del sistema iban a ser, en cualquiera de los casos, las sociedades indígenas, que, en distintos grados, serían subordinadas al mismo en situación de inferioridad, de pérdida de autonomía y, en muchos ocasiones, de explotación y esclavización. Su capacidad de resistencia a la dominación se mostró, en general, baja, desempeñando un papel más bien pasivo que activo en el proceso histórico. De su trabajo forzado se obtendría la plusvalía que haría viable la rentabilidad del sistema (Pacheco de Oliveira 1977).

El factor trabajo indígena era, pues, la pieza clave que sustentaba al sistema colonial pero también la que generaba sus contradicciones: la drástica reducción de la población indígena por la dureza de las corbeas impuestas, la brutalidad de las expediciones de captura, las guerras intertribales azuzadas por el comercio de esclavos en el que se embarcaron los propios nativos, y las enfermedades epidémicas traídas por los europeos convierten el factor trabajo en el punto vulnerable de la expansión económica, manteniéndose en todo momento un desequilibrio deficitario entre el ritmo de nuevos apresamientos y las necesidades de los colonos, de los religiosos y del Estado que lógicamente había de crear tensiones entre ellos. La escasez de mano de obra indígena, la necesidad de conseguirla y de asegurarla frente a los competidores, es indudablemente el motor impulsor que aceleró la penetración europea en la cuenca interior del Amazonas. En este sentido los jesuitas, con su política de reducciones masivas de la población indígena, no podían sino ser un freno a la expansión económica de la zona y se enfrentaron a los intereses de los propietarios esclavistas.

III. Los jesuitas y la penetración española en el Alto Amazonas por qué la provincia de Mainas no fue el Paraguay

Hacia 1580, la colonización y evangelización del Alto Amazonas cercano a los Andes, conocido como la Provincia de Mainas, había repartido ya 71 encomiendas entre los vecinos de las recién fundadas ciudades de la ceja de selva limítrofe con la llanura amazónica: Borja, Valladolid, Loyola, Santiago de las Montañas y Santa María de Nieva, con unos 22.270 indios (Santos 1980: 158), pero el duro trabajo en las minas de oro produjo muy pronto reducciones alarmantes de la población y obligó a los encomenderos desde finales del siglo XVI a realizar correrías entre los asentamientos de indígenas no reducidos para proveerse de trabajadores. Estas correrías continuaron a todo lo largo del siglo XVII a pesar de las numerosas Cédulas Reales que las prohibían, y a pesar de la instalación de los jesuitas en Mainas, que se inicia en 1638.

Inicialmente, los indígenas tomaron dos posturas diferentes ante la penetración de los españoles. Los directamente afectados por las incursiones esclavistas reaccionaron militarmente mientras los más alejados de la acción de los europeos, como los omagua y yurimagua, en los que se centra este artículo, se embarcaron en el tráfico de esclavos a cambio de herramientas de hierro occidentales, tecnología muy apreciada entre los indígenas, pues facilitaba sensiblemente las tareas agrícolas y daba a sus poseedores una estimable ventaja militar sobre sus vecinos. La entrada de las sociedades indígenas en el aprovisionamiento de esclavos para los colonos europeos generó una espiral autodestructiva entre las mismas, que se desangraron entre sí en lugar de presentar un frente unido contra la penetración colonial. Cuando los jesuitas llegaron a Mainas los indios pudieron optar por una tercera alternativa: la de acogerse bajo su protección, reduciéndose en misiones para escapar así de las incursiones de los encomenderos. Omaguas y yurimaguas se acogerían a esta solución cuando la sed inagotable del sistema esclavista les hiciera pasar de cazadores a cazados.

Sin embargo, la tierra era demasiado hostil y lejana para los encomenderos. Después de la destrucción de Borja por una de las pocas reacciones militares indígenas a la penetración española, esta iba a dejarse al ímpetu evangelizador de los misioneros. La Corona española iba a aparcar *sine die* cualquier tipo de plan de ocupación y colonización civil de la Amazonia concediendo en cambio grandes prerrogativas y autonomía a la Compañía de Jesús para reducir indios en vastas áreas del interior del continente.

Paraguay fue una de ellas, fundándose allí la primera reducción en 1608, y el Alto Amazonas, la Provincia de Mainas, sería la segunda.

Esta postura de apoyo de la corona española a la empresa jesuítica contrasta con la mucho más dubitativa de los monarcas portugueses, que siempre dieron bandazos entre su respaldo al partido esclavista de los hacendados o a la Compañía de Jesús y la protección a los indios. Robin Furneaux quiere hacernos entender que esta diferencia de actitud entre ambas coronas, no radica en un desentendimiento de los monarcas portugueses por las condiciones de los indígenas, sino en el hecho de que la mano de Madrid se hacía notar más pesadamente sobre sus posesiones extranjeras de lo que lo hacía la de Lisboa (Furneaux 1970: 56). Pero esta explicación es un tanto simplista y olvida factores como las diferentes características morfológicas y posición geopolítica de ambos imperios. España, tras su periodo de máximo esplendor y expansión del siglo XVI, entraba a partir de 1640 en franca decadencia: Desangrada por las interminables guerras europeas de las que saldría derrotada, asediada en multitud de frentes, y con un territorio dilatadísimo, aún a medio colonizar, para cuya defensa no disponía de recursos humanos y materiales suficientes, desde esa misma fecha ha de añadir a los tradicionales enemigos que la asedian en América uno más a la espalda de sus colonias, el Brasil de la corona portuguesa. El respaldo otorgado a los jesuitas por la corona española, sólo puede ser entendido dentro de una estrategia política de contención del expansionismo portugués, con los medios que en aquel momento estaban a su alcance. Tan sólo es necesario observar qué zonas del continente le fueron entregadas a la Compañía para darse cuenta de que, las razones que subyacen a esta decisión son de índole estratégica: las vulnerables llanuras del Chaco, amenazadas seriamente por las incursiones de las bandeiras paulistas y el Alto Amazonas, por cuyo curso de fácil navegación comenzaban a internarse las *tropas de resgate* desde Belem do Pará y Sao Luis. Por otra parte, las características del territorio andino controlado por España, con densidades de población indígena relativamente altas, hacían mucho más fácil para el Estado vencer la presión de los encomenderos a la instalación de los jesuitas mientras, por el contrario, las bajas densidades de población del territorio brasileño y amazónico colocaron a los colonos portugueses ante un déficit mucho más acusado de mano de obra y la presión en contra de las reducciones fue, por tanto, mucho más encarnizada en las colonias lusitanas.

La elección de los jesuitas como peones de avanzada del imperio español y muro de contención frente a los portugueses en menoscabo de otras órdenes se debió sin duda a las características singulares de esa Compañía fundada por un ex-soldado: su ardoroso ímpetu misionero, su poderío económico, su eficiente organización ya probada en la reconquista católica de Europa, organización que emanaba de su estructura jerárquica y disciplina de inspiración militar. Los jesuitas se consideraban a sí mismos "soldados de Cristo", y a fe que desempeñaron una función en la práctica militar para la Corona española. En el Paraguay y Bolivia, los jesuitas organizaron militarmente a los guaraníes y lograron contener con éxito los avances de los paulistas. La pérdida de aquellas misiones, que relata la película, se debió de hecho a un intercambio territorial pactado entre las dos coronas y no a una conquista bélica. En el Alto Amazonas, mucho más escasos de recursos humanos y con menor adhesión de las poblaciones indígenas, los jesuitas serían expulsados con la fuerza de las armas.

La política diseñada por la Compañía para ambos territorios era en teoría la misma, pero las circunstancias históricas previas marcaron diferencias en la evolución de ambas evangelizaciones. Mientras que el Paraguay era un territorio "virgen" a la llegada de los jesuitas, un territorio a evangelizar *ex novo*, el Alto Amazonas llevaba experimentando más de treinta años de conflicto entre colonos blancos esclavistas y tribus indígenas víctimas de sus correrías. En consecuencia, mientras en el inmaculado Paraguay la evangelización fue fácil, pacífica y duradera y no se permitió la entrada a ningún europeo o representante de la Corona, civil o militar, en Mainas la hostilidad generada en los indios ante cualquier tipo de penetración europea, obligó a los jesuitas a realizar sus entradas con apoyo militar y enfrentó a los misioneros a la dificultad adicional de luchar contra la oposición de los encomenderos y contra las persistentes prácticas de esclavización. La política de acompañar las expediciones evangélicas de escolta militar se demostró, por lo demás, contraproducente, ya que la relación entre los soldados y la población indígena siempre constituyó una fuente

de conflictos. La evangelización de Mainas se presentaba desde el principio repleta de escollos y de conflictos potenciales que complicaron en gran manera la obra de la Compañía de Jesús en esta parte del continente (Santos 1980).

La piedra angular del plan misional de los jesuitas era la reducción de los indios, esto es, la concentración de los mismos en grandes asentamientos a las orillas de los grandes ríos, única manera en que sería viable la tarea evangelizadora. Para conseguir el éxito, la estrategia jesuita contaba con que los regalos de herramientas podían garantizar la lealtad de los neófitos, que los indígenas mostrarían paulatinamente una inclinación natural por la conversión, y que los misioneros iban a poder defender a los indios de los abusos de los españoles y, eventualmente, de los portugueses. En la práctica, ninguna de estas presunciones resultó ajustada a la realidad.

En primer lugar, los indígenas mostraron muy poco fervor por la conversión. Cuando aceptaron reducirse en misiones no lo hicieron atraídos por la doctrina cristiana que les predicaban los misioneros sino por intereses bastante más prosaicos. Como bien apunta Grohs, el temor por los comerciantes de esclavos, y el deseo de tener siempre a disposición herramientas de metal fueron las verdaderas causas de su atracción hacia las misiones (Grohs 1974: 17). En ese sentido, la iniciativa de la reducción no siempre partió de los jesuitas. En ocasiones, eran los mismos indios los que la solicitaban. En otras, debido a ese mismo juego de intereses, los indígenas se resistían a entrar en las misiones e incluso podían intentar frenar el avance misional si pensaban que les iba a perjudicar. Santos sugiere que los omagua intentaron impedir ese avance durante más de medio siglo para poder controlar ellos mismos la circulación de herramientas con sus vecinos del medio Amazonas (Santos 1980: 162). La entrega de herramientas a los neófitos no era suficiente tampoco para anclarlos a la misión. Dada su poca disposición a someterse a las nuevas y rígidas normas que imponían los misioneros, su escasa inclinación a la aculturación, a abandonar sus formas propias de vida, muchos neófitos se escapaban a la selva una vez obtenida esa anhelada pieza de hierro.

Por otro lado, no en todas partes los misioneros pudieron proteger de forma efectiva a los indígenas de los excesos de encomenderos y esclavistas, lo que condujo a una pérdida de confianza en los mismos por parte de los indios y a una mayor resistencia a la reducción. A pesar de contar con el apoyo de la Corona, los jesuitas tuvieron que encarar la resistencia de los encomenderos. En fecha tan temprana como 1641 los encomenderos solicitaban al virrey la expulsión de la Compañía y sólo la intervención del gobernador de Mainas, Vaca de la Cadena, impidió que esta se efectuase (Ardito Vega 1993).

Las misiones de Mainas, vulnerables a los ataques esclavistas y compuestas por indígenas sin apenas disposición hacia la aculturación, habían de ser por fuerza inestables. A esto se añadía el foco adicional de tensiones que suponía la amalgama de diversas tribus en una misma reducción, que haría implosionar algunas misiones por enfrentamientos interétnicos. Además, cuando los regalos de herramientas, que empezaban a llegar a los indígenas por otras vías (los omagua, por ejemplo, las obtenían también de los ingleses y holandeses que bajaban desde las Guayanas o de los quijo) y la garantía de protección, que no tenían posibilidad de cumplir plenamente, comenzaron a dejar de ser eficientes, los mismos misioneros recurrieron también a la fuerza para reducir a los indios.

Esta etapa caracterizada por el empleo de métodos violentos tiene su inicio, según Santos, en 1651, con la llegada de nuevos refuerzos misioneros (Santos 1980: 165). En un principio, los jesuitas empezaron a efectuar correrías anuales con una escolta militar con el propósito de traer de regreso a aquellos neófitos que se habían escapado de las reducciones. Con el tiempo, las correrías se ampliaron al objetivo de incorporar nuevos indígenas a las misiones, "sacándolos del monte".

Los métodos violentos de los misioneros, como antes había ocurrido con los encomenderos, no tardaron en encontrar una respuesta similar por parte de los indígenas. Así, en 1663, una confederación de cocama, shipibo y maparina se levantan y destruyen las misiones de Santa María del Ucayali, Purísima Concepción de Jeberos y Santa María del Huallaga. No fue hasta 1669 que los misioneros no empezaron a recuperarse de la revuelta, consiguiendo misionar a los shipibo, jitipo y pano del Bajo Ucayali y reducirlos a todos en la misión de Santiago de la Laguna, fundada en 1670 en el Huallaga, a 15 millas de su confluencia con el Marañón. Con el tiempo,

Santiago de la Laguna llegó a convertirse en la capital de la conversión de Mainas, en el "Cuartel General del Ejército Misionero", y fue la cabeza de playa desde donde se lanzó la campaña de evangelización del río Amazonas propiamente dicho (Ardito Vega 1993).

El avance que supuso la fundación de Santiago de la Laguna vino seguida de un revés, que habría de ser a partir de entonces recurrente en las misiones: en 1680 una epidemia general de viruelas, enfermedad desconocida en el Amazonas hasta la llegada de los europeos, afectó a todas las reducciones. La viruela, el sarampión y el catarro, para las que los indígenas no tenían defensa, fueron una constante de la vida misional y provocaron un verdadero genocidio. La concentración de la población indígena facilitó la difusión pandémica de estas enfermedades cuyos efectos hubieran sido menores en las condiciones de dispersión poblacional previas. A ello hay que añadir las enfermedades endémicas locales, como la malaria y la disentería, que fueron favorecidas por el privilegio que los misioneros otorgaban a las orillas de los grandes ríos como lugares de asentamiento, rodeadas de zonas bajas inundables donde proliferan los mosquitos y las aguas estancadas. La epidemia de viruela de 1680 puso fin a una etapa de la evangelización de Mainas. El balance hasta esa fecha había sido el bautismo de 107.035 indios, según los registros jesuita, y la fundación de 20 reducciones (Santos 1980: 165). Un esfuerzo de gigantes si se tienen en cuenta las enormes distancias, las dificultades de comunicación y el escasísimo número de padres, cuatro en 1680, con que se contaba.

Esta escasez de personal misionero fue el gran talón de Aquiles para la implantación y consolidación de las misiones de Mainas. Sin duda los jesuitas se embarcaron en una empresa que estaba más allá de sus posibilidades humanas y materiales, queriendo abarcar una extensión enorme de territorio y más grupos indígenas de los que podían controlar. Los misioneros fueron en todo momento perfectamente conscientes de que sus limitados medios hacían muy vulnerable la obra de la Compañía en Mainas pero, por otra parte, se veían presionados por la urgencia de reducir rápidamente a los indios para protegerlos de las *razzias* esclavistas que se hacían cada vez más frecuentes. Hacia 1680 la principal amenaza para la región del Alto Amazonas ya no la constituían los encomenderos de Borja y la ceja de selva, cuya energía expansiva se había agotado considerablemente, sino los esclavistas portugueses que desde el Pará se internaban Amazonas arriba con un empuje inusitado.

Fue la presión esclavista de los paraenses lo que provocó el segundo gran impulso que experimentarían las misiones a partir de 1686 y que condujo a la colisión de españoles y portugueses en el alto y medio Amazonas. Los omaguas y yurimaguas que, situados hasta entonces en una tierra de nadie entre las zonas de influencia española y portuguesa, habían jugado el papel de intermediarios en el tráfico de esclavos, resistiéndose a la penetración misionera, se entregaban ahora a los jesuitas buscando protección contra la onda expansiva portuguesa que alcanzaba por esas fechas su territorio. Los omaguas, que habían constituido una poderosa sociedad de jefatura que ocupaba un dilatado territorio en ambas orillas del curso alto del Amazonas, desde la desembocadura del Napo hasta la del Putumayo, abrían así la llave de la evangelización del Amazonas. La Compañía comisionó al bohemio Samuel Fritz para esa tarea, misionero incansable que en los siguientes años realizaría una de las más ciclópeas epopeyas misionales de la Historia, evangelizando y reduciendo todas las poblaciones indígenas de la ribera del Amazonas (omaguas, yurimaguas, aizuaris e ibanomas) en una extensión de más de 2.000 kilómetros de oeste a este. Con su penetración oriental, los vectores de expansión español y portugués colisionaban sobre una región, el Alto Amazonas, que había jugado hasta entonces el papel de colchón entre ambos Imperios y que ahora se convertiría en el campo de batalla de sus aspiraciones de dominio. Las víctimas principales de esa colisión serían las poblaciones indígenas.

IV. Los jesuitas y la expansión de las colonias portuguesas en el Bajo Amazonas ¿Por qué el Pará no fue el Paraguay?

A principios del siglo XVII los portugueses tuvieron que defender el Brasil de los intentos de conquista y colonización de los enemigos de la monarquía Habsburgo a la que Portugal se había sumado desde 1580. Los holandeses ocuparon el nordeste de Brasil durante varias décadas y holandeses, franceses e ingleses establecieron colonias de plantación en franja costera del norte y en la desembocadura

del río Amazonas. Para los años 30 del 1600, sin embargo, los portugueses habían conseguido asentar su control sobre el territorio, con excepción de las Guayanas. De estas guerras nació la colonia de Maranhao, dividida en dos unidades, el Estado de Maranhao propiamente dicho, con capital en Sao Luis, y la Ca-pitanía General de Grao-Pará, con capital en Belem do Pará, e independiente administrativamente del Virreinato del Brasil, respondiendo su gobernador directamente a Lisboa y no a Salvador de Bahía. Desde el primer momento y ya antes de la separación de España y Portugal, la colonia demostró una inusitada fuerza expansiva. La necesidad de trabajadores para las recién creadas plantaciones de Sao Luis y Belem llevó muy pronto a la organización de *razzias* como las que desde tiempo atrás realizaban las *bandeiras* paulistas en el sur del Brasil (Freire 1991).

La actitud de la Corona ante la esclavitud fue desde el principio bastante ambigua. Si durante todo el siglo XVI asistimos a la producción de legislación que procuraba evitar la esclavización de los indios (1540, 1550, 1556) un decreto real de 1587 admitía la esclavización de los capturados en guerras "justas", esto es, en guerras de agresión iniciadas por los mismos, así como de los rescatados destinados a festines antropófagos. Amparado en esa ley, el capitán mayor Pedro de Texeira, veterano sobresaliente de la guerra contra holandeses e ingleses, organiza en 1626 las *Tropas de Resgate*, financiadas por el Erario Real, protegidas por las fuerzas públicas y legitimadas por la participación de miembros de órdenes religiosas. El objetivo oficial de estas tropas era "humanitario": el "rescate" de prisioneros indígenas destinados a la antropofagia. En la práctica, sin embargo, se constituyeron en una tapadera que legitimaba e institucionalizaba la captura de cualquier indígena y su venta a los colonos a precios fijados por el gobernador (Cortesao 1950). No es hasta 1640, con la aparición de los jesuitas en la colonia, que la Corona empezará a verse presionada a garantizar la protección real de los indios (Pacheco de Oliveira 1988).

Del dinamismo expansivo del Estado de Maranhao es prueba palpable la expedición que organizó en 1637 el gobernador Jácome Raimundo de Noronha, bajo el mando del capitán Pedro de Texeira, con el objetivo de realizar una nueva exploración de todo el Amazonas, cuyo curso interior permanecía como *terra incognita* desde la expedición de Ursúa que pretendió buscar Eldorado en tierras de los omagua. Este viaje había sido motivado por la llegada a Belem de Domingo Brieva y Andrés de Toledo, seglares que acompañaban a la expedición franciscana al Napo de 1636 y que, alentados por informes de los indígenas sobre Eldorado, se habían separado de los frailes y recorrido todo el Amazonas en su busca. Aunque en las crónicas de la expedición de Texeira no se menciona en ningún momento el mito, no hay duda de que de alguna forma Eldorado debía estar aún presente en el imaginario subconsciente de este epígono de los grandes exploradores del XVI (Acuña 1641).

Si Orellana había sido el primero en recorrer el Amazonas de Quito hasta el mar, Texeira había de ser el primero en hacerlo en sentido inverso. La expedición portuguesa, acompañada por los seglares franciscanos, remontó el río entre 1637 y 1638 y alcanzó Quito. A pesar de la unión de las dos coronas, la penetración lusa causó suspicacias entre las autoridades coloniales españolas. La Audiencia de Quito decidió notificar al gobernador de Maranhao que Texeira había sobrepasado el límite con el territorio español, lo cual hacía necesaria una nueva expedición de regreso hasta Belem que continuara, además, hasta España para informar a Felipe IV. Como representante de las autoridades españolas se comisionó al jesuita Cristóbal de Acuña para acompañar a Texeira en su viaje de regreso a Belem.

El retorno tuvo lugar entre 1638 y 39 y es importante para la historia del Amazonas por dos motivos:

1) La crónica que escribe Acuña sobre el viaje es el primer intento de descripción sistemática y objetiva de las tierras y pueblos del Amazonas, y esto no es en ningún modo fortuito: Recelosas ante el impulso expansionista de los portugueses, las autoridades de Quito encargaron al jesuita la confección de una especie de "informe estratégico" de la región, que les permitiera evaluar sus posibilidades de conquista y explotación. Acuña debía consignar con claridad las distancias en leguas, las provincias, los ríos, los distintos pueblos indios, su armamento, organización social y tecnología, los recursos naturales y sus posibilidades de explotación, etc. Espoleada por el acicate portugués, la exploración del gran río, abandonada durante sesenta años, resucitaba así del olvido. Las noticias de las expediciones del XVI (De Carvajal 1992; Vázquez 1987) eran tan escasas y tan teñidas de leyenda que la expedición de Texeira

tuvo la consideración entre sus coetáneos de "Nuevo Descubrimiento del Amazonas", como así figura en el título de la crónica de Acuña, publicada en 1641.

2) Durante el viaje de regreso, Texeira coloca un mojón en cierta parte del río y toma posesión de todas las tierras al este de ese punto para la corona de Portugal. Este acto prueba que los portugueses se tomaron en serio la ocupación del Amazonas y trataron de legitimarla jurídicamente. La toma de posesión fue ratificada con un documento, el *Auto de posse*, firmado por Pedro de Texeira y otros militares portugueses de la expedición en calidad de testigos, *en nome de El Rey Filippe IV nosso Senhor pela Coroa de Portugal* (Berredo 1905 [1718]: 284), cuyo original no se conserva. Un año después de esta toma, Portugal se separaba de España y el *Auto de Posse* se convertía en la piedra angular sobre la que se había de fundamentar jurídicamente la posterior ocupación portuguesa del Amazonas, pero también en un motivo permanente de polémica debido a la imprecisión toponímica del documento, que dejaba abierta la posibilidad a la especulación y a la manipulación sobre el lugar en el que había sido colocado el mojón.

Como ya indicamos más arriba, el principal interés de la expansión portuguesa no era el control sobre los territorios sino la necesidad de asegurarse el abastecimiento de mano de obra indígena, muy vulnerable a la mortandad ante las enfermedades y los trabajos forzados. El mismo padre Antonio Vyera, con cuya llegada a Maranhao en 1640 hacía su aparición en escena la Compañía de Jesús, fue consciente desde el principio de la cuasi-total dependencia de la región respecto del trabajo indígena. A ese respecto diría el jesuita: "*Cativar indios e tirar de suas veias o ouro vermelho foi sempre a mina daquele estado*" (en Pacheco 1988: 9). Algunos historiadores (Fur-neaux 1970) han querido atribuir esta dependencia a la pobreza diferencial de los colonos de Maranhao respecto a los del Brasil, y su falta de recursos para importar esclavos negros. Como señala Pacheco de Oliveira (Pacheco 1988: 9), ese argumento es falaz. Cuando la escasez de indígenas se hizo acuciante en Maranhao, los colonos recurrieron sin ningún problema a la importación de africanos. En estos primeros momentos, sin embargo, el bajo costo del indígena, al que se tiene *in situ*, en relación con el esclavo negro, hacía económicamente más ventajosa la utilización extensa de las poblaciones indígenas aunque eso resultase en una rápida despoblación de ciertas áreas por la alta mortalidad y las fugas (Kiemen, 1954). Si por aquel entonces los colonos de Brasil, a diferencia de los del Pará, importaban masivamente esclavos negros no era más que porque su asentamiento más temprano en aquella costa ya había provocado el agotamiento de la mina local de esclavos indios. En el Brasil, además, la actividad de los jesuitas había sido importante, y ante el peligro de exterminio total de la población indígena la Compañía había conseguido reducir hacia 1600 a todos los que todavía no habían sido esclavizados.

Puestos en guardia por el ejemplo del Brasil, los colonos de Maranhao consideraron desde el primer día a los jesuitas como unos competidores más por el control del recurso indígena, que se sumaban a los españoles de la ceja de selva, a los ingleses y holandeses que bajaban por el Río Negro, y a los paulistas que subían desde el sur. La Corona, presionada por la realidad económica, tuvo que admitir una mayor flexibilidad de la que le permitía la bula papal de 1537, que reconocía y proclamaba el derecho natural de los indios a la libertad, y su legislación osciló como un péndulo entre el favorecimiento a los colonos o a los jesuitas.

También estos últimos se vieron forzados por las circunstancias hostiles a ser más flexibles en Maranhao de lo que lo estaban siendo en otros lugares. En 1640, el general de los jesuitas, Antonio Vyera, proponía a los colonos de Sao Luis la transferencia de los esclavos capturados ilegalmente- y sólo aquellos- a reducciones donde serían bien tratados a cambio de que trabajaran seis meses al año en las plantaciones. En Belem, las pro-visiones reales que Vyera traía consigo para reducir indios fueron completamente ignoradas y el jesuita fue obligado a presenciar la esclavización de la nación Poquiz sin poder impedirlo. De regreso en Sao Luis, Vyera comprueba con pesar que los colonos habían vuelto a las costumbres esclavistas en su ausencia, lo que le lleva a escribir al rey: "*O Maranhao e o Pará [...] é uma terra onde Vossa Magestade é nomeado, mas nao obedecido*" (Vyera, en Pacheco 1988: 12).

Ante la resistencia, Vyera decidiría regresar a Portugal para recabar el apoyo de la Corona. Conseguido este, el jesuita desembarcaba de vuelta en Belem en 1655, acompañado por un nuevo gobernador general, Vidal, y el respaldo legislativo de dos decretos firmados en 1652, el primero prohibiendo la formación de

nuevos rescates y la puesta en libertad de los indígenas ilegalmente capturados y el segundo otorgando a la Compañía de Jesús la administración general de todos los indios del territorio. Con ello, el rey de Portugal concedía a los jesuitas de Maranhao un estatus de monopolio similar al de sus hermanos de Paraguay y Mainas. Pero al igual que en Mainas no había sido posible repetir exactamente el modelo paraguayo, las circunstancias de Maranhao limitaron aún mucho más la implantación del proyecto jesuítico

Por un lado, el tribunal especial creado por Vidal para decidir la suerte de los esclavos capturados ilegalmente fue convertido en una farsa por los colonos, quienes coaccionaron a los indígenas y sobornaron al intérprete para que testificaran que habían sido cogidos prisioneros o rescatados en guerras justas. Por otro, la necesidad de proteger a los indios de las activísimas *tropas de resgate* condujo a los jesuitas a una estrategia de reducción *manu militari*, parecida a la empleada por los españoles en Mainas desde 1651: los misioneros se pusieron al frente de dichas tropas para sacar a los indios de sus territorios y asentarlos en Aldeas (nombre que tomaron las reducciones en Pará) cercanas a los centros coloniales costeros. Con ello, se daba inicio a los procesos de traslocación indígena que modificaron la composición étnica del territorio, hasta el final de la época del caucho. A diferencia de sus hermanos de Mainas, los jesuitas de Maranhao tuvieron que conceder que estos indígenas fueran, además, obligados a trabajar para los colonos durante seis meses al año (Azevedo 1930; Pacheco de Oliveira 1988: 15). Estos largos periodos de servidumbre no sólo obstaculizaron la labor de evangelización de los jesuitas sino que los presentaron ante los indígenas como instrumentos de su opresión. Como resultado, la influencia de estos sobre sus convertidos nunca alcanzó la que habían conseguido en otras regiones del continente.

Durante aquellos años, los jesuitas misionaron la mayor parte del Bajo Amazonas y sus grandes afluentes. Los colonos, entre tanto, no satisfechos siquiera con la solución de compromiso, presionaban en Lisboa contra la Compañía. En 1661 una revuelta de esclavistas saqueó el Colegio Jesuita en Belem y consiguió la expulsión de todos los jesuitas de Pará y Maranhao en medio de grandes brutalidades. La Compañía sería restaurada el año siguiente pero lo sucedido condujo a que la Corona se replantease su política con respecto a la esclavitud y a los jesuitas. En 1663 un decreto real apartaba a estos de la autoridad temporal de las Aldeas y pronunciaba el fin de su monopolio espiritual en Maranhao, dando entrada a otras órdenes.

Las nuevas leyes fueron en grave detrimento de la protección de los indios. Los horrores de la caza de esclavos regresaron y en muchas Aldeas el número de indígenas se redujo drásticamente por las enfermedades, maltrato o deserción ante la mirada de frailes en connivencia con la esclavitud. En 1679, el péndulo volvía a inclinarse momentáneamente del lado jesuita, cuando, ante la denuncia de esta situación por parte del obispo de Maranhao, el rey dicta nuevas leyes prohibiendo la esclavitud de los indios, restringiendo el periodo de trabajo obligatorio a dos meses y restaurando la supremacía temporal y espiritual de los jesuitas en las Aldeas. Su triunfo fue muy corto porque un nuevo levantamiento popular volvía a expulsarlos de Maranhao en 1684 y, aunque la orden fue restaurada en 1687, jamás recuperaron su monopolio y las Aldeas del Amazonas quedaron definitivamente divididas entre diferentes órdenes.

En respuesta a las limitaciones impuestas por la nueva situación, los jesuitas cambiaron su estrategia evangelizadora, abandonando los "descendimientos" de indios, cuyo objetivo había sido controlar a las *tropas de resgate*, y pasando a fijar al indígena en sus propios territorios del interior a través de la fundación de misiones religiosas. Paralelamente a eso, favorecieron la constitución de una Compañía de Comercio cuyo cometido sería la importación de esclavos negros para reducir la necesidad de las *tropas de resgate*. En la toma de esta decisión influyó, sin duda negativamente, el apartamiento de Vyera de Maranhao, quien siempre se había opuesto vehementemente a cualquier tipo de esclavitud, y el hecho hace ver al mismo tiempo que tampoco la Compañía de Jesús estaba exenta de las contradicciones ideológicas con las que se conducían el resto de las órdenes o las católicas monarquías de la época. ¡Conducidos por el cristiano imperativo de salvar a unos seres humanos de la esclavitud, los religiosos propusieron y contribuyeron activamente a la esclavización de otros! Muy poco *politically correct* para un guión hollywoodiense.

La llegada de esclavos negros no frenó, sin embargo, las penetraciones esclavistas hacia el interior. El objetivo siguiente de las *tropas de resgate* apuntaba a la región

del Alto Amazonas, el Solimoes, que ya empezaba a ser conocido por los portugueses, dominada por omaguas y yurimaguas y aún prácticamente virgen a la penetración europea, región que era necesario controlar para cerrar el paso a la expansión española. A los objetivos estratégico y esclavista se añadía paulatinamente un nuevo interés, surgido de la toma de conciencia de los portugueses de otras potencialidades económicas de la región.

Sendos informes de 1684 y 1686, enviados a la corte portuguesa, recomendaban la extracción de las denominadas *drogas do sertao* (clavo, canela, vainilla, cacao, pimienta, etc.), como una empresa de beneficios más inmediatos y seguros que la hasta entonces infructuosa búsqueda de oro. El mito de Eldorado caía definitivamente derribado por la racionalidad mercantilista, y, para llevar a cabo su explotación extractiva la Corona reformó las atribuciones de las *tropas de resgate*, que pasaron a convertirse en capataces de la empresa extractiva estatal, con la misión de recolectar dichas *drogas*, con el trabajo de los indígenas por ellas capturados (Kiemen 1954).

Si ya en 1649, 1663 y 1673-74 *bandeiras* portuguesas habían llegado hasta el Agua-rico y la Provincia de Mainas, a partir de la década de 1680 las *tropas de resgate*, en busca de especias y esclavos (Horch 1984), lanzarían una ofensiva contra el Alto Amazonas que conduciría a los omaguas y yurimaguas a pedir la protección de los jesuitas de Mainas. Españoles y portugueses llegaban, así, por las mismas fechas a la región, colisionando. En las décadas siguientes iba a reproducirse en el Alto Amazonas el conflicto de intereses que ya había tenido lugar, anteriormente, en los territorios colonizados de sus extremos: jesuitas protectores de indios contra civiles que pretendían esclavizarlos, aunque con una diferencia sustancial. Bajo este enfrentamiento ya conocido se escondía otro nuevo, trascendental para la historia del Amazonas: el de dos Estados imperiales que avanzaban, con las fuerzas en ese momento disponibles, en direcciones opuestas. Y si los portugueses no habían tenido escrúpulos con los asentamientos jesuíticos del Pará, protegidos por su rey, menos iban a tener en acabar con unas misiones respaldadas por un monarca extranjero y enemigo. El *Auto de Posse* les legitimaba y, por si cupiera aún alguna duda de que la expansión lusa por el Alto Amazonas obedecía a toda una estrategia premeditada dirigida desde Lisboa, añadiremos que los portugueses se cuidaron muy bien de impedir que los jesuitas de Pará se asentaran en el Alto Amazonas, donde hubieran podido aliarse con sus hermanos de Mainas. Un decreto real de 1694 distribuía y dividía rígidamente los territorios de actuación de las órdenes religiosas en el Amazonas, relegando a los jesuitas al Madeira mientras el Río Negro era confiado a la Orden del Carmen, tolerante con la esclavitud. Religiosos carmelitas acompañarían a las tropas portuguesas en su guerra de agresión contra las misiones de Fritz (Pacheco 1988: 17).

V. La obra misional del Padre Fritz y el conflicto bélico hispano-portugués en el Alto Amazonas: el fin de los omagua y yurimagua (1686-1714)

En 1686 el jesuita bohemio Samuel Fritz llegaba al cacicazgo de los omagua invitado por sus propios jefes, que no encontraron otra alternativa contra las incursiones portuguesas que someterse al protectorado de la Compañía de Jesús. Fritz había de acometer en solitario la que quizás haya sido la más prometeica tarea evangelizadora de la Historia, misionando un extensísimo territorio a ambas orillas del Amazonas. Desde esa fecha hasta el día de su muerte, en 1724, su actividad misionera proseguiría infatigable a pesar de la inmensidad de su tarea y la infinidad de obstáculos que se interpusieron en su camino. Su diario, recogido y publicado por su compañero de orden Maroni, se constituye en la fuente principal para el conocimiento de la historia del Alto Amazonas en este periodo (Fritz, en Maroni 1988 [1738]).

Habían conocido los omagua la predicación fugaz de dos misioneros antes que Fritz, los padres Ferrer y Cujía, que no llegaron a hacer conversos. Esto demuestra la poca inclinación de los omagua por las doctrinas cristianas y la vida de misión, sólo aceptada como mal menor a la esclavización portuguesa. Interesados entonces los indígenas en rendirse a Cristo antes que a las *tropas de resgate*, el éxito inicial de Fritz fue meteórico. En 1686 fundaba la misión de San Joaquín de los Omaguas, en una aldea en la margen izquierda del río, en el actual Trapecio Amazónico Colombiano, donde construye una iglesia. Con el tiempo San Joaquín habría de convertirse en la segunda misión más importante de Mainas, después de Santiago de la Laguna. En los

siguientes dos años visita todas las aldeas omagua enseñando, convirtiendo y bautizando. La concentración de estas tribus ribereñas en grandes poblaciones posibilitó una tarea que, de otro modo, hubiera sido imposible para un hombre solo. Los indios de las orillas del Amazonas, organizados en sociedades aldeanas de jefatura con densidades de población relativamente altas, a diferencia de los de los afluentes o de tierra firme, no necesitaban ser concentrados, no había que "sacarlos del monte". Fritz, a quien en esta primera etapa no acompañaba nadie, ni siquiera soldados, se limitó a predicar y levantar iglesias en las mismas aldeas donde los nativos habían habitado siempre. Recuerda sin duda al Irons de las primeras escenas de "La misión".

En 1688, a invitación de sus jefes, Fritz arriba al cacicazgo yurimagua, el famoso Machifalo de las crónicas del XVI, vecino oriental y enemigo tradicional de los omagua, para predicar y fundar entre ellos la estación misional de Nuestra Señora de las Niebes de Yurimaguas. También visitó a las otras dos tribus ribereñas contiguas, los aizuares y los ibanomas, entre los que encuentra un éxito similar. De esa manera, Fritz había adelantado el territorio misional de Mainas en tres años hasta cerca de la boca del Río Negro donde se asienta hoy la ciudad de Manaos. El éxito no era todo suyo, por supuesto, sino del miedo de los indígenas a los portugueses. Se encontraba ahora el jesuita con una monstruosa parroquia que atender, que se extendía a lo largo de más de 1.500 kilómetros de río. Sólo la urgencia de proteger a los indios frente a los portugueses puede explicar esta irracional evangelización "extensiva" del padre Fritz.

La reacción de los paraenses no se haría esperar. En 1689 el gobernador de Maranhao decide preventivamente retener prisionero a Fritz en el Colegio Jesuita de Belem, en ocasión de una visita de este a la ciudad. En 1690 el Consejo Ultramarino afirma la legítima aspiración de Portugal al Amazonas basándose en el *Auto de Posse* de Texeira y determina que los nativos del Solimoes sean evangelizados por misioneros lusos. En 1691 Fritz era escoltado de vuelta a las misiones omagua advertido de que debería retirarse inmediatamente.

Fritz desoyó las advertencias y, tras una estancia de un año en las misiones, el Superior Jesuita de Santiago de la Laguna resolvió enviarle a Lima para informar al virrey de las agresiones portuguesas y solicitar ayuda militar. Se daba un paso más hacia el conflicto. En 1693, cumpliendo con su amenaza, las *tropas de resgate*, acompañadas por el superior de los carmelitas, fueron enviadas desde Belem a tomar posesión de las misiones jesuitas del Solimoes pero, diezmados por una epidemia, tuvieron que regresar (Pacheco 1988: 15). La orden del Carmen, dócil a los objetivos de las *tropas de resgate*, sería utilizada desde ese momento por los portugueses como un instrumento legitimador más de su ocupación, en este caso de signo religioso.

Fritz regresa a San Joaquín ese mismo año de 1693 con promesas del virrey pero sin soldados, lo que le hace plantearse por primera vez la posibilidad de trasladar contingentes indígenas a otros asentamientos más seguros río arriba, posibilidad que no se concreta todavía. Entre tanto, funda en 1694 dos nuevas misiones, Nuestra Señora de Guadalupe y San Pablo, las actuales ciudades de Fonte Boa y Sao Paulo de Olivença en el Brasil. En 1695 otra tropa portuguesa llega al territorio de los yurimaguas y captura esclavos. Fritz desciende a Nuestra Señora de las Niebes, donde se entrevista con caciques yurimaguas, aizuares e ibanomas sobre la posibilidad de trasladarlos hacia el oeste.

La misión del Padre Fritz empezaba a hacer aguas, y no sólo por el frente luso. La adhesión de los indígenas a la misión obedecía, como hemos indicado reiteradamente, a intereses principalmente estratégicos: conservar su autonomía frente a los portugueses y obtener herramientas de hierro, y no a una sincera predisposición hacia la religión cristiana. De hecho, diez años de predicación apenas habían conseguido inculcar la más mínima instrucción cristiana en los indios, que mantenían cuasi intactas sus prácticas culturales. La evangelización extensiva de Fritz volvía impracticable la aculturación de los nativos, siendo San Joaquín, donde el jesuita residió por periodos largos, el único lugar donde la predicación había obtenido algunos resultados. Por ello, cuando los repetidos ataques portugueses pusieron en duda la capacidad efectiva de los jesuitas para salvaguardar la integridad de los indígenas, algunos de sus líderes, como había ocurrido antes en otras zonas de Mainas, optaron por sacudirse la tutela de Fritz. Si hasta ese momento los nativos habían sido protagonistas pasivos de los procesos históricos que se desarrollaban en el Alto Amazonas, varios intentos de reacción los convertían en una fuerza más, independiente, del conflicto.

Nuestro guión se aleja en este momento del film hollywoodiense rezumante de moralina. Adiós a la idílica alianza entre indios y misioneros. En 1697, el cacique principal de los omaguas, Payoreva, se subleva contra Fritz y enciende una rebelión por varias aldeas. Un giro se produce entonces en la estrategia jesuita en el Alto Amazonas, que hasta entonces había sido pacífica. Fritz obtiene al fin el respaldo militar y, con la ayuda de soldados españoles e indios ya asimilados provenientes de Borja, no sólo restaura el *orden en San Joaquín* (Fritz, *en Maroni* 1988 [1738]: 341) sino que decide aprovechar la presencia coyuntural de los soldados para realizar ese mismo año incursiones "reductoras" sobre las tribus de tierra firme, lo que hasta entonces había sido imposible. Fritz entraría con algunos soldados e indios amigos a tierra de los pevas, caumaris y ticunas (Fritz en Maroni 1988 [1738]: 341) consiguiendo traer *a algunos de los primeros a San Joaquín* y a varios contingentes ticuna a San Pablo.

Las autoridades no contaban, sin embargo, con recursos o voluntad suficiente para mantener un contingente de tropas permanente en las misiones y, terminada su misión, los soldados volvieron a Borja. La política de "descendimientos" se mostró pronto muy inestable. Empujados a las misiones omagua sólo por el miedo a los soldados españoles y por su deseo de conseguir herramientas, los indios de tierra firme volvían a sus asentamientos en cuanto tenían oportunidad. La mentalidad etnocentrista del europeo Fritz fue incapaz de comprender que los indios no desearan cambiar sus patrones culturales voluntariamente y achacaba su renuencia a su *naturaleza salvaje* (Fritz, en Maroni 1988 [1738]: 341-42). Como vemos, el personaje real no parece dar la talla para un film indigenista y *new age*. Por otro lado, la convivencia de distintas etnias en un mismo poblado, instituida por los "descendimientos", era fuente constante de conflictos por la falta de la autoridad mediadora permanente de un misionero. Fritz relata como ese año de 1697, los ticuna habían matado a un indio pano en una refriega y a la hija de un cacique omagua, "*porque su padre había dado noticia de ellos y de sus tierras a los españoles*" (Fritz, en Maroni 1988[1738]: 342).

La resistencia de los indígenas no hacía sino aumentar la vulnerabilidad que ya sufrían las misiones por parte del frente luso. Ese mismo año de 1697, una nueva expedición paraense formada por seis soldados y dos religiosos carmelitas sube el río con la intención de tomar posesión de aquellos pueblos (Fritz, en Maroni 1988 [1738]: 342) y establecer un fuerte que asegurara el dominio de la región. Fritz, sólo y sin escolta militar, se entrevista con ellos en la misión de San Ignacio de Ayzuaris, defiende el derecho de la corona de Castilla a aquellas tierras, y consigue que los portugueses se retiren al Pará, en tanto las dos coronas no diriman el problema de los límites (Fritz, en Maroni 1988 [1738]: 343). El incidente deja entrever con claridad el papel de agente colonial de la corona española desempeñado por el jesuita.

Aquello le dio algún tiempo al jesuita para intentar reorganizar la defensa de su obra misional: En 1698 recibe los refuerzos de otros dos padres a quienes deja al cuidado de San Joaquín, mientras él se hace cargo de Santiago de la Laguna en ausencia del superior. Pero las fuerzas de resistencia eran muchas: En 1699 consigue sofocar, con su sola autoridad y sin ayuda militar, una nueva rebelión de los omaguas, que habían expulsado a los misioneros de San Joaquín, pero su presencia ya no basta para detener una nueva incursión portuguesa en 1700, fecha que marcó el inicio del repliegue de las misiones jesuitas del Alto Amazonas. Una parte de los yurimaguas y aizuares se decide a seguir a Fritz río arriba. La misión de Santa María de las Niebes sería abandonada y reestablecida en la desembocadura del Napo ese mismo año (Fritz, en Maroni 1988 [1738]: 346).

En 1701 los indígenas encontraban de nuevo un medio de canalizar su oposición a la ocupación europea en la figura del cacique omagua Payoreva, que se subleva otra vez con ayuda de caumares, pevas y ticunas lo que provoca la intervención militar inmediata desde Borja. Sofocada la rebelión y capturado Payoreva, el cacique logra escapar de la prisión de Borja en 1702 y soliviantar de nuevo a algunos omaguas. Mientras, la región de los aizuares e ibanomas estaba ya completamente a merced de los portugueses y los carmelitas establecían misiones en la zona y legitimaban la esclavización de los indígenas. Un intento de Fritz por reivindicar la provincia como perteneciente a la corona de Castilla fue respondido con una agresión directa de las *tropas de resgate* al mando del corista fray Antonio Andrade. En otro orden de cosas, ese mismo año conseguía Fritz, sin embargo, reducir a los ticunas del río Yahuareté (Fritz en Maroni 1988 [1738]: 352).

Los años que van de 1704 a 1707 son poco conocidos porque no se conserva el diario de Fritz sobre este periodo. Además, Fritz fue nombrado Superior de Mainas en 1704 y marchó a residir en La Laguna, dejando al padre Sanna en San Joaquín. Durante esos años, las misiones resistieron como pudieron el embate de los portugueses, ahora siempre encabezados por fray Antonio de Andrade. A los anteriores argumentos lusos para justificar la agresión se añadía ahora el hecho de que Portugal estaba en guerra con España en Europa, apoyando al pretendiente Habsburgo frente al monarca Borbón que se sentaba en el trono de Madrid. En 1707 Fritz conseguía el refuerzo de diez jesuitas para las misiones de Mainas pero el desenlace final del conflicto se aproximaba. En 1708 Andrade llega a Nuestra Señora de Yurimaguas, con once soldados y cien indios aliados, en busca de una partida de ibanomas fugitivos y, al no encontrarlos, prende fuego a la misión y se lleva presos a más de cien yurimaguas.

Esta agresión fue la chispa que encendió el enfrentamiento directo entre ambas coronas. A finales de año la Real Audiencia de Quito recibe una cédula real desde España ordenando despachar tropa al Amazonas. En febrero de 1709 otra tropa, portuguesa, sube el río y lanza a los misioneros el ultimátum de retirarse más allá de los límites fijados por Texeira so pena de ser llevados presos al Pará. En vano intentará Fritz impugnar los argumentos jurídicos de los portugueses en carta enviada al capitán de la tropa lusa (Fritz en Maroni 1988 [1738]: 357)

Una fuerza expedicionaria española, con unos sesenta soldados regulares y bastante mayor número de indios como tropa auxiliar, encabezada por Fritz y el capitán Fernando de Itúrbide salía el 25 de Julio de San Joaquín con el propósito de hacer valer los derechos de la corona de Castilla sobre el territorio y traer de vuelta a todos los indios apresados. Allá por donde pasaba, la tropa fue liberando y llevando de vuelta a sus territorios a muchos indígenas que no habían sido llevados al Pará, pues la nueva estrategia portuguesa era reasentar a los capturados en establecimientos ribereños gestionados por los carmelitas para que trabajaran bajo su dirección "espiritual" en la extracción de especias. En la misión carmelita de Guapapaté de los Aizuares liberaron a muchos yurimaguas. En Zuruité, 30 soldados españoles se enfrentaron por primera vez a las *tropas de resgate*, representadas por cinco portugueses y un negro, que se dieron presos sin luchar, rescatando a los omaguas de cuatro pueblos traídos de río arriba (Fritz en Maroni 1988 [1738]: 360). Aizuares y yurimaguas liberados serían reasentados en el Huallaga.

La corona de España, falta de recursos y para la que el Amazonas era un territorio marginal a sus intereses, no pudo o no quiso dejar, sin embargo, un contingente permanente de tropas en las misiones. Terminado su cometido, los soldados regresaron a Quito y Borja, llevando consigo a los prisioneros portugueses, y dejando de ese modo indefensa a la misión frente a la reacción de los paraenses. Una decisión difícil de explicar ante la Historia, toda vez que la respuesta portuguesa se adivinaba segura y no se haría esperar. En junio de 1710 Andrade remonta de nuevo el río con diez canoas de guerra. Fritz ordena evacuar las misiones de San Joaquín y San Pablo pero el padre Sanna es capturado antes de poder huir, sus omaguas diezmados y él conducido preso al Pará. No sabemos si los indígenas se defendieron pero hemos de suponer que sí. Nuestro guión se acerca aquí al de "La Misión". Y como en aquella, ante el conflicto, las autoridades españolas desamparan completamente a las misiones. La Audiencia Real de Quito desoye repetidas veces las peticiones de auxilio de Fritz alegando que las cajas reales no están para gastos, y que es muy difícil el remitir gente a países tan distantes y de clima tan opuesto al de la Sierra (Fritz, en Maroni 1988 [1738]: 362). Sólo unos pocos soldados llegan desde Borja a defender La Laguna. La región de los omagua y yurimagua quedaba así a merced de los portugueses y las otrora poderosas naciones indias se desintegraban. Se desconoce si los indígenas hicieron frente a los portugueses. No se han conservado documentos al respecto. Lo único que sabemos es que la incursión de los portugueses fue rápida como el relámpago y dejó detrás de sí una estela de mortandad y destrucción entre los omagua y yurimagua. Durante todo el periodo, los indios del Alto Amazonas sólo ocasionalmente ha-bían mostrado tímidas reacciones de resistencia a la ocupación (*e.g.* el caso de Payoreva). Las razones hay que buscarlas en un proceso de desestructuración generado por la penetración europea, (comenzando por su enfrentamiento recíproco durante todo el XVII por la captura de esclavos para vender a los europeos), que erosio-

nó la cohesión interna y la capacidad de organización que hubieran impedido su subordinación a los agentes europeos que tomaron el control del proceso histórico en la región. No hay duda de que, a priori, los cacicazgos omagua y yurimagua, bien poblados, hubieran podido resistir durante un cierto tiempo a la agresión portuguesa, como lo habían hecho otras sociedades de jefatura del continente, los mapuches araucanos, por ejemplo, o lo harían los indios de las praderas de Amé-rica del Norte en el XIX frente al poderoso ejército norteamericano. In-comprensiblemente, sin embargo, omaguas y yurimaguas se convirtieron voluntariamente en sujetos pasivos de la Historia, abandonando su defensa en manos de los jesuitas y firmando así su sentencia de muerte como pueblo. Parece evidente que el bajísimo número de misioneros y el temprano inicio de los ataques portugueses impidió a los jesuitas organizar la autodefensa de las misiones, como sí habían conseguido sus hermanos del Paraguay. Omaguas, yurimaguas, aizuares e ibanomas se enfrentaban así al inicio de su exterminio, esclavización, aculturación y reasentamiento territorial, trasladados de un lugar a otro tanto por jesuitas como por portugueses.

En 1710 escribía Fritz: [...] "*toda la Omagua está despoblada*" (Fritz, en Maroni 1988 [1738]: 362); y ratificaba en 1712: "*los omaguas están desparramados y casi consumidos*" (Fritz, en Maroni 1988[1738]: 363). De los que sobrevivieron unos huyeron hacia el Ucayali y el Huallaga, los restantes vendidos como esclavos en Belem o reasentados por los portugueses en las misiones carmelitas que sustituyeron a las jesuitas.

Los dos Estados pusieron fin a su enfrentamiento en el Amazonas al mismo tiempo que en Europa, esto es, en 1714, con la firma de una paz que obligaba a la devolución recíproca de los prisioneros capturados durante el conflicto. No hubo, sin embargo, restitución de las misiones y territorios ocupados durante la guerra, a pesar de que el artículo quinto del *Tratado de Utrech* restablecía el límite entre las dos coronas a la situación anterior a la guerra y a pesar de las numerosas protestas y presiones de la Compañía de Jesús y de las promesas de los portugueses en este sentido durante las décadas siguientes (Zárate, en Maroni 1988 [1738]: 440).

Ninguno de los dos Estados renunció, *de iure*, a sus reivindicaciones territoriales sobre el Amazonas pero una frontera ofiociosa entre las zonas de influencia de ambas coronas quedó situada en la boca del río Jutaí (Guedes, 1991). Parafra-seando libremente a Winston Churchill: jamás tan pocos ganaron tanto para tantos. Jamás una guerra luchada con tan pocos recursos materiales y humanos consiguió conquistar tanto territorio para un Estado como la "guerra del Amazonas" lo había hecho para Portugal. Y eso a pesar de que el objetivo principal del conflicto no había sido el control del territorio, sino el de sus recursos humanos indígenas.

Las consecuencias del conflicto hispano-luso son absolutamente determinantes para la historia del Alto Amazonas. El conflicto estableció una división definitiva del territorio en dos zonas de influencia que evolucionaría con posterioridad hacia la forma más institucionalizada de fronteras entre Estados. Sus resultados posteriores fueron la instauración de un nuevo orden geopolítico y económico, una reestructuración general de la composición etnográfica y demográfica del territorio debido a las deportaciones masivas de pueblos y al genocidio y, eliminada cualquier capacidad de reacción de las sociedades nativas, el inicio de un incipiente proceso de aculturación de los pueblos indígenas.

Para los omaguas y yurimaguas significó su cuasi desaparición como pueblos (Ferreira, 1964). Las misiones de San Joaquín de Omaguas y Nuestra Señora de Yurimaguas fueron refundadas en 1712 con los contingentes huidos del Amazonas en el Ucayali y Huallaga respectivamente (Fritz, en Maroni 1988 [1738]: 363) pero una serie de procesos provocarían la desarticulación de estos pueblos con el paso del tiempo. Las misiones de San Joaquín y Nuestra Señora de Yurimaguas han sobrevivido hasta nuestros días como poblaciones peruanas registradas en los atlas, pero poco más que el nombre queda de las tribus indígenas que les dieron origen. Resulta curioso que sea en Brasil, habiendo sido los portugueses quienes emprendieron la agresión contra los omaguas, donde se haya mantenido viva la identidad de estos indígenas. Conocidos en Brasil por el nombre de cambebas existen en la actualidad cuatro áreas indígenas reconocidas por la FUNAI en las cercanías de Tefé que albergan contingentes de esta etnia, aunque en total no suman más de 300 individuos (*Aconteceu* 1985/86: 154-55).

Las misiones jesuitas del lado español siguieron creciendo hasta 1767, año en que fueron expulsados de todos los terri-

torios españoles de América. En las riberas amazónicas bajo control portugués, los carmelitas relevaron a la Compañía de Jesús en sus antiguas misiones. Diezmados los omaguas y yurimaguas los misioneros portugueses las repoblaron con individuos de otros grupos étnicos. Peones de la estrategia colonial, los carmelitas pusieron un marcha un sistema mixto de misión-hacienda en la que los indios catecúmenos eran obligados a trabajar en la recogida de *drogas do sertao* para el mercado. A pesar de esta colaboración, sin embargo, acabarían barridos por los mismos vientos ilustrados y anticlericales que se llevaron a los jesuitas cuando el ministro reformista Marqués de Pombal decidió que el estado debía tomar el control directo de aquella fuente de beneficios, sustituyendo la tutela misional de los indígenas por la de un funcionario real nombrado para ese propósito, el *Diretor de indios* (Dias, 1968).Con el tiempo, los indígenas reducidos en aquellas misiones acabarían por convertirse por aculturación y mestizaje en las poblaciones brasileñas de las ciudades ribereñas amazónicas, mezcladas con colonos blancos y negros.

Bibliografía

ACONTECEU. POVOS INDÍGENAS NO BRASIL 85/86. Nº 17. Revista editada por el CEDI (Centro Ecumênico de Documentaçao e Informaçao). Solimoes.

ACUÑA, Cristóbal de (1641): *Nuevo descubrimiento del Gran Río de las Amazonas*, Imprenta del Reino. Madrid.

ALMEIDA, Luís Ferrand de (1990): *Alexandre de Gusmão, o Brasil e o Tratado de Madrid (1735-1750)*, INIC, Lisboa.

ARDITO VEGA, Wilfredo (1993): *Las Reducciones Jesuitas de Maynas. Una experiencia misional en la Amazonía Peruana*. Ediciones CAAP. Lima.

AZEVEDO, Jjoão Lúcio de (1930): *Os Jesuítas no Grão Pará. Suas Missões e a Colonização*, 2 ed., Coimbra.

BERREDO, Bernardo Pereira de [1718] (1905): *Anaes Históricos do Estado do Maranhao.*

BACKHAUSER, Everrarbo (1952): *A Geopolítica Gerale do Brasil,* Biblioteca do Exército, Río de Janeriro.

BEKER, J. (1920): *Demarcación de límites entre España y Portugal en América*, Madrid,

BRUNO, Ernani Silva (1966): *História do Brasil. Geral e Regional*, vol. I (Amazónia - Acre, Amazónia, Pará, Territórios), Cultrix, São Paulo.

CORTESAO, Jaime (1950):"O Significado da Expedição de Pedro Teixeira à Luz de Documentos", en *Anais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. III (IV Congresso de História Nacional,) Rio de Janeiro.

DE CARVAJAL, Gaspar (1992): *Relatorio do novo descobrimento do famoso Rio Grande descoberto pelo Capitao Francisco de Orellana (Ediçao bilingüe),* Ed. Scritta, Brasilia.

DE LA CONDAMINE, Charles M.. (1993) [Edición original traducida al castellano, Amsterdam, 1745]: *Viaje a la América Meridional por el Río de las Amazonas*. Antonio Lafuente y Eduardo Estrella eds. Abya-Yala. Quito.

DIAS, Manuel Nunes (1968): "Política Pombalina na Colonização da Amazónia, 1755-1778", *Studia*, CEHU, n. 23, Abr., Lisboa.

(1991): "Conquista e Colonização da Amazónia no Século XVIII", en Alburquerque, Luís de (ed.), *Portugal no Mundo*, vol. V, Alfa, 229-251, Lisboa.

FERREIRA, J.A. Pinto (1964): "Mappa Geral da População dos Índios Aldeados em todas as Povoaçoes das Capitanias do Estado do Gram-Pará e S. José do Rio Negro no 1 de Jan. de 1792", *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, vol. I, 281-286, Coimbra.

FREIRE, José Ribamar Bessa (ed.) (1991): *A Amazónia Colonial (1616-1798)*, 4 ed. rev., Metro Cúbico, Manaus.

FURNEAUX, Robin (1970): *The Amazon. The story of a great river*, G.P. Purtnam's sons, New York.

GOLOB, Ann (1982): *The Upper Amazon in historical perspective*. Tesis Doctoral. Universidad de Nueva York.

GROHS, Waltraud (1974): *Los indios del Alto Amazonas del siglo XVI al XVIII. Poblaciones y migraciones en la antigua provincia de Maynas.* Estudios Americanistas de Bonn. Bonn.

GUEDES, Max Justo (1991): "Os Limites Territoriais do Brasil a Noroeste e a Norte", en Alburquerque, Luís de (ed.), *Portugal no Mundo*, vol. V, Lisboa: Alfa, 202-228.

HORCH, Rosemarie Erika (1984): "As Tentativas de Penetração Amazônica por Vias Fluviais no Século XVII", *RUC, BGUC*, 1985, vol. XXXII, 225-238 (reed. Lisboa: CEHCA, sep. 165), Coimbra.

KIEMEN, Fr. Mathias (1954): *The Indian Policy of Portugal in the Amazon Region, 1614-1693*, Cath. University Press, Washington.

MARONI, Pablo [1738] (1988): *Noticias auténticas del famoso río Marañón y misión apostólica de la Compañía de Jesús de la Provincia de Quito en los dilatados bosques de dicho río.* (Jean Pierre Chaumeil ed.). IIAP, CETA. Iquitos.

PACHECO De Oliveira Filho Joao (1977): *As facções e a ordem política em uma reserva tükuna*. Disertación de magister. Universidad de Brasilia.

(1988): *"O Nosso Governo": Os ticuna e o regime tutelar*. Ministerio de Ciencia e Tecnología, Conselho nacional de Desenvolvimento científico e tecnológico. Sao Paulo.

REIS, Arthur Cézar Ferreira (1960): "A Ocupação Portuguesa do Vale Amazónico", en Holanda, S. Buarque de (ed.), *História Geral da Civilização Brasileira*, t. I, vol. I,: Difusão Europeia do Livro, 257-272. São Paulo.

SANTOS, Fernando (1980): *Etnohistoria de la Alta Amazonia. Siglos XV-XVIII*. Colección 500 años, nº 46. Abya-Yala. Ecuador.

VV.AA. (1988): *Etnohistoria del Amazonas*. Colección 500 años, nº56. 46º Congreso de Americanistas. Amsterdam. Ediciones Abya-Yala. Quito.

VÁZQUEZ, Francisco (1987): *Relación de todo lo que sucedió en la Jornada de Omagua y Dorado, que el gobernador Pedro Orsúa fue a descubrir con poderes y comisiones que le dio el Virrey Marqués de Cañete, Presidente del Pirú. 1560-61*. Ediciones Grech.

VIÉITEZ Cerdeño, Soledad (1992): *El Amazonas: perspectiva etnohistórica*. Colección Akal Las Américas, nº 17. Madrid.

WALLERSTEIN, Inmanuel (1979): *El moderno sistema mundial*. Siglo XXI. Madrid.

Símbolo de poder: la Fiesta del Carmen en dos contextos distintos de España y Perú*

Ana Melis Maynar
Universidad de Alicante

Symbols and power: Carmen festivities in two different contexts
-Spain and Peru-

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar dos modelos distintos de una misma fiesta. La Fiesta del Carmen es un símbolo de identidad en dos regiones y continentes muy diferentes, en España y en Perú. La fiesta, en la Comunidad Valenciana de España, adquiere una dimensión social de carácter restringido. Se celebra principalmente como una fiesta de carácter local por gente que trabaja en actividades marineras (pescadores y marinos) o por gente que vive en un municipio o lugar determinado. Esto es debido a que dicha Fiesta tiene lugar en una sociedad secularizada, con posibilidades de expresar su identidad por medio de diversos mecanismos de carácter económico, social y cultural. Además, al tratarse de una región turística algunas de sus "Fiestas" son recreadas especialmente para atraer a los visitantes.

Sin embargo, en una sociedad más tradicional como la peruana, la "Fiesta de la Mamacha Carmen" tiene una proyección mucho más amplia y es necesaria para expresar las relaciones de poder. En la región Andina, esta fiesta es un crisol de símbolos de grupos, comparsas, mascaradas, disfraces, etc. a través de los cuales podemos ver la ideología dominante y las ambivalencias de una sociedad dividida en identidades de género, etnia, raza y clase.

Palabras clave: Fiesta, Identidad, Poder y Símbolos

Abstract

The present article aims to analyze the differences in the way the same festivity or *fiesta* is celebrated in two widely differing regions and continents – Spain and Peru, given that it iss a symbol of identity in both. In the Valencian Region in Spain its social dimension is limited primarily to local fishermen and seamen or people living in specific towns or communities. These festivities take place in a highly secular society that has any number of economic, social and cultural outlets through which it can express its identity. Moreover, as the region has a large tourist industry, some of the *fiestas* have been re-designed to attract visitors.

In Peru's traditional society, on the contrary, the *Fiesta Mamacha Carmen* is broader in scope and is a necessary expression of the existing distribution of power. In the Andean region this *fiesta* is a melting pot of group symbols, processions, masquerades, disguises, dances, and so on that mirrors the prevailing ideology and ambivalences of a society divided across gender, ethnic, racial and class lines.

Key words: Festivity, identity, power, symbols.

I. Introducción

Las fiestas han sido, desde los inicios de la reflexión antropológica y sociológica, escenarios reales e ideales para analizar la sociedad. En efecto, son crisoles de símbolos donde se concentran los poderes, contrapoderes, ajustes, desajustes, ambigüedades, divisiones, jerarquías y conflictos que difícilmente pueden ser resueltos en el orden real. Las identidades sociales, de género, de edad, de etnia, de clase, y tantas como cada grupo decida

*. Parte de este artículo ha sido previamente publicado en el Calendario de Fiestas de Verano de la Comunidad Valenciana. Fundación Bancaja. Valencia, 2001

diferenciar, pueden aparecer bien representadas. En efecto, cada sociedad se expresa en sus ritos y a través de ellos puede crear, recrear, mantener o transformar sus propias identidades y relaciones sociales[1].

Las fiestas son símbolos rituales siguiendo a Turner[2] y como tales se caracterizan por sus propiedades y sus múltiples significados. Cumplen diferentes funciones: desde la ordenación del tiempo (Fustel de Coulanges, Durkheim y Leach entre otros) o la expresión de las normas y los valores que guían las vidas de las personas, lo que el propio Turner llama el polo ideológico, hasta la canalización de las emociones y los sentimientos de los individuos, el polo sensorial. Forman una parte esencial de la religiosidad popular y, por tanto, la observación de cada fiesta en el contexto social y cultural de cada grupo, permite entender la diferente apropiación que, de un mismo símbolo y de una misma imagen, hacen pueblos y culturas diferentes.

En España existe una importante tradición en el estudio de las fiestas que ya interesaron a los folkloristas, pero muy especialmente a Hoyos Sainz y posteriormente a Caro Baroja, quien organizó el sistema festivo en función del calendario y a quien se le deben los marcos de análisis fundamentales. Desde entonces, especialmente a partir de finales de los años setenta y en la década de los ochenta, las investigaciones realizadas desde el mundo académico, y en las distintas autonomías regionales, han profundizado en el sistema festivo como vehículo fundamental para entender las nuevas identidades políticas recreadas y establecidas en el sistema democrático del país[3].

En estas páginas se presenta una visión comparada de una misma fiesta en dos países separados por el Atlántico, pero que tienen una parte de la historia en común: España y Perú. En ambos se celebran fiestas dedicadas a advocaciones religiosas idénticas, pero que han seguido caminos y versiones sociales, culturales y políticas diferentes, como en el caso de la fiesta que nos ocupa. En los distintos procesos de introducción y fijación de la advocación de la Virgen del Carmen como símbolo de identidad, se observa el papel que los grupos sociales hegemónicos han jugado en los mismos. En algunos casos, los símbolos son adoptados por lo pueblos como resultado de imposiciones; en otros son apropiaciones por parte de los grupos subalternos, quienes consiguen una nueva identidad social y, en el imaginario colectivo, una recreación de tiempos pasados mejores. Tanto en el caso español como en el peruano, las sociedades adoptan un mismo símbolo como resultado de experiencias históricas muy diferentes. Las trayectorias de los signos y símbolos en la construcción de las identidades se ponen de manifiesto, asimismo, en el estudio de sus orígenes y de las vicisitudes que cada grupo social ha superado hasta su apropiación.

La Fiesta del Carmen en España, y más concretamente en la Comunidad Valenciana, adopta un carácter local y fundamentalmente gremial; en palabras de sus protagonistas, la fiesta del Carmen se considera una fiesta más íntima, en cuanto que muchos de los que la celebran forman parte de un grupo determinado: me refiero a los marinos o a los pescadores. Las zonas costeras mediterráneas siempre han estado muy pobladas y la tradición marinera y de pesca en España siempre ha sido relevante[4], aunque en los últimos años el sector atraviesa importantes crisis. Desde hace tiempo, es la patrona de la Marina y de los pescadores y así la contemplan sus protagonistas: *"es una fiesta auténtica para los que vivimos de la mar, no es para los turistas ni para los de fuera, aunque ahora se apunten de todas partes; somos nosotros, los pescadores, los que nos ocupamos de la fiesta, de la procesión y los que nos acordamos de nuestros muertos cada año"* (informante de El Campello, Alicante). En efecto, para ellos es la *fiesta del mar*, dedicada a los que trabajan en el mar, como marinos o como pescadores, en las localidades de la costa española. Esa exclusividad y ese significado parcial, profesional o gremial, confiere a los que la viven un sentimiento de pertenencia y de vinculación con la Virgen del Carmen que no puede extenderse a los que trabajan en otros oficios. A sus ojos, sería imposible que otros grupos sociales pudieran relacionarse con *"su"* Virgen de la misma manera, dado que ella protege especialmente *"a los que trabajan o faenan en la mar"*. Por ello ocupa en su escala de valores un nivel muy elevado, de autenticidad, porque no está contaminada como otras fiestas que, en sus palabras, se han creado por las necesidades turísticas. La Virgen del Carmen es para muchos *"la que cuida a los hombres que salimos a la mar, desde siempre, por eso la tenemos tanto respecto y veneración, porque nos ha salvado de muchos temporales y eso el que no lo ha vivido no puede entenderlo"*. En la memoria de sus protagonistas, la Virgen del

1. Desde clásicos como Burckhardt (1860), Fustel de Coulanges (1864), Frazer (1890) y especialmente Durkheim (1912), una importante línea de investigación antropológica de extraordinaria fecundidad ha analizado las implicaciones sociales, culturales, políticas, económicas, emocionales y simbólicas.
2. V. Turner habla de tres clases de propiedades de los símbolos rituales: la condensación, la unificación de significados y la polarización de sentido ideológico y sensorial, (V. Turner 1967).
3. Existe una abundante bibliografía que puede consultarse en las referencias finales sobre las Fiestas en España. Una muestra de la misma orientada a diferentes aspectos del análisis social, pero con especial énfasis en el proceso de creación de las identidades políticas y locales en esas décadas, puede verse en Aguilar E. 1981; Ariño, A.,1989; Caro Baroja J.1975,79; Contreras y Prat 1979; Galván A.1987; Lisón Tolosana C.1976, 1977; Maldonado L. 1975; Melis Maynar 1988; Moreno Navarro I. 1982; Pitt–Rivers 1984; Prat J. 1982; Rodríguez–Becerra S. 1978; Roiz M. 1982; Sanmartín Arce R. 1982, 1988; y Velasco H. 1981 entre otros.
4. Habría que resaltar, además, la importancia de la pesca en la alimentación de los pueblos mediterráneos. España es el segundo país consumidor de pescado en el mundo, después de Japón.

Carmen siempre ha sido la protectora de los hombres que faenan en la mar y por tanto de sus familias. Poco importa que la historia de la protección sea larga o corta, coincida o no con la versión histórica de la tradición, pues para sus protagonistas *"siempre fue la Virgen del Carmen la que ha cuidado a los nuestros y por eso la mayoría de las barcas lleva una imagen o cartel de la Virgen a bordo"*. Para los marineros y pescadores, la eficacia de los poderes religiosos o divinos de la Virgen es real y total cuando la protección que ejerce está orientada especialmente a los que viven día a día del mar. Solamente ellos son los elegidos por ella y ese sentido de exclusividad les une especialmente con su símbolo. También es una fiesta patronal o local en comunidades del interior de la provincia y para sus protagonistas "*gracias a la Virgen del Carmen nuestras vidas han mejorado mucho*". Se refieren a sus favores, pues la tierra les dio mas frutos cuando vivían de la agricultura y, desde entonces, los cambios siempre les han sido propicios.

La realidad es que la fiesta en honor de la Virgen del Carmen, tanto de los pescadores y marineros como de otros colectivos que la adoptan como patrona, compite con otras muchas fiestas y, a través del extendido calendario festivo, cada grupo o sociedad selecciona la propia, a través de la cual manifiesta sus peculiaridades y canaliza sus realidades sociales. Las ciudades y los pueblos eligen, dentro de sus panteones sagrados y de los respectivos mosaicos festivos, el más adecuado así como el momento y lugar para plasmar sus deseos y sus temores, o sus críticas y sus condenas. Entre docenas de fiestas, por ejemplo, y dentro de la Comunidad Valenciana, las grandes capitales como Valencia y Alicante han escogido otras fiestas para marcar sus respectivas identidades totales, de grupo: las *fallas* (Valencia) y las *hogueras* (Alicante). Ambas, celebradas en marzo o en junio respectivamente, sirven de rituales de condensación de símbolos, por encima de otras muchas fiestas. Tienen una proyección social y política que supera los niveles de identidad gremial y local; rebasan incluso los niveles provinciales y autonómicos (las Fallas de Valencia), ocupando un espacio importante en las Televisiones nacionales. La identidad valenciana o alicantina, con sus diferentes grupos sociales del pasado y del presente, están representados a través de las escenas y elementos de las fiestas. También y especialmente, la crítica al orden establecido, la mordacidad, la ironía y en definitiva la subversión, superan a los carnavales a la hora de escenificar sus posiciones frente al poder establecido, aunque se expresen de forma artística en la construcción de los monumentos falleros. Sin embargo, para expresar las jerarquías y divisiones sociales, sean de edad, género, clase o etnia, eligen otras muy diferentes, como son las fiestas de moros y cristianos. Así podríamos ir clasificando un número importante de festividades que cada población selecciona según sus momentos e intereses y que cumplen diferentes funciones sociales, culturales y políticas.

Por el contrario, en el Perú Andino[5], la fiesta de *La Mamacha Carmen*, especialmente la que tiene lugar en Paucartambo (Departamento de Cuzco), concentra muchas fiestas a la vez. Es una fiesta compleja, con enormes implicaciones sociales y políticas, en donde se pueden establecer paralelismos del entramado social que conlleva con otros lugares de América Latina estudiados en profundidad; en particular, por el valor simbólico de lo que representa entre la comunidad local y los sistemas políticos y sociales más amplios[6]. Es fiesta gremial y local, pero de una pluralidad de gremios y lugares, en cuanto que las distintas comparsas representan a todos los grupos sociales y laborales que viven en la región o tienen que ver con su historia. Por ello, expresa la verticalidad y la horizontalidad de las relaciones sociales. Representa especialmente a los hombres y mujeres de la *sierra andina*, a los agricultores, a los ganaderos y a los comerciantes, a diferencia de la fiesta del mar. Al tiempo, trasciende esos grupos y crea su propia identidad, una identidad nueva, mestiza, que gracias a la fiesta se ha recreado a partir de la elaboración y reelaboración de su historia y tradición, dotándola de un alcance social y político de enorme dimensión[7]. En palabras de sus protagonistas *"la Mamacha Carmen es la fiesta más importante de todo el Perú; es la más rica y variada aunque ahora ya nos han copiado en otros lugares, pero esta nuestra es la auténtica"* (informante de Paucartambo). El orgullo de los que participan en la fiesta es compartida por la mayoría de los vecinos de Paucartambo y, como veremos, su apertura y reconocimiento exterior y turístico no ha significado una pérdida o contaminación de su valor, como parece ocurrir con otras fiestas en el caso español, sino muy al contrario, la confirmación de su

5 La advocación y festividad está muy extendida en otras localidades del Perú, como en la capital Lima y en el Callao. También se celebra en otras poblaciones como Chincha (grupos afroperuanos), Huancavelica, Lircay y dentro de Cuzco en Pisac (Valle Sagrado), entre otros lugares. Sin embargo, la que más resonancia tiene es la de Paucartambo (Cuzco). Se celebra asimismo en otras naciones de América Latina, entre las que cabe destacar las fiestas en Chile (patrona del ejército), Colombia (patrona de los transportistas) y Puerto Rico, entre muchas otras.

6 La obra de S. Brandes en México dedicada al sistema de fiestas demuestra cómo el ciclo festivo refleja las dependencias políticas y perpetúa las normas de conducta y los valores. Ver, *Power and Persuasión*, Univ. of Pennsylvania Press, 1988.

7 Para el análisis de la fiesta andina remito a los lectores a las magníficas investigaciones de los estudiosos de la Fiesta del Carmen en el Perú Andino: Cánepa Koch G. 1998; Mendoza Z. 2001 y Villasante Ortiz S. 1980.

eficacia y de su autenticidad, que la han convertido en *la Fiesta* por antonomasia.

Los diferentes contextos sociales y políticos de ambas sociedades confieren a ambas fiestas funciones diferentes. En España, una sociedad claramente secularizada en este nuevo siglo, existen otros medios asociativos y políticos para mostrar y expresar tanto las identidades como la disconformidad con los gobernantes y con los distintos grupos que ejercen cualquier clase de dominio, en definitiva con el orden establecido. En el caso peruano, las fiestas y rituales cumplen funciones que la vida secular no siempre alcanza a desarrollar y que son producto de la astucia que Balandier[8] ha analizado con lucidez como respuesta a esas carencias.

II. Orígenes, tradición y apropiación en España y en Perú: símbolo y poder

La advocación de la Virgen del Carmen como patrona de unos y de otros tiene una larga historia que, según las distintas vicisitudes políticas y sociales, ha desembocado en usos y valores diferentes. En España, en este caso en la Comunidad Valenciana, cumple una doble función, la de ser una *fiesta marinera* en las poblaciones de costa, la que asocian la mayoría de los españoles o la de ser una *fiesta patronal vinculada a la tierra*, en pueblos o localidades de interior. En ambos casos, en el hemisferio norte, está vinculada a una época de verano, de mediados de julio (día 16), cuando gracias al calor y al buen tiempo han quedado atrás los temporales y en el campo hay un periodo de descanso. En efecto, en los pueblos de costa, los hombres y mujeres que faenan habitualmente en el mar, aprovechan para rendir entonces un homenaje a la *Estrella de los mares*, para ellos, la Virgen del Carmen[9]. No hay que olvidar que hasta hace poco, la navegación dependía de las estrellas y a pesar de que haya sido una fiesta extendida e impuesta para y por la marina oficial, se propagó (o se impuso) a todos los trabajadores del mar hasta el punto de que en las versiones populares está ya profundamente enraizada y vinculada a los pescadores. En el caso de las fiestas de interior, se ha convertido en ocasiones en la fiesta patronal y se aprovecha una época estival que puede coincidir con veraneantes y hacerse más turística.

En el Perú andino, hemisferio sur, en una provincia que fundamentalmente vive de la agricultura, es la fiesta de la época seca y del buen tiempo, cuando pueden acudir grupos de lugares muy distintos a rendirle homenaje. Por tanto, aprovechan ese momento de tránsito entre períodos de aprovechamiento más intensivo en el campo para celebrar a la Mamacha Carmen. En ese entorno, es una *fiesta agrícola y de productos de la tierra*, como la interpretan sus comparsas y protagonistas, quienes acuden a la fiesta ataviados con trajes y disfraces que representan los elementos y artículos de sus lugares de procedencia, sea de selva, altiplano o llano. Aunque en sus orígenes, como veremos, procede del culto de los españoles y por lo tanto de los hacendados, el cultivo de aquellas tierras lo hicieron los mestizos, tanto en tiempos de la colonia como en los periodos posteriores, especialmente después de las reformas agrarias de finales de los años sesenta (reforma de Velasco). Por todo ello, tras un largo proceso, se ha convertido en una fiesta mestiza[10], protagonizada por un grupo social que ha conseguido el poder sobre los indígenas y el control de sus tierras, aunque en la fiesta caben y están presentes todos los grupos, de ahí su representatividad y su grandiosidad en relación con la fiesta española.

Las distintas tradiciones y versiones que circulan respecto a sus orígenes, se adaptan a las historias particulares de cada grupo. Por tanto, en España, en Alicante fundamentalmente, encontramos dos versiones y tradiciones rescatadas según las formas de vida de cada colectivo; ambas la considerarán o bien *Virgen y protectora de la tierra*, que procurará la fertilidad en los terrenos áridos, versión preferida en los pueblos de interior, o *Virgen y protectora del mar* y de sus trabajadores, en las poblaciones costeras.

En efecto, en las tierras de dentro, los habitantes de pueblos y municipios de interior prefieren reivindicar una tradición de su fiesta con una *Virgen protectora de tierra*, que asocia la advocación con una tierra árida, característica geográfica del campo alicantino. El origen de la misma se relaciona con el fin de una larga sequía y la llegada de las lluvias en una tierra especialmente castigada por la climatología, situada en la Palestina bíblica. Una divinidad femenina que la cristiandad transformó posteriormente en la Virgen del Carmen[11] sería la responsable de devolver la fertilidad a unas tierras que sufrieron la aridez de tiempos casi bíblicos. Por tanto, desde sus comienzos ha existido una asociación entre la Virgen, el

8. Las diferencias, clasificaciones y jerarquías sociales representan el orden que establece cada sociedad. Cada persona tiene un lugar, rol y conducta asignado; sin embargo, ese orden puede ser profundamente injusto, desigual y difícilmente puede cambiarse. La gran astucia sería para Balandier la de sacarle partido dándole la vuelta y encontrar las maneras o instrumentos con que fortalecerse a pesar suyo; reconocer en definitiva las leyes de una termodinámica social que manifiestan la función asignada al desorden en el seno mismo del orden, algo que puede lograrse a través de los sistemas rituales y festivos (Balandier, 1994).

9. El himno o Salve Marinera así se refiere a la Virgen: Salve, Estrella de los Mares... (de la zarzuela "El Molinero de Subiza" de C. Oudrid (1870).

10. Cánepa Koch G. 1998; Mendoza Z. 2001; Villasante Ortiz S. 1980.

11. En hebreo, de donde procede la tradición, Karmel (Carmen) significa "jardín". Los cármenes en la ciudad de Granada son hermosas casas con patios y jardines floridos.

agua y la fertilidad. Según tradiciones, el espacio se convirtió en un lugar propicio de agradecimiento a la divinidad por parte de la vida eremítica, donde vivieron los anacoretas bajo la regla de san Basilio, compartiendo sus grutas con otros eremitas que fueron refugiándose allí en la época de las cruzadas[12]. Además, las celebraciones dedicadas a esta advocación están relacionadas con la historia de la orden carmelita[13], y parece haber una vinculación con los pueblos donde se la celebra y la propagación de dicha orden religiosa por Europa y por España, especialmente durante los siglos XVII y XVIII[14].

En la costa, la tradición preferida relaciona el culto con el mar, tanto en Alicante como en la costa española[15]. Festejan a la *Virgen protectora del mar*, dando lugar a la *Fiesta Marinera* y tiene que ver con el papel desempeñado por los padres carmelitas en la historia de la navegación. La costumbre general permitía que cada tripulación escogiese la advocación o santo preferido y, en general, las naves adoptaban la invocación imperante en sus lugares de origen. Por ello, hasta finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, hubo gran heterogeneidad en el patronazgo de las naves o fragatas que surcaban los mares y que identificaban barcos y tripulaciones[16]. Hasta entonces, la Virgen del Rosario era la preferida en las naves[17] y por eso en Perú la advocación correspondiente ha ocupado un lugar destacado entre las poblaciones indígenas, pues ella iba en casi todas las naves, en especial las que llevaban P. Dominicos. Sin embargo, desde 1783 las armadas de Nápoles, Malta y Portugal proclamaron a la Virgen del Carmen patrona de sus expediciones. A partir de esos años, tuvo una importancia política muy acusada, pues la advocación se implantó progresivamente en el mundo marinero, hasta que en 1901 una real orden proclamó a la Virgen del Carmen patrona de la marina española (real orden de 28 de junio) y desde entonces se la invoca en peligros y adversidades, ocupando su imagen un lugar destacado en todas las embarcaciones[18]. A pesar de ello, quedan algunos municipios y localidades de pescadores en la provincia que mantienen las conmemoraciones tradicionales a san Pedro (el 29 de junio) o que han preferido adoptar otros patronazgos como un signo de independencia, o en definitiva de resistencia, ante la imposición política, especialmente durante la dictadura[19]. En estas diferencias por aceptar un patronazgo u otro observamos las luchas locales por imponer determinados poderes políticos o religiosos y los mecanismos de resistencia frente a esas imposiciones.

En las versiones peruanas andinas, la introducción de la Virgen del Carmen se sitúa en fechas similares y según Villasante Ortiz[20], quien dedica parte de su obra a los orígenes históricos de la festividad, fue introducida por los españoles en la provincia andina, contraponiéndola a la que existía entre las poblaciones indígenas, la Virgen del Rosario, que se celebraba el 7 de octubre. La Fiesta del Carmen en el mundo andino, a diferencia de la española, parcelada en dos mundos contrapuestos, es una fiesta que aúna las actividades agrícolas, ganaderas y comerciales. La *Mamacha Carmen*, como imagen y como festividad, refleja un hecho total pero especialmente desde la *agricultura* y el poder asociado a la misma. Está unido al de los españoles y mestizos quienes, a través del control sobre la tierra, lograron imponerla sobre la fiesta indígena dedicada a la Virgen del Rosario, de la que se habían apropiado los indígenas y estaba caracterizada por la fusión de costumbres españolas e incas. De hecho, el *achiwa* o parasol inca que se utiliza para cubrir a la Virgen y se considera un rasgo precolonial procede de entonces. Según Villasante Ortiz, la imposición de la nueva advocación llevó años de luchas entre unos y otros, hasta que finalmente el poder de los hacendados y de los mestizos logró introducirla y festejarla con mucho más esplendor que el dedicado a la Virgen del Rosario. Desde entonces, en paralelo al papel económico, político y social de españoles y mestizos, el poder sagrado de la Virgen del Carmen y de su fiesta ha logrado dominar el escenario simbólico de los pueblos andinos. Allí, a ese escenario, acuden los pueblos (comparsas) de los diferentes pisos ecológicos, así como los negros –comparsa que rememora a los trabajadores que fueron llevados de la costa a la sierra para la explotación de las minas- y los comerciantes de unas zonas y otras, a rendir homenaje a la patrona de los mestizos.

Como fiesta española y mestiza, en la actualidad se considera sobre todo símbolo de la identidad mestiza que ha logrado el control de la zona. De la misma manera que el curso de la historia desplazó a los hacendados españoles y, tras las reformas agrarias, devolvió las tierras a los mestizos que siempre las ha-

12. Casi todas las antiguas tradiciones coinciden con esta versión, como la que dice que la advocación se remonta al profeta Elías, quien en el siglo IX a.C. junto a san Eliseo y sus discípulos se estableció en el Monte Carmelo (Palestina), donde ya veneraban a la que llegaría ser entre los cristianos la Virgen. En aquel entonces, se simbolizaba como una nube que aparece cuando Elías pide a Dios que pusiese fin a una prolongada sequía y que resultó en una lluvia intensa que hizo reverdecer la tierra. A partir de entonces, la tierra, el agua y en definitiva la fertilidad aparecen directamente asociados a la Virgen del Carmen.
13. En aquellos tiempos se sitúa la fundación de la Orden Carmelita, fundada en 1246; Simón Stock, general de la orden, a quien se le asocia con el uso del escapulario, llamó a la Virgen en su oración, la "flor del Carmelo" y la "estrella del mar", según algunas versiones. Desde entonces, se extendió por Europa, sobre todo por los Países Bajos y por España, aunque hasta el siglo XVII no se propagó. En 1609, el capítulo general de la congregación acordó dedicar el día 16 de julio a conmemorar a su patrona. Desde entonces, lentamente, logró hacerse un lugar destacado entre las fiestas marianas, pues en 1674 la reina regente de España, Mariana de Austria, solicitó al papa Clemente X la celebración de la fiesta en todos sus dominios y cincuenta años después, en 1726, el pontífice Benedicto XIII la extendió a la iglesia universal.
14. Para la historia de la propagación de las advocaciones marianas en España, remito al lector a las obras de W. Christian 1981.
15. Casi todas las ciudades y localidades costeras celebran la Fiesta del Carmen. A. Montesino ha estudiado en profundidad esta fiesta marinera en Cantabria, destacando aspectos muy similares a los encontrados en la C. Valenciana. Ver *La Fiesta del Carmen: Revilla de Camargo* 1992.
16. El convento carmelita fundado en 1680 en San Fernando de Cádiz, a la sazón primer puerto español, facilitó la extensión del culto entre los marinos. Y esta tradición fue la causa de que imagen y veneración cruzara mares y océanos hacia el continente americano y, por tanto, con la festividad en honor de la Virgen que había ayudado a culminar aquellas expediciones.
17. La advocación fue instituida por el Papa Pío V, en 1571, año en que las tropas cristianas derrotaron a las turcas en la Batalla de Lepanto, bajo el mando de D. Juan de Austria y teniendo como advocación a la Virgen del Rosario, llamada por ese motivo Nuestra Señora de las Victorias; se

asocia desde entonces con los P. Dominicos (ver Blanca Carlier, J. Mª: "La Galeona y la Flota de Indias" en Rev. Arena y Cal, nº 40, 1998). De hecho, todavía en numerosas imágenes se la conoce como "La Galeona", en capillas y ermitas de Cádiz fundamentalmente. El buque de la armada española Juan Sebastián Elcano la sigue llevando en sus travesías por el mundo y le rinde homenaje.

18. Aunque la fiesta fue suprimida durante la segunda república, posteriormente el general Franco la restauró y de nuevo fue considerada patrona de la armada (doce de julio de 1938). En 1951, para reforzar la festividad, la Santa Sede confirmó dicha protección y declaró ese día fiesta oficial de la Iglesia. El reconocimiento del patronazgo oficial de la Virgen del Carmen sobre la armada se hizo extensivo, y prácticamente obligatorio, a todas las corporaciones civiles que tuvieran que ver con la mar, incluyendo las cofradías de pescadores, a través de las comandancias y ayudantías militares de marina. Esta imposición en tiempos de la dictadura no siempre fue aceptada, pues los pescadores nunca perdieron completamente sus anteriores advocaciones, aunque con los años, la prescripción fue arraigando e imponiéndose.

19. El caso de la localidad de Altea, que alterna anualmente ambas fiestas, o el de Villajoyosa, en donde los pescadores mantienen a san Pedro como su patrón aunque la fiesta la celebran el día del Carmen, o incluso en Guardamar del Segura, que celebran solamente el día de san Pedro. Existen otros ejemplos de reticencia a la imposición, como la villa de Denia, cuya cofradía de pescadores, con un marcado espíritu de independencia, reaccionó ante la exigencia oficial y a la hora de adoptar una patrona se decantó en 1942 –posiblemente por su vinculación a Valencia-por la Virgen de los Desamparados. Este hecho marca una diferencia respecto a los otros colectivos de pescadores, porque los festejos conmemorativos tienen lugar durante la primera quincena del mes de mayo, aunque colaboren con el club náutico en la celebración de la Virgen del Carmen en la fecha oficial del 16 de julio. En otros lugares de España, como en Cádiz, se conservan capillas a San Telmo como el patrón de los marinos.

20. Villasante Ortiz, *o.c.* págs. 115-125.

21. Ver Mendoza, Z., *o.c.* 2001.

22. En las diferentes versiones recogidas por Villasante Ortiz, la imagen de la Virgen que reside en la iglesia de Paucartambo ha superado numerosos episodios frente a los selváticos y los que procedían de Puno.

bían trabajado, así también la fiesta fue controlada por estos últimos[21]. La agricultura ha sido la actividad fundamental de Paucartambo y de su provincia, caracterizada por el cultivo de la papa, la cebada, el maíz, el trigo y el café, principales productos que han conformado la economía regional. Pero además, como veremos en las siguientes páginas, ha sido un centro de intercambio comercial de otros muchos productos correspondientes a la selva y al altiplano. Por ello, las diferentes versiones que circulan respecto a sus orígenes sitúan a la Virgen directamente en aquellas tierras y de ellas no debe salir, para que rinda allí sus frutos y no ocurran desgracias[22]. En dichas tradiciones, la imagen de la Virgen se ha quedado en Paucartambo, debido al triunfo que en su día logró sobre el lugar que reclamaban para ella los habitantes de la selva y del altiplano. De las luchas y descontento que generó entre selváticos-indígenas y habitantes del collao o altiplano, queda constancia en las comparsas que representan a ambos pueblos y que mantienen el orgullo y la consideración de sentirse más próximos a la Virgen durante la festividad: los *chunchos* y los *collas*. Paucartambo[23] se sitúa a una altitud de casi 3.000 m.s.n.m. en zona de sierra y la provincia incluye área de selva y de ceja de selva, así como nevados que superan los 5.500m. Todo ello, da una idea de la variedad de productos y de formas de vida que se da en su territorio. Aunque está a una distancia de 110 Km. de la capital, Cuzco, se necesitan entre tres y cuatro horas para cubrir el recorrido, debido a las carreteras y quebradas, pero desde tiempos históricos siempre fue un lugar de intercambios de productos importante. En ese contexto, los españoles y los mestizos, como hacendados y trabajadores de la tierra, asociaron a la Virgen que introdujeron con un poder capaz de controlar tierras y pueblos, como correspondía a todo lo que del reino llegaba a tierras americanas y por eso, para que la fiesta resultara superior, la celebraban con todo el lujo y boato que ellos suponían era normal en España (Villasante Ortiz 1980).

En la sierra andina, la mayor parte de la población vive diseminada en comunidades pequeñas, pero los días de la fiesta se desplazan a los centros urbanos para celebrar las fiestas y cumplir otras funciones de carácter comercial y social, hecho que se da en Paucartambo. La situación de privilegio de la provincia, entre varios pisos ecológicos[24] y, por tanto, entre diferentes sistemas de cultivos, fue la causa de su importancia como centro comercial y de mercado dentro de la misma y del departamento de Cuzco[25]. Desde el punto de vista económico, su momento álgido lo tuvo en el siglo XVIII, cuando según la tradición se introdujo la Fiesta del Carmen. A finales de siglo, la provincia era la principal productora de coca y tejidos del Cuzco de tal manera que junto a los demás productos agrícolas y los extraídos de sus minas (oro, plata, zinc y azogue), obligaba a un importante trasiego comercial. Por ello, la fiesta, a su vez, refleja el cambio social y la transformación demográfica del pueblo. El momento y la razón de semejante desplazamiento tiene que ver con el papel económico y social de los mestizos, quienes conforme tuvieron más poder en el pueblo desbancaron el culto anterior y se diferenciaron así de los indígenas[26]. La alta y variada producción de entonces, determinó la construcción del puente de Carlos III, realizado por orden del gobierno español para dar salida a todos los productos; en la actualidad, aunque es de uso peatonal, sigue siendo uno de los símbolos más utilizados en fotografías y carteles de la fiesta. Aquel hecho tuvo que ver con el auge económico de una nueva clase social en el pueblo: la de los hacendados, comerciantes y artesanos, quienes, junto con las autoridades locales, eran fundamentalmente españoles y mestizos[27]. Ellos cambiaron la ubicación del antiguo pueblo, el indígena, a la actual y ese cambio permitió otros más importantes que dieron el poder total a los que ya controlaban la economía local. Como observa Cánepa Fox, numerosas tensiones y conflictos debieron suceder en aquellos momentos, pues la sociedad estaba claramente jerarquizada y estratificada étnicamente entre españoles e indígenas, pero la nueva economía llevó consigo el desarrollo de un nuevo grupo económico, social y étnico: el de los mestizos[28].

La Fiesta del Carmen de aquella época, siglo XVIII, parece haber sido la más espectacular en vistosidad, colorido y riqueza, como corresponde al auge económico del pueblo y de acuerdo con muchas fuentes, no ha sido superada en la actualidad ni la fiesta ni la riqueza del pueblo (Villasante 1980; Cánepa Foch, 1998). Hoy día, Paucartambo se caracteriza ya por su identidad mestiza a pesar del dificultoso recorrido hasta su reconocimiento.

Aunque la Fiesta perdió su grandiosidad a partir del período republicano, un

momento decisivo para la transformación social de la población, y por tanto de la festividad, fue el de la Reforma Agraria de 1968. La expropiación de la tierra llevada a cabo por Velasco, supuso la emigración de los hacendados a Cuzco y a otras ciudades, como Arequipa o Lima. Desde entonces, la orientación de la fiesta se hizo desde los núcleos urbanos y especialmente desde Cuzco. A partir de los años cincuenta, las antiguas familias que habían sido propietarias de las tierras diversificaron sus actividades económicas en el comercio, industrias agrícolas, transporte y turismo. Su boyante situación económica, a pesar de la expropiación de las haciendas, les permitía el acceso a los grupos de poder urbanos y, por ende, establecieron desde allí sus nuevos mecanismos de control y de poder sobre el pueblo. La evolución por décadas, desde los años cincuenta a los ochenta y noventa, de los grupos mestizos que residen en Cuzco, la analiza Mendoza en profundidad[29]. Los nuevos profesionales que demandaba el crecimiento del sector público en las ciudades o capitales, debido al aumento de la educación estatal y la burocracia, formaron una nueva clase media. Si a ello se une el crecimiento del comercio y del transporte, se entiende que los recién inmigrados rurales, pertenecientes a las elites provinciales o a sectores medios de los pueblos, ocuparan poco a poco esos lugares.

En Paucartambo, a pesar de las referidas migraciones, se mantuvo la población tan diferenciada y estratificada como en épocas anteriores: los mestizos en el pueblo y los indígenas en el campo. La diferenciación étnica refleja a su vez la económica, social y cultural, en cuanto que los indígenas trabajan en las tierras de los mestizos y mantienen determinadas características. Como ocurre en casi toda la región andina y numerosos estudiosos lo han resaltado (Van den Berghe, 1977), la distinción entre ambos grupos es muy evidente. En general, los indígenas hablan fundamentalmente en quechua, especialmente las mujeres, mientras que los mestizos se expresan en quechua y español. La ropa también es diferente, pues entre los indígenas, especialmente las mujeres, siguen utilizando sus ropas tradicionales fabricadas artesanalmente; carecen de estudios y los contactos con otros grupos se hacen a través de los mercados locales. Los mestizos, hablan quechua y español, tiene estudios primarios, visten con ropas confeccionadas industrialmente y tienen mayor movilidad. Se distinguen también por los productos y alimentos que consumen así como por las relaciones de parentesco y sociales que mantienen; toda esa serie de características ha mantenido una estratificación muy marcada entre ambos grupos, especialmente manifiesta en la capital, Cuzco. Toda esta trayectoria histórica y económica de la población aparece reflejada en el proceso de reconstrucción de la festividad y especialmente a través del significado simbólico de las numerosas comparsas que participan en la misma.

Las características y elementos de las fiestas española y andina, reconstruyen y remodelan las identidades respectivas. En el caso español, la fiesta es fundamentalmente gremial y local, mientras que en el caso peruano la fiesta reconstruye la identidad mestiza total, a través de la actuación de las comparsas. En ellas y a través de los elementos utilizados en los disfraces, las máscaras y la propia representación, cada año reviven las historias particulares de los múltiples grupos sociales que allí estuvieron y lucharon por la supervivencia desde tiempos prehispánicos.

III. Características de la fiesta española, marinera y patronal

La festividad tiene un carácter gremial que se refleja en el hecho de que son las propias cofradías de pescadores las encargadas de organizar los festejos marineros y populares. En la mentalidad popular y para muchos informantes pescadores *"la fiesta del Carmen es una fiesta muy nuestra, la consideramos más de dentro que otras, que son más para los turistas"*. La relacionan con sus actividades tradicionales y las organizaciones gremiales asociadas a las mismas, antecedentes de las actuales cofradías y cuyas funciones sociales han sido fundamentales[30] para la vida de los pescadores. Todavía, en la actualidad, la cofradía se encarga de recaudar los fondos necesarios para sufragar los gastos de la celebración gremial y de la organización de los festejos. Por ello, aunque no sean las fiestas oficiales de la localidad, según el peso que la comunidad de pescadores tenga dentro del municipio, o de otros factores (como el turismo), logrará ser considerada incluso fiesta local. En consecuencia, la intensidad y duración de la fiesta varía desde los tres o cuatro días (Calpe, Villajoyosa, El Campello, la Pobla de Farnals y Santa Pola) a la semana o inclu-

23. Paucartambo en quéchua significa "lugar florido"
24. Para la importancia del aprovechamiento de los diferentes pisos ecológicos ver: Murra J. "El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas", en *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, John Murra, ed. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1975. También de J. Murra: *La Organización económica del Estado Inca*. Ed. Siglo XXI, México, 1978.
25. El papel de Paucartambo como lugar de mercado, habría que consultarlo en la obra de P. Van den Bergher y G. P. Primov: *Inequality in the Peruvian Andes, Class and Ethnicity in Cuzco*, Columbia & London: University of Missouri Press, 1977.
26. Ver Villasante Ortiz, S.: *Paucartambo, Provincia Folklórica: Mamacha Carmen*, T.II, Ed. León, Cusco 1980.
27. Cánepa Koch, G. *o.c.* y Mendoza, Z, *o.c.*
28. Para la construcción de la identidad indígena, ver fundamentalmente la obra de Mendoza, Z., 2001 y las anteriores citadas por la misma autora, Flores Ochoa 1974 y Van Den Berghe 1977.
29. Mendoza, Z. *o.c.*, 2001.
30. Los antecedentes de las mismas fueron los antiguos positos de pescadores que nacieron al amparo de la real orden de 5 de enero de 1918, al autorizar el restablecimiento de las viejas instituciones de marineros (sociedades de mareantes de socorros, gremios y cofradías), con carácter laico y organización cooperativa. El sistema de positos se extendió por todos los lugares de la costa al amparo de las subvenciones concedidas por la administración, cuya finalidad asistencial consistía en prestar ayuda médica, subsidios de paro, enseñanza escolar a los hijos de pescadores y formación profesional para patrones de pesca y de cabotaje, así como la regulación de las lonjas pesqueras. Durante la guerra civil cumplieron una importante labor de control de la producción y abastecimiento del mercado; en la posguerra, por orden de 31 de marzo, se denominaron genéricamente cofradías de pescadores.

so a periodos más amplios, de diez días, como en el caso de Benidorm y Torrevieja, las poblaciones más turísticas y pobladas de la costa alicantina. En otros lugares, el sentido inicial de la fiesta se ha transformado, incorporando elementos ajenos a la misma como las comparsas y desfiles de moros y cristianos para hacerlas más atractivas en plena temporada turística. Para muchos de sus protagonistas, la festividad se reduce a un día[31], y el contenido principal gira en torno a la procesión marinera y a una comida protagonizada por la cofradía de pescadores y sus familiares.

El programa de actos de las distintas localidades coincide en las secuencias principales y como hemos dicho alcanza su máximo esplendor el día 16 de julio. En España, el buen tiempo característico del verano europeo, convierte ese día en un gran momento de relajo y de privilegio, especialmente en el mar. Atrás quedaron ya los temporales y los días de peligro. Desde el punto de vista religioso, la fiesta consta de una misa que suele ser concelebrada por varios sacerdotes y que termina en una imponente procesión por los barrios de pescadores o zonas marítimas. La procesión parte de la iglesia o ermita que guarda la imagen y recorre los barrios de pescadores hasta subirla a la barca elegida para llevarla al mar (fig. 1). Son los propios pescadores o marineros quienes llevan a hombros la imagen de la Virgen del Carmen y para todos es uno de los momentos más emocionante del año. Es el acto que expresa la identidad gremial o comunitaria de los pescadores y todos sienten el orgullo de su dedicación al mar en esos momentos. En general y en casi todas las localidades, la procesión marinera cuenta con el máximo reconocimiento oficial por ir acompañada por las principales autoridades (del mar, del municipio, de la iglesia). Una vez allí, la barca preparada y engalanada para acoger la imagen, navegará por las aguas del puerto o de la ensenada, seguida de una comitiva de embarcaciones que la acompañan en su travesía. La barca encargada de llevar a la Virgen no es siempre la misma. En general, se respeta un turno entre los pescadores, aunque existen casos, como el de Villajoyosa, en que una familia lleva años asumiendo esta responsabilidad "*por el saber hacer que han demostrado*" en palabras de un informante o bien, como en otros lugares, donde la imagen es llevada en la última barca construida[32]. La vistosa procesión reúne prácticamente a la totalidad de barcas y barcos, ricamente engalanados, con sus banderas izadas ondeando en los mástiles, en una exhibición llena de colorido y majestuosidad por las aguas de la bahía en que tiene lugar (fig. 2). Las sirenas de los barcos suenan con toda la intensidad posible y la belleza del acto en el atardecer, cuando el sol y el calor han declinado su fuerza, convierten la procesión y el mar en los protagonistas de la fiesta. Además de los propietarios de los barcos con sus familiares y amistades, hay siempre un número de personas que desean participar y que solicitan de los patrones permiso para subir a sus embarcaciones, aduciendo ofrendas y encargos

31. Habría que relacionar este hecho con las limitaciones del sector pesquero en los últimos años, dentro de las políticas comunitarias. Las generaciones jóvenes prefieren trabajar en el sector de servicios, claramente en expansión debido al peso del turismo en la España de la costa mediterránea.

32. Hay diferentes versiones del cargo u honor de la Virgen en la fiesta, según localidades e historias locales.

Figura 1. Procesión marinera en el Campello. Alicantes. Foto de la autora.

que deben cumplir: *"hay quienes vienen descalzos por alguna promesa y para ellos siempre hay un hueco en la barca"*, afirmaba un marinero.

La creencia en que la imagen principal de la Virgen del Carmen, que reside durante el año en tierra debe regresar al mar y allí ejercer su eficacia real, como *Reina o Estrella de los Mares*, para recuperar su poder sagrado y volver a ejercerlo anualmente en tierra, es compartida por todos. Desde las barcas, tiene lugar la "ofrenda de flores" al mar, en recuerdo de los muertos y naufragios de los que allí han perdido la vida, momento de indudable emotividad que comparten *"los que hemos pasado esos momentos tan tristes"*, según los informantes. La identidad social de la fiesta se hace patente por la clara división de los grupos que participan: por un lado, los marineros y pescadores, protagonistas del mar y de la fiesta y por otro, los agricultores, comerciantes y representantes de otros oficios o profesiones de tierra adentro, que participan de la fiesta como espectadores.

Antiguamente, la mujer se integraba en la fiesta únicamente como encargada del cuidado de la imagen sagrada, realizando las funciones de camareras de la Virgen. Desde los años ochenta, la participación de la mujer comienza a hacerse más visible, como en otras muchas fiestas, aunque para algunas protagonistas *"todavía la participación femenina es simbólica y limitada"*. En algunas poblaciones, se ha creado la figura de la *marinera de honor y sus damas* que participan ataviadas con indumentaria marinera y presiden la comitiva tanto en los actos religiosos como en los civiles. Entre las prácticas meramente festivas, hay que destacar una serie de actos estrechamente relacionados con el mar, que se convierte en protagonista de juegos, concursos y deportes (fig. 3). Entre los juegos, sobresalen las tradicionales *cucañas* marineras o *palo ensebado*, así como *el correr los patos* en Castellón de la Plana y Altea. Los concursos se relacionan con las actividades marinas y destacan los dedicados a artes de pesca o a la fotografía submarina; también hay competiciones de natación, regatas de remo y vela y, en los últimos años, carreras de motos acuáticas. Por la noche, se celebran castillos de fuegos artificiales, lanzados desde la playa, castillos acuáticos o desde embarcaciones. El color, el agua y el estruendo son ingredientes esenciales de las fiestas marineras. Durante estos días, las cofradías ofrecen comidas de hermandad, que reúnen a todas las gentes del mar y en las que se celebran homenajes a los jubilados. En algunos casos, como en Torrevieja, se obsequia a los ancianos del hospital de la caridad, atendidos por hermanas carmelitas. Para engrandecer la festividad, en muchos lugares se han agregado manifestaciones de otras fiestas, como verbenas, cabalgatas de carrozas, desfiles de moros y cristianos, espectáculos musicales y actos culturales con el objetivo de hacerla más abierta y atractiva a los turistas, aunque para algunos pescadores *"eso ya no forma parte de la fiesta tradicional, de la nuestra de siempre"*.

Figura 2. La procesión sale de las aguas del puerto de Campello. Foto dela autora.

En las poblaciones de *tierra adentro*, donde tienen lugar las *fiestas patronales*, aparecen otros elementos asociados a la fiesta. En la mayoría de las poblaciones, los actos tienen que ver con la reconstrucción histórica de la localidad como tal, asociada casi siempre a la orden carmelita. En poblaciones del norte de la Comunidad Valenciana, como es el caso de Burriana, la fiesta consiste en una reconstrucción histórica, con misa y procesión nocturna con antorchas, junto al convento carmelita, al tiempo que se conmemora la conquista de la ciudad por el rey Jaime I. En otros, se han añadido tradiciones de otras fiestas, como bailes de disfraces, vaquillas o concursos de paellas. Existen poblaciones[33] en las cuales la Fiesta del Carmen se une a otra festividad local, y se incorporan otros elementos tradicionales en esas otras fiestas, como rosarios de la aurora, procesiones noctur-

33. Imposible en estas páginas mencionar la variación de la fiesta en las comunidades interiores de la Comunidad Valenciana en España. Se celebra en numerosas poblaciones con rasgos y elementos de otras advocaciones y fiestas, como en L'Eliana (junto con el Cristo del Consuelo), La Font d'En Carròs (La fiesta de los Panderotes, con rosario de la aurora), Godelleta, Llocnou de Sant Jeroni (en agosto y junto a san Jerónimo, la Asunción y san Roque), Massamagrell, Moncada, Onda (con procesión nocturna de farolillos e imposición de escapularios), Onil, Onteniente (con actos religiosos en el convento de carmelitas de estricta observancia), Pedreguer (con san Buenaventura y san Roque, con vaquillas, danzas, moros y cristianos y corridas de pollos), Rafelcofer (donde se traslada la fiesta para unirla con la de la Divina Aurora, san Antonio y el cristo del Amparo), Requena (con procesión femenina que data del siglo XVI), San Juan de Alicante, San Rafael del Riu (con san Cristóbal), Serra, Utiel, Valencia (en el barrio del Carmen y en el Forn d'Alcedo), Vilamarxant, Vilareal, Játiva y la Yesa, donde se celebra la virgen en dos ocasiones, en su día y en el mes de agosto, junto con la virgen de los Ángeles y el Santísimo Sacramento. Se construyen arcos con "bardas", se encienden las luminarias y se lleva en procesión bajo palio el cuadro que representa a la virgen, ver Melis Maynar, A, *o.c.* Valencia 2001.

Figura 3. Corona de flores arrojada al mar en recuerdo de los muertos. Campello. Foto de la autora.

nas con farolillos, comparsas de moros y cristianos, corridas de pollos, etc. En la mayoría de los municipios, la festividad está directamente asociada a la vinculación con la orden carmelita y a una oportunidad de independencia o autonomía local. Las autoridades religiosas, en ocasiones, aprovechan el momento para introducir el símbolo de la orden carmelita a la que pertenecen; en otros casos, es la propia comunidad quien se apropia de una imagen y advocación que perteneció a los señores o marqueses de las tierras en las que trabajaban[34]. En todos los casos analizados, coincide con los momentos de segregación política, regional o local y la influencia de los carmelitas. Para casi todos los vecinos de dichas poblaciones, el momento culminante de la festividad es el de la procesión-romería. Consiste en el traslado de la imagen desde su ermita o santuario hasta la iglesia parroquial, donde permanecerá hasta que termine la fiesta. En ese acto ritual, conmemorado anualmente, el grupo borra simbólicamente un tiempo histórico de pertenencia a los señores o marqueses, de resonancias feudales. El recorrido por los campos y calles que une la ermita con la parroquia, permite a los habitantes identificarse como colectivo y apropiarse de una imagen que no les perteneció. Para expresar su devoción, colocan cruces o símbolos religiosos por el camino y engalanan las casas con cubre-balcones de vivos colores. En Cañada se encienden fogatas en determinados puntos del recorrido para iluminar el paso de la Virgen. La organización de la fiesta corre a cargo de cofradías de mujeres que son las encargadas de cuidar el santuario y la imagen del mismo. Para ello, es frecuente que organicen determinadas actividades (rifas, comidas y otras) al objeto de conseguir fondos con los que sufragar los gastos. Como fiesta patronal o municipal, reivindica anualmente su identidad como tal y su autonomía política, conseguida como acto de recuperación de tierras tras una historia feudal o de dependencia a otros municipios.

IV. Características de la *mamacha Carmen*: las comparsas, los oficios y los grupos sociales

A mediados del mes de julio, del 15 al 18, tiene lugar en Paucartambo (Departamento de Cuzco), en el altiplano andino, una de las fiestas más conocidas en el Perú Andino e incluso en todo el país: la Fiesta de la Virgen del Carmen o *La Mamacha Carmen* (fig. 4). La fiesta es una recreación periódica de la identidad mestiza que caracteriza al pueblo y que ha sido resultado de un largo proceso histórico. Junto a los numerosos actos de esos días, los desfiles y procesiones de las comparsas, acompañando o no a la imagen de la Virgen del Carmen, con sus danzas, máscaras y música, constituyen los momentos centrales de la festividad, así como los más inolvidables para los visitantes.

La importancia de la fiesta, dentro y fuera de la localidad, la variedad de las comparsas y su significado, así como todo el escenario espacial, refleja la historia económica, social y política de una población andina que, a través del ritual la sintetiza y reproduce año tras año. Las nume-

34 El caso de La Cañada, municipio alicantino, es representativo en la zona. Se había declarado independiente de Biar y de Campo de Mirra en 1836 y 1843 respectivamente después de largos procesos. En 1890, cincuenta años después, un religioso, perteneciente a la orden de los Carmelitas Descalzos, llegó de Valencia para tomar posesión de la parroquia y promovió la identidad diferenciada de los feligreses con un símbolo propio y distinto al de las poblaciones vecinas, la patrona de su orden carmelita; para su culminación logró la construcción de un santuario dedicado a la advocación. En los municipios de Algorfa y Cox, asumieron la advocación de los propietarios de las tierras en el primer caso o de la orden carmelita establecida en el lugar, en el segundo.

Figura 4. Cartel de la fiesta de la Mamacha Carmen con el anuncio de Coca-Cola. Foto de la autora.

rosas comparsas que anualmente participan, *Qhapaq qulla, Qhapaq negro, Qhapaq Chunchu, Siklla, Saqra, Chukchu, Majeños, Contradanza, Auqa chileno, K'achampa, Waka-Waka, Mestiza qullacha, Panadero y Maqt'a,* representan a los distintos grupos sociales que en la actualidad o en el pasado han tenido un papel decisivo en la historia de la comunidad. Cada comparsa elige vestuario, danza y música que trata de reflejar los orígenes del grupo que representa. Gracias a la gracia de los disfraces, la riqueza, las máscaras y en definitiva el colorido de las mismas, los protagonistas y los espectadores se trasladan durante los días de la fiesta a un tiempo imaginario e histórico. En la arena de las distintas representaciones, tratan de ajustar las cuentas pendientes por los grandes desniveles económicos, sociales y étnicos, a través de un juego de ironía, de ridiculización y de burla de unos y otros. En el amplio abanico de las comparsas, se recompone la historia indígena, inca, colonial, republicana, comercial, agrícola y ganadera, pues cada una reconstruye en sus danzas y bromas los papeles de cada grupo social. La identidad mestiza de Paucartambo se construye, recrea y fortalece anualmente gracias a la renovación periódica de un ritual festivo que, en su dinámica folklórica y simbólica, permite resolver las contradicciones económicas, sociales y políticas de su sociedad. Por medio de la recreación artística y el juego de las luchas e inversiones de roles, la memoria colectiva sale reforzada y permite a los paucartambinos reconciliarse con una trayectoria indudablemente dramática.

La notoriedad de la fiesta fuera de sus límites es un motivo de orgullo para sus vecinos: *"la Fiesta de Paucartambo es la más importante de todos los Andes"*. En los últimos años, acuden numerosos autobuses desde Cuzco con turistas, atraídos por la vistosidad y la fama de la misma. Su importancia trasciende así los límites locales, provinciales e incluso nacionales, ya que no hay en los Andes fiesta de semejante grandeza para muchos de sus habitantes. Otros añaden: *"vienen de Lima y Cuzco para ver nuestra fiesta"*, y es verdad, porque hay algunos paucartambinos asentados ya en otras capitales que, además de haber recreado allí también la fiesta, tratan de regresar cuando pueden a su lugar de origen.

La fiesta y, por tanto, los poderes mágicos que representa junto a la Virgen, les llena de energía para el resto del año (fig. 5). Pero además, la riqueza y organización de la misma, así como los mediadores que tiene en Cuzco o en Lima, han conseguido que represente al país fuera de sus fronteras. Los numerosos premios conseguidos en certámenes folklóricos de Cuzco, desde la década de los años sesenta, así como el hecho de que la Virgen del Carmen fuera coronada por la última visita del Papa Juan Pablo II a la ciudad de Cuzco, han difundido su fama por todo el país e incluso por el mundo. En efecto, en 2005, la fiesta del Carmen de Paucartambo ya estuvo representada en la Feria Internacional del Turismo (Fitur) que tiene lugar cada año en Madrid.

El proceso de elaboración y construcción de esta fiesta ha sido magníficamen-

Figura 5. La Mamacha Carmen y sus ángeles. Foto de la autora.

te analizado por diversos estudiosos, entre los que destacan Cánepa Koch, Mendoza y Villasante Ortiz, a quienes debemos las mejores investigaciones sobre la misma[35]. La intensidad y variación de los elementos que forman parte, en comparación con los resaltados en la fiesta española, nos da idea de su riqueza y complejidad. Parafraseando a Durkheim, diríamos que esta fiesta es un hecho social total. A través del ritual se llega a vislumbrar una parte importante de los procesos históricos ocurridos en Paucartambo y provincia. La fiesta consiste en varios actos y rituales que tienen lugar durante cinco días, aunque los principales se concentran en tres. El 15 de julio, la víspera, se caracteriza por diversos actos entre los que sobresalen *la Entrada, el Cera Apaykuy y el Baile Popular* y según los informantes entrevistados durante esos días, son los actos principales que ellos resaltarían de la fiesta, junto con la misa y procesión del día siguiente[36] aunque, a lo largo de todo el año, se han realizado otros que han servido para prepararla adecuadamente[37] (fig. 6). Durante toda la semana se observa un gran bullicio por el pueblo debido a la actuación de grupos y danzantes fuera y dentro de la Iglesia donde se encuentra la imagen de la Virgen del Carmen; un especial protagonismo lo adquieren los *maqt'a*, corriendo y bromeando con todos los que encuentran por las calles del pueblo. Estos personajes, que se encargan del orden de las danzas, vestidos con chaleco multicolor, máscara de yeso con expresión alegre y látigo de lana realizan toda clase de bromas, bufonadas y picardías.

La entrada consiste en el saludo a la Virgen de los distintos grupos o comparsas que van a participar en la fiesta; representan a los que vienen de fuera y por eso se sitúan en zonas diferentes del pueblo, entrando desde los distintos puntos cardinales y regiones geográficas distintas. Los *caporales y karguyuq*, con la demanda correspondiente, organizan a los danzantes y preparan la entrada. Para ello, deben disfrazarse con sus respectivos trajes, aquellos que les van a dar su identidad, incluidas las máscaras. Gracias a los trajes y a las máscaras comienza para todos la gran transformación (Cánepa Koch 1998), que culminará en la presentación de todos los grupos en la Iglesia ante el poder sagrado de la Virgen del Carmen, que les va a permitir acceder a la fiesta y lograr el respeto y admiración de todos los participantes y visitantes. Cuando todas las comparsas han hecho la entrada, comienza el otro gran momento de "*cera apaycuy*", o traslado de velas. Es otro de los momentos estelares y gozosos para toda la comunidad. Se trata de una marcha o procesión encabezada por *el prioste o karguyoc* de la comparsa que ostenta ese año el cargo de la fiesta y consiste en el traslado a la iglesia del *guión o cruz festiva*, que sobresale y va delante de la imagen de la Virgen del Carmen, con toda clase de ceras, flores y voladoras o muñecas que representan a los ángeles que acompañarán a la Virgen en su recorrido del día siguiente por las calles. El acto lo protagonizan todas aquellas personas que ostentan los cargos principales de la fiesta, el prioste y su esposa, sus familiares, las autoridades, invitados y gente especial. Se trata de un acto de mucho prestigio y responsabilidad ante toda la comunidad que implica un elaborado sistema de intercambios. Las personas que asumen los cargos rituales tienen sentimientos ambivalentes, de profunda emoción y orgullo por un lado y de presión social por otra, que les obliga a tener un comportamiento ejemplar ante toda la comunidad. El papel de la participación y de la responsabilidad en el sistema de fiestas ha sido analizado

35. Villasante Ortiz, intelectual y estudioso paucartambino, dedica numerosas investigaciones y libros a la historia y la etnografía de Paucartambo, su región y la Fiesta en particular. Sus estudios son absolutamente imprescindibles para todo aquel que quiera introducirse en la misma y en el conocimiento de la historia local. Cánepa Koch, antropóloga, analiza las máscaras y su papel en las danzas, a través del estudio del ritual, la transformación y la identidad. Mendoza, antropóloga igualmente, se centra especialmente en el proceso de construcción de la identidad mestiza a partir del análisis de las danzas y de las comparsas; su análisis nos lleva a un esclarecimiento del proceso en sus diferentes niveles local, regional, nacional e internacional. Ver *o.c.* supra.

36. Para Cánepa Koch, los tres grandes momentos son: *la entrada, el clímax-transformación y la despedida, o.c.* pág. 183-184

37. Desde el comienzo de enero se realizan diversos actos que preparan la fiesta y que consiguen involucrar a los participantes en la misma; asi-

por numerosos investigadores en países de América latina, destacando el análisis que Brandes realiza en México (Brandes 1998). Por la tarde, en la Plaza de Armas tiene lugar el tercer gran momento, el *baile popular*, en donde los danzantes, orquestas y bandas realizan todo tipo de actuaciones y de juegos. Al finalizar, de nuevo se suceden las representaciones en el atrio de la Iglesia hasta bien entrada la noche. La comensalidad a lo largo de los días festivos es otro de los rasgos señalados por los protagonistas, pues gracias a ella se reúnen familiares y amigos en un clima de alegría y generosidad. El segundo día, 16 de julio, es el más importante según los informantes; el más oficial, con la misa como acto principal, a la que acuden todas las comparsas con sus correspondientes danzantes y músicos. A la salida y en el atrio, comienzan los bailes que ya no cesarán hasta recorrer las calles del pueblo y terminar en la Plaza de Armas. Es uno de los momentos de más vistosidad, pues cada comparsa realiza sus danzas y la reconstrucción de los oficios y profesiones que representan. Entre los espectadores se oyen voces de paucartambinos y entendidos que explican a los visitantes el significado satírico de cada disfraz y danza. Entre los que participan sobresale la *contradanza*, danza mestiza que representa la contraparte europea, con grandes narices y ropas lujosas; los *majeños*, que representan a los arrieros de Majes (Arequipa), que llegaban con aguardiente y que en las danzas aparecen borrachos con las botellas de vino o cerveza en la mano; los *panaderos*, que visten de blanco y llevan panes, los *qhapaq negros* que representan a los esclavos negros elegantes, los *qhapac chunchos* o salvajes ricos de la selva, con rasgos y elementos selváticos, los *qhapac qollas*, con sus vicuñas disecadas que representan a los comerciantes ricos de la zona del Collao, los *waca-waca*, danza que satiriza la fiesta taurina española, los *chukchu* o enfermos de paludismo, los *k'achampa* o guerreros incas, los *awqa chilenos*, y tantos otros. Cada elemento, vestuario y máscara, reconstruye de forma idealizada y satírica la caracterización racial, étnica y de clase de todos los participantes y tratan de reconstruir un pasado histórico contradictorio, glorioso en un sentido y trágico en otro, cuyas contradicciones están patentes a lo largo de los días de la fiesta, en sus danzas, músicas y disfraces. La dialéctica entre unos grupos y otros, representantes de etnias y clases distintas, a través del ritual de las danzas y de los disfraces, se reconstruye año tras año.

Figura 6. Entrada a la parroquia de las comparsas. Foto dela autora.

El tercer día, 17 de julio, se caracteriza por varios actos entre los que sobresale "*la visita al cementerio para rendir homenaje a los danzarines y protectores fallecidos*" y "*la procesión por el Puente Carlos III con la bendición sagrada a los cuatro puntos cardinales*" que terminará en la guerrilla de unos grupos con otros en la Plaza de Armas, hasta finalizar con la *qhaswa* o entrega de cargos para el año próximo. Después de estos actos, la mayor parte de los visitantes y turistas abandonan la fiesta y regresan a Cuzco, aunque para los paucartambinos la fiesta continúa con dos actos importantes los días siguientes, el "*oqaricuy*" o presentación de niños y padrinos en la iglesia y el cambio de ropas de la Virgen hasta el próximo año. El último momento de la fiesta se caracteriza por la separación entre los grupos de dentro y de fuera; los paucartambinos consideran que los dos últimos días son exclusivamente "*nuestros*", pues ya no hay que hacer demostraciones ante los demás.

Cuando la fiesta termina, hay un tiempo de descanso, y de nuevo comienzan los preparativos para el siguiente ciclo anual festivo. El traspaso de cargos y poderes, la enorme responsabilidad que eso lleva consigo y la posibilidad de que todas las comparsas participen de una forma u otra, permite a toda la sociedad mismo, diversas comparsas cuyos participantes viven en Cuzco reúnen dinero necesario para las actividades y trajes necesarios en la fiesta.

garantizar, al menos en el plano simbólico, el acceso a un mundo más equitativo y justo.

V. Epílogo

Las dos caras de una misma fiesta nos han permitido observar las vicisitudes que grupos y sociedades diferentes, con tradiciones e historias peculiares, atraviesan hasta apropiarse de un símbolo que les resuelva sus inquietudes y temores. La selección de los mitos de origen de la advocación, los rasgos y elementos que aparecen en los rituales, así como las competencias entre los distintos grupos, reflejan la ecología y la lucha por la supervivencia de unos y otros. Gracias a la recreación periódica de una historia idealizada, las contradicciones, ambigüedades y frustraciones de la vida real, pueden superarse en un plano simbólico. En el caso español, los pescadores y los campesinos, gracias a la fiesta, reconstruyen los procesos de sus respectivas formas de vida y anualmente verifican y reconstruyen sus identidades. En la fiesta andina, la participación de las numerosas comparsas, con las respectivas caracterizaciones idealizadas, grotescas, satíricas pero de una enorme fuerza estética y emocional, permite a sus protagonistas rememorar un pasado dramático y lograr en el plano sagrado y ritual un juego de compensaciones, de alternancias en el manejo de la fiesta y, en definitiva, de cambios de poderes y de acceso a otro status diferente.

Bibliografía

AGUILAR CRIADO, E. (1981): "Ritualización y simbología de las relaciones sociales en la devoción popular andaluza: El caso de Castilleja de la Cuesta", en *Actas del 2º Congreso de Antropología*, Madrid.

ÁLVAREZ SANTALÓ, C., Mª J. BUXÓ y S. RODRIGUEZ-BECERRA (Coords.): (1989). *La Religiosidad Popular.* I *Antropología e Historia*. II. *Vida y muerte: la imaginación religiosa*. III. *Hermandades, romerías y santuarios*. Anthropos, Barcelona.

ARGUEDAS, J. M. (1968): *Las Comunidades de España y del Perú*. Ed. Universidad Nacional de San Marcos, Lima., Perú.

ARIÑO, A. (1989). *Festes, rituals i creences*, Valencia.

BALANDIER, G. 1994 (1992). *El poder en escena*. Paidós, Barcelona.

BRANDES, S. (1988). *Power and Persuasión: Fiestas and Social Control in Rural Mexico*. Univ. of Pennsylvania Press.

BURCKHARDT, J. 1964 (1860): La cultura del renacimiento en Italia. Ed. Iberia, Barcelona.

CÁNEPA KOCH, G.(1998): *Máscara: Transformación e Identidad en los Andes* Ed. Universidad Pontificia, Lima. Perú.

CARO BAROJA, J. (1975): *El carnaval (análisis histórico-cultural)*. Taurus. Madrid.

(1979): *La estación de amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*. Taurus. Madrid.

(1984): *El estío festivo (Fiestas populares del verano)*. Taurus. Madrid.

CONTRERAS, Jesús y PRAT, Joan.(1979): *Les festes populars*. Dopesa.

COPPET, D. De (Ed.) (1992): Understanding Rituals. Routledge, London and N.Y.

CÓRDOBA MONTOYA, P. (1989): "Religiosidad Popular: arqueología de una noción polémica", en C. Álvarez Santaló, Mª J. Buxó y S. Rodríguez Becerra (Coords.): *La Religiosidad Popular. I Antropología e Historia*. Anthropos, Barcelona.

CÓRDOBA, P. & J.P. ETIENVRE (eds.), (1990): *La Fiesta, la Ceremonia, El Rito*. Ed. Casa de Velázquez. Univ. de Granada.

CHRISTIAN, W.A. (1976): "De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días", en C. 1978 (1972): *Religiosidad popular*. Ed. Tecnos, Madrid.

(1981): *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*. Ed. Princeton Univ. Press.

DUCH, L. (1980): *De la Religio a la Religio Popular*. Abadía de Montserrat, Badalona.

DURKHEIM, E.1982 (1912): *Las formas elementales de la vida religiosa*. Ed. Akal, Barcelona.

EVANS-PRITCHARD, E.E.1974 (1965): *Las teorías de la religión primitiva*. Ed. Siglo XXI, Madrid.

FRAZER, J. E. 1951 (1890): La Rama Dorada. F.C.E. México.

FUSTEL DE COULANGES, N. D.1971 (1864): La ciudad antigua. Ed. Iberia, Barcelona.

GALVÁN, A.(1987): *Las fiestas populares canarias*. Ed. Canarias.

HOBSBAWN, Eric, (1983): *The Invention of Tradition*. Ed. Cambridge University Press.

JIMENO, P. (1982): "Santa Quiteria: El umbral de Mayo y la emancipación", en H. Velasco (ed.), o.c.

LEACH, E. (1972): *Replanteamiento de la Antropología*. Seix Barral, Barcelona (1976): "Ritual", en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Ed. Aguilar. Madrid.

(1978): *Cultura y Comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Ed. Siglo XXI. Madrid.

LISÓN TOLOSANA, C.(1976): *Temas de Antropología Española*. Akal, Madrid.

(1977): *Invitación a la antropología Cultural de España*. Adara, Madrid.

MIRCEA ELIADE, (1967): *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama, Madrid.

MONTESINO, A.(1992): *La Fiesta del Carmen, Revilla de Camargo: un estudio antropológico sobre religiosidad popular en Cantabria*. Ed. Límite, Santander.

MALDONADO, L. (1975):*Religiosidad Popular. Nostalgia de lo mâgico*. Ed. Cristiandad, Madrid. (1985): *Introducción a la religiosidad popular*. Sal Terrae, Santander.

MENDOZA, Zoila (2001): *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*. Ed. Pontificia, Universidad Católica, Lima. Perú.

MELIS MAYNAR, A. (1988): "Ritual y Estructura Social en Maragatería"en *Estudios Humanísticos*, 10. Univ. de León.

(2001): "La Fiesta del Carmen" en *Calendario de Fiestas de Verano de la Comunidad Valenciana*. Fundación Bancaja, Valencia.

MORENO NAVARRO, I. (1982): "Cofradías Andaluzas y Fiestas: Aspectos socioantropológicos", en H.Velasco (ed.): *Tiempo de Fiesta: Ensayos antropológicos sobre las Fiestas en España*. Ed. Tres-Catorce-Diecisiete. Madrid.

(1991): "Identidades y Rituales", en J. Prat, U. Martínez, J.Contreras e I. Moreno (Eds.): *Antropología de los Pueblos de España*. Madrid, págs.601-636.

MURRA, J.(1975): "El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las Sociedades andinas", en *Formaciones económicas y políticas del Mundo Andino*. Ed. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

(1978): La Organización económica del Estado Inca. Ed. Siglo XXI. México.

PITT–RIVERS, J.(1984): "La Identidad local a través de la fiesta", en Rev. de Occidente, 38-39,

PRAT, J. (1982): "Aspectos simbólicos de las fiestas" en *Tiempo de Fiesta. Ensayos antropológicos sobre las Fiestas en España* (ed.). Ed. Tres-Catorce-Diecisiete, Madrid.

PRAT, J. & CONTRERAS, J. (1979): *Les Festes Populars*. Dopesa, Barcelona.

(1989a): "Los santuarios marianos en Cataluña: una aproximación desde la etnografía", en C. Álvarez Santaló, Mª J. Buxó y S. Rodríguez Becerra (Coords.). *La Religiosidad Popular. I Antropología e Historia*. Barcelona.

RODRIGUEZ-BECERRA, S. (1978): "Las fiestas populares: Perspectivas socioantropológicas", en *Homenaje a Julio Caro Baroja*. C.I.S. Madrid.

(1985): *Las Fiestas de Andalucía*. Sevilla.

ROIZ, M.(1982): "Fiesta, Comunicación y Significado", en H. Velasco (ed.), *Tiempo de Fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Ed. Tres-catorce-diecisiete, Madrid.

SANMARTÍN ARCE, R.(1982): "Ecología, Economía y Fiesta", en H.Velasco (ed.), *Tiempo de Fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Ed. Tres-catorce-diecisiete, Madrid.

TURNER, V. (1980): *La selva de los símbolos*. Ed. Siglo XXI, Madrid (1982): *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Smithsonian Institution Press, Washington.

VAN DEN BERGHE, Pierre & George PRIMOV(1977): *Inequality in the Peruvian Andes. Class and Ethnicity in Cuzco*.Ed. University of Missouri Press. Columbia y Londres.

VELASCO, H (ed): (1982a) "Introducción", en *Tiempo de Fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Ed. Tres-catorce-diecisiete, Madrid.

(1982b). "Fiestas de Mayo en la Tierra de Alcalá", en supra.

VILLASANTE ORTIZ, Segundo (1980): Paucartambo Provincia Folklórica. Mamacha Carmen. Serie Paucartambo, T.II. Ed. León. Cusco, Perú.

Una apuesta por la sostenibilidad y la proyección de la identidad cultural. Turismo alternativo en pequeñas comunidades latino-americanas

María José Pastor Alfonso
Universidad de Alicante

Banking on a sustainability and the projection of cultural identity. Alternative tourism in small latin american communities

Resumen

El turismo es un fenómeno que está llegando a lugares hasta hace poco desconocidos por la mayor parte de los viajeros; sitios que resultan atractivos para los turistas tanto por su medio natural como por los pobladores que los ocupan. Ahora bien, estos residentes comienzan a no aceptar de forma pasiva la llegada de los visitantes, han decidido implicarse en el nuevo desarrollo que se les brinda y han puesto a funcionar mecanismos basados en sus propias formas de vida y en el aprendizaje establecido a través del contacto cada vez más frecuente con los turistas. La clave para obtener unos buenos resultados es basarse en un desarrollo endógeno, que permita la participación de la población en diferentes niveles de implicación así como la formación de todos aquellos que se involucren en las acciones turísticas.

Palabras clave: Turismo alternativo, sostenibilidad, desarrollo endógeno, identidad cultural, museos locales, Latino-américa.

Abstract

Tourism is now reaching places until recently unknown to most travellers, places that prove to be attractive to tourists both for the natural environment and the peoples living there. Residents have begun to move from passive acceptance of visitors to direct involvement in the new opportunity for development afforded them. They have established mechanisms based on their own ways of life and the knowledge acquired through their increasingly frequent contact with tourists. The key to obtaining good results lies in endogenous development, with the participation of the local population at different levels and training for all involved in the tourist trade.

Key words: Alternative tourism, sustainability, endogenous development, cultural identity, local museums, Latin America.

I. El turismo desde la antropología. Entendiendo el peso de la identidad

El turismo no es un tema nuevo para la antropología, desde hace años diversos profesionales se han ido especializando en un sector que hasta no hace demasiado tiempo parecía frívolo para esta ciencia. Desde el momento en que la actividad turística empieza a influir en las formas de vida de diferentes grupos humanos, el campo de investigación está servido; no obstante, el interés de los antropólogos se ha incrementado ante un fenómeno más reciente, el de las pequeñas comunidades que, bien al ver que el turismo comenzaba a formar parte de sus vidas sin dejar un beneficio perceptible, bien al buscar nuevas alternativas económicas, han optado por enfrentarse a la realidad y empezar a planificar su propio desarrollo en este ámbito.

Al hablar de turismo hacemos referencia a desplazamientos de individuos que buscan disfrutar de un tiempo y un espacio diferentes de los cotidianos añadiendo, en ocasiones, cierta dosis de relaciones humanas con seres de los que conocen poco o nada en cuanto a sus formas de pensar, sentir, actuar, etc.; seres estos últi-

mos que ven modificados sus sistemas de vida participando, o no, de los beneficios de la tan ponderada industria turística.

Desde la antropología nos acercamos al turismo a través del estudio de las relaciones que establecen los grupos que se encuentran en determinados espacios, cotidianos para los residentes y extracotidianos para los turistas, lo que Agustín Santana (1997: 62-63) denomina *cultura de encuentro* que es el resultado de las formas adaptadas de visitantes y residentes, diferenciándose de las dos culturas matrices, donde cada una de ellas *presta* parte de sus conceptos, valores y actitudes de manera asimétrica, constituyendo en sí misma una *combinación cultural* única. Ahora bien, para poder adentrarnos en estas relaciones necesitamos conocer previamente a los individuos que las establecen, porque la forma de conectar variará según la identidad de cada grupo.

La identidad viene dada por una serie de factores que tienen que ver con la memoria específica de cada sociedad: formas de vida, lengua, adaptación, etc. Sin embargo hoy en día, incluso para hablar de identidad, tenemos que tener en cuenta los procesos de globalización. La orientación más patente del movimiento globalizador es la económica, pero no *debemos olvidar que la economía es una creación de la cultura que depende para su funcionamiento de relaciones sociales, de valores, de un ecosistema del que extraer recursos y de unas regulaciones jurídicas respaldadas por un marco político* ... (Lisón Arcal 2003: 63-64)

Podemos afirmar que uno de los factores que está incidiendo, de manera positiva, en las nuevas relaciones que se establecen entre las poblaciones autóctonas y los visitantes, es la fuerza identitaria madurada en cada comunidad a lo largo de los siglos. El hecho de saberse y asumirse como miembros pertenecientes a una cultura concreta, permite una organización que, en el caso de grupos específicos, puede ayudar a sacarle partido a un sistema económico que, en otras circunstancias, sería beneficioso para grupos externos sin la participación de las poblaciones locales.

Uno de los asuntos más destacados, por parte de quienes critican la globalización, es la posible homogeneización cultural, causada por una difusión rápida y eficaz de prácticas y modas que, a través de los hábitos consumistas de las diferentes sociedades, van penetrando y unificando costumbres, estilos y conductas. A ello contribuirían los medios de comunicación, conectando a los diversos países del mismo modo que lo han hecho los medios de transporte, ambos vinculados directamente con el desarrollo del turismo.

Según Nestor García Canclini: *es posible afirmar que la transnacionalización económica y cultural desdibujó las fronteras nacionales o las volvió porosas, pero con la condición de registrar en la definición misma de globalización lo que las fronteras políticas y culturales le hacen a ese proceso globalizador. Entonces la globalización no puede ser vista como un simple orden social hegemónico, o un único proceso de homogeneización, sino como resultado de múltiples movimientos, en parte contradictorios, con resultados abiertos, que implican diversas conexiones "local-global y local-local"* (s/f: 9).

Ciertos distintivos culturales de determinados grupos humanos, se difuminarán con la llegada de otros elementos procedentes, fundamentalmente, de países del mundo occidental. Sin embargo, los cambios impuestos suelen producir conflictos, y ya se *han generado actitudes de rechazo y de resistencia que desarrollan sus propios valores y defienden modelos de organización social opuestos al dominante. Por tanto, de existir, la propia dinámica uniformadora sería el motor que impulsaría el desarrollo de nuevos movimientos culturales.* (Lisón Arcal 2003: 64)

Cada grupo, a causa de su territorialidad, de su historia y de su proceso de adaptación, entre otros factores, ha hecho suyas unas pautas culturales que lo definen, al mismo tiempo que lo diferencian del resto de individuos, ya sean próximos o lejanos. En las relaciones establecidas en el sistema turístico, se da una transferencia de elementos culturales que, como hemos visto, afecta a los turistas y, en mayor medida, a los pobladores locales; este intercambio podrá ser beneficioso o perjudicial, dependiendo en gran parte de la planificación turística, pero también del grado de identificación étnica de los implicados.

También hay que tener en cuenta que el turismo, como factor de cambio, está modificando en muchos lugares diversos elementos propios de la identidad, esto no suele ser problemático en el caso de que esos cambios sean buscados por la población; sin embargo, cuando la actividad turística se instala sin tener en cuenta las líneas de desarrollo acordes con la comunidad y se basa en factores completamente ajenos, tendremos ejemplos de fracturas en la cohesión y evolución del

grupo, como el abandono de la producción agrícola, la realización de trabajos infravalorados o la migración de gente joven a lugares donde piensan que se cumplirán las expectativas truncadas en su comunidad.

Hay que considerar que el turismo es uno de esos fenómenos que, en muchas ocasiones, está funcionando como agente dinamizador de la tradición. Si nos olvidamos de ese purismo oscurantista que trata de dejar ancladas en el pasado todas las manifestaciones populares, nos daremos cuenta de la validez que tiene el hecho de que ciertas sociedades, en su afán por adaptarse a las nuevas condiciones, reinventen y recreen aquello específico que les pertenece. Los turistas se sienten atraídos por la diferencia; lo peculiar desplaza individuos, de tal manera que la identidad local supone un referente geográfico y temporal que mueve flujos económicos.

El hecho identitario sirve para reivindicar la pertenencia a un determinado lugar y grupo; pero además, a través de la afluencia turística, el pasado reinventado se revaloriza, se conserva y se transmite. Cuando en un pueblo se representan ritos, fiestas, manifestaciones religiosas, etc. con dedicación especial a la asistencia de los visitantes, no se está perdiendo la tradición, simplemente se está modificando, tal y como se ha hecho a lo largo de la evolución humana, porque hay factores externos que inciden en su realización. Es una clara muestra de la dinámica cultural, del cambio cultural. Por tanto, *Las influencias globales pueden también originar la revitalización de formas culturales autóctonas* [ ] *la idea de que lo que se está produciendo es una homogeneización global ciega, infravalora en buena medida la capacidad que tenemos los seres humanos de ser creativos e innovadores cuando nos vemos confrontados con desafíos culturales* (Berger 2002: 23-24).

Para Santana (2003: 9) *Este tipo de procesos nos muestra una cultura dinámica cuyos sujetos no pueden ser considerados elementos pasivos de la misma. Sus experiencias y vivencias, sus pequeñas y grandes adaptaciones, sus estrategias productivas y su imaginación, los hacen agentes de la innovación y del cambio. A través de ellos, sus acciones y construcciones, con todas las influencias externas -turísticas entre otras muchas-, los rasgos, ritos y elementos constitutivos, lo que la gente hace, dice y piensa, podrá verse modificado u olvidado y ello no tiene por qué implicar que la cultura desaparezca.*

II. Residentes y visitantes. El papel de los museos locales

¿Qué conocen previamente los visitantes de esos lugares a los que se aproximan para pasar su tiempo de ocio? A diferencia de los turistas de masas, aquellos que se dedican a los distintos tipos de turismo alternativo, que son los que nos interesan en este caso, se preocupan en buscar información sobre el sitio que van a visitar; sin embargo, es más probable que consigan datos sobre el medio natural que sobre los individuos que viven en él. Esta es una circunstancia que debe ser subsanada en el propio lugar y desde la voluntad de los residentes, lo que implica mostrar al turista aquello que el propio grupo considera que lo define, pero sin traspasar la frontera que podría ir minando los rasgos identitarios.

La mejor forma de que los turistas conozcan y respeten el patrimonio de la región que visitan, así como a sus habitantes, es que, de alguna manera, se sientan identificados. Es necesario que se conviertan en observadores activos, es decir, que lleguen a crear un sentimiento a través del hecho de la observación y de la relación que establezcan. Para ello pueden ser de gran utilidad los museos (Pastor 2003: 100 y ss.).

Como sabemos, una buena parte del patrimonio antropológico se conserva en museos. Dentro del medio turístico estas instituciones pueden cumplir con un papel doblemente útil: satisfacer tanto a los visitantes locales como a los foráneos. La comunidad es, hoy en día, el fin último de los museos; pero cuando se habla de un destino turístico, los grupos humanos de interés no tienen por que ser solamente aquellos que generan el museo dentro de su propia sociedad, también hay que tener en cuenta a los turistas que, de diversas maneras, inciden en la cultura local.

Hago esta indicación basándome en el origen de esa cultura del encuentro de la que hablaba al inicio de estas reflexiones; si las zonas turísticas van adaptando una serie de elementos a los visitantes ¿por qué no hacer lo mismo con los museos, esos espacios que albergan el patrimonio? Ahora bien, la cuestión está en cómo hacerlo sin tergiversar su significado; es decir, si lo que realmente interesa del museo es que sea un instrumento de comunicación, que se sirve de colecciones patrimoniales para lograr su cometido ¿de qué manera puede acercarse la institución hasta los turistas, proyectando la identidad

de los anfitriones? ¿deben incluirse las actividades de los turistas como parte de las relaciones sociales del lugar?

Los objetos patrimoniales, mediante las exposiciones, cuentan valiosas historias, lo fundamental es que las historias sean aquellas que las propias comunidades desean conocer (Pastor 2001: 88 y ss.). En los espacios museísticos puede asimilarse el patrimonio según la orientación que se de a las formas expositivas y didácticas, esta es una de las razones por la que los museos no deben permanecer anclados ni en las temáticas expositivas, ni en la forma de proyectarlas. Los visitantes son los destinatarios, ya sean residentes o turistas, por lo que ambos deben tenerse en cuenta a la hora de planificar la programación, aunque el interés de la comunidad local sea prioritario; para ello es necesario conocer las inquietudes de ambos sectores, ya que tanto unos como otros se acercan al museo para conocer y disfrutar sus contenidos.

Los museos deben ser considerados en relación con el resto de elementos que configuran una determinada zona, nunca de forma aislada, ya que el contenido patrimonial está ligado a la evolución del lugar en alguna de sus facetas. Además, deben saber establecer los vínculos existentes entre los distintos elementos patrimoniales del lugar, de tal manera que puedan crearse itinerarios con la lógica que la historia y las relaciones sociales le confieran. Todo ellos sin olvidar que, como parte integrante de la dinámica del grupo, el museo entrará a formar parte del desarrollo específico de la zona.

Estas instituciones pueden participar más directamente aún en la planificación local relativa al turismo, un ejemplo de ello es el Museo Etnológico "Monseñor Enzo Ceccarelli" en el Estado Amazonas de Venezuela, que comprendiendo el papel del turismo en el desarrollo de distintas comunidades locales, optó por incluir dentro de sus actividades cursos de formación de guías locales, posibilitando a jóvenes indígenas y campesinos de la región la opción de participar en actividades vinculadas al desarrollo turístico.

Los objetivos de los mencionados cursos son los siguientes:

- Vincular a los seres humanos con su medio y sus creaciones culturales.
- Valorar el patrimonio cultural y natural.
- Incentivar la puesta en marcha del turismo sostenible.
- Descubrir la interpretación patrimonial.
- Comprender la importancia del turismo en el desarrollo local.
- Aprender a diseñar itinerarios turístico
- Conocer los bases para trabajar como guías en interpretación patrimonial.

Los participantes pueden aprender métodos y técnicas de aproximación y orientación de los visitantes, complementándolos con el conocimiento que tienen

Figura 1. Clase práctica en el Museo Etnológico "Monseñor Enzo Ceccarelli" de Amazonas, Venezuela. Autora de la foto: María José Pastor.

de sus propias comunidades. Una concepción amplia de la realidad, en la que el medio natural y social se funden, posibilitando la organización de los trabajos relacionados con el sector turístico en su medio local (fig. 1).

Ahora bien, la formación en aspectos vinculados al turismo y la proyección de identidad a través tanto de los museos como de acciones vinculadas al quehacer cultural, puede darse desde instituciones no museísticas pero preocupadas en la temática que nos ocupa. Una muestra de ello es la inclusión de un curso sobre la "Valoración de la cultura a través del patrimonio y sus aplicaciones turísticas" en la Licenciatura en Desarrollo Rural que se imparte en el Cesder (Centro de Estudios para el Desarrollo Rural) en Zautla, Sierra Norte del Estado de Puebla, en México. Los objetivos del curso son:

- Mostrar el patrimonio cultural como base de las identidades étnicas.
- Destacar el valor de los objetos patrimoniales en la nueva concepción museológica.
- Describir las relaciones que se establecen entre patrimonio cultural y turismo.
- Facilitar la comprensión de las formas de activación patrimonial y los usos sociales del patrimonio cultural.
- Destacar la transformación de los museos antropológicos.
- Valorar la inclusión de los museos en los itinerarios turísticos.
- Establecer las bases para la creación de itinerarios patrimoniales en torno a los museos.
- Formar de modo práctico en la planificación y diseño de exposiciones antropológicas.

Los alumnos que acceden a la Licenciatura son indígenas y campesinos de diversas regiones mexicanas, interesados en trabajar en sus propias comunidades, incentivando el desarrollo local desde distintas vertientes. El curso mencionado les facilita la posibilidad de incluir, dentro de las actividades turísticas, la proyección de la identidad a través de pequeños museos o exposiciones gestionados por ellos mismos (fig. 2).

III. Turismo alternativo y sostenibilidad. Integración de las pequeñas comunidades rurales

La definición dada por la Organización Mundial del Turismo (OMT) en 1994 dice que *El turismo comprende las actividades que realizan las personas durante sus viajes y estancias en lugares distintos al de su entorno habitual, por un período de tiempo consecutivo inferior a un año con fines de ocio, por negocios y otros* (VVAA 1998: 44). Estas actividades se están modificando en los últimos años en función de los nuevos gustos de la sociedad occi-

Figura 2. Alumnos de la Licenciatura en Desarrollo Rural del CESDER organizando una exposición etnológica con tejidos de la región. Zautla, Puebla, México. Autora de la foto: María José Pastor.

dental y, en muy pequeña escala, según las decisiones de diversas localidades receptoras de turistas. A pesar de la vigencia del turismo de masas, la saturación de lugares y actividades ha llevado a ciertos grupos a buscar otras formas de esparcimiento, en las que haya una aproximación al medio físico así como a los individuos vinculados desde hace generaciones a ese medio. De esta manera, algunas comunidades de anfitriones han descubierto que pueden ofrecer a los visitantes, sin intermediarios, elementos que les harán disfrutar del entorno mientras ellos obtienen cierto rendimiento económico.

Hay una serie de prácticas turísticas que se incluyen en el amplio espectro del turismo alternativo: ecoturismo, turismo étnico, etc.; para Wearing y Neil (2000: 22) este tipo de turismo *se opone a los aspectos del turismo convencional que se consideran negativos o perjudiciales: lo caracteriza su esfuerzo por minimizar los impactos negativos percibidos en el medio ambiente y desde el punto de vista sociocultural, producidos por las personas que disfrutan de su tiempo de ocio.*

Según la OMT la industria turística, al contrario que otras empresas, lleva los consumidores al producto y no el producto a los consumidores. Por esta razón el turismo, sea o no alternativo, es una industria frágil, vulnerable a los cambios del entorno natural, cultural y económico, así como a cualquier variación e incidente que ocurra en el marco de destino. A causa de sus características hay que ser muy cuidadosos a la hora de planificar en ciertos lugares un desarrollo basado en el turismo, a fin de evitar que los perjuicios provocados sean mayores que los beneficios, e incluso que los daños puedan llegar, con el tiempo, a ser irreversibles. Además de contar con la vulnerabilidad a los cambios medioambientales hay que tener también presente la forma en que se ve afectado el entorno cultural y la doble interacción entre habitantes locales y turistas, por lo que hay que preguntarse si es posible llegar a un crecimiento de la actividad turística, donde se potencien los efectos positivos del propio negocio turístico, sin que las alteraciones produzcan resultados indeseados.

La respuesta parece estar en la orientación de las nuevas actividades turísticas, que en buena parte tienen que ver con la reflexión sobre el medio que está debatiéndose en las sociedades occidentales: conservación, preservación y, sobre todo sostenibilidad, esa palabra que podemos aplicar a diversos conceptos vinculados al desarrollo.

Venezuela, México o Nicaragua, entre otros, son países que sin renunciar al turismo tradicional o de masas, están buscando salidas más acordes con un desarrollo de tipo endógeno[1]. En algunos casos sin el apoyo de ciertos sectores oficiales estas iniciativas no siempre llegarán a buen término; sin embargo, lo que nos interesa conocer ahora es cómo, mediante diferentes sistemas de organización interna, se comienza a tratar al turista a través de la proyección de la propia identidad. Veamos. El visitante, ese ser un tanto extraño para los residentes, que se acerca hasta la localidad en busca de algún aspecto único como el paisaje, el tipo de arquitectura o la misma gente del lugar, deja de ser un elemento incómodo cuando se familiariza con la comunidad; y la mejor forma de lograrlo es que la propia comunidad se de a conocer impulsando algunos de sus elementos de identificación. Entre las distintas fórmulas de turismo que están propiciando este tipo de encuentros, que podríamos definir como *de plena conciencia*, una de las más extendida es el ecoturismo.

En varios lugares de Latinoamérica están surgiendo estas ideas de explotación turística, que se engloban dentro del turismo alternativo, con la plena conciencia del valor que tiene el medio para aquellos que de diversas maneras dependen de él. La vinculación ancestral a la tierra valiéndose de sus elementos para alimentarse, construir viviendas, comerciar, etc. hace que estas comunidades conozcan el privilegio que supone un buen aprovechamiento de la misma y traten ahora de introducir esa inquietud en las nuevas alternativas económicas que proyectan. A pesar de que el ecoturismo parece estar más vinculado a la naturaleza que a los aspectos culturales, *el ecoturista involucrado en la experiencia del ecoturismo expresa una motivación explícita consistente en satisfacer la necesidad de educarse y concienciarse desde el punto de vista medioambiental, social y cultural mediante la visita y la experiencia vivida en la zona de naturaleza en estado puro.* (Wearing y Neil 2000: 25). Esto, unido a la actitud de esa sociedad, puede lograr que este tipo de turismo sea sostenible.

Al mencionar turismo sostenible se hace referencia a las acciones relacionadas con el desarrollo económico que pretenden, satisfaciendo las exigencias del ocio, no degradar el entorno natural y

1. En los modelos de desarrollo endógeno la tasa de crecimiento económico depende de la relación que se establezca entre el capital físico, el capital humano y los propios conocimientos de los individuos.

social (antropogénico), al mismo tiempo que evitan el agotamiento de los recursos. Estos recursos deben ser conservados a fin de que futuras generaciones puedan disfrutar de ellos obteniendo beneficios similares a los actuales. Muchos de los entornos en los que empiezan a desarrollarse actualmente algunas actividades turísticas, han permanecido tradicionalmente vinculados a una lógica de sostenibilidad aunque el concepto, como tal, no fuera conocido por los integrantes de ese lugar. En realidad lo que están planteándose actualmente diversos grupos, para propiciar el turismo sostenible, es seguir manteniendo una relación acorde con su medio pero dirigida a explotar un sector económico diferente.

Pues bien, siguiendo la propuesta de Gascón y Cañada (2005: 108), sería muy positivo apostar por un turismo comunitario *que pueda dar coherencia y cohesión a las actividades turísticas desarrolladas por las comunidades rurales, reforzando los instrumentos de organización colectiva*, entendiéndose como *un tipo de turismo de pequeño formato, establecido en zonas rurales y en el que la población local, a través de sus estructuras organizativas, ejerce un papel significativo en su control y gestión*. Ahora bien, este modelo tendría que adaptarse a las características de cada contexto y población local.

IV. Desarrollo local y turismo. El modelo Tosepan Kali

El turismo de tipo tradicional dirigido a contactar con pequeñas comunidades, generalmente de indígenas o campesinos, que la mayoría de las veces no se habían planteado dedicarse a esta actividad, casi siempre se planifica desde fuera y en muchas ocasiones *se utiliza a las culturas indígenas de manera descarada para promover destinos en mercados extranjeros, pero las oportunidades que se ofrecen a los visitantes para la interacción con esas comunidades, así como para conocer sus culturas y formas de vida, son escasas; al contrario, las oportunidades que les dan a los turistas a menudo trivializan o explotan a las personas involucradas, así como a las comunidades que representan* (Wearing y Neil, 2000: 140-141). De ahí la importancia del turismo alternativo que puede ofrecer, a los grupos locales que se involucren en una gestión comunitaria, una auténtica opción económica; mientras que los turistas obtendrán una mayor satisfacción en su viaje.

A través de la planificación del desarrollo local puede lograrse que el turismo forme parte de las actividades comunitarias, sin que se produzca una fractura que incidiría negativamente en la población. Para ello es muy importante tener en cuenta que el turismo no debe ser la única actividad, si no una más que dará sus beneficios según la época y las circunstancias. Para Gascón y Cañada *el turismo gestionado y controlado por las familias campesinas puede ser un modo de aumentar sus ingresos y diversificarlos contribuyendo así a consolidar su economía. No puede concebirse como una actividad que pueda o tenga que sustituir a la agropecuaria. Desde esta perspectiva el turismo aparece como una actividad complementaria*. (2005: 105)

Quizás sea la formación de los individuos el elemento fundamental a la hora de elaborar proyectos que favorezcan a la comunidad. Incluso los actuales sistemas de información, sobre todo internet, pueden ser de gran utilidad para incentivar la participación y la toma de decisiones. Ahora bien, el habitante local debe ser consciente desde el inicio de un proyecto de que el turismo, además de originar beneficios, puede causar una serie de daños, como la saturación del terreno o la modificación de ciertos hábitos que resultaban atractivos para los visitantes, lo que conduciría a la pérdida de interés por el lugar.

Un caso de gran interés, en cuanto a la planificación y puesta en marcha de un proyecto turístico, es el que está llevando a cabo la Sociedad Cooperativa Agropecuaria Regional: Tosepan Titaniske (Unidos Venceremos, en lengua náhuat). Esta cooperativa, situada en el Municipio de Cuetzalan, en la Sierra Nororiental del estado mexicano de Puebla, fue fundada en el año 1977 con la finalidad de lograr un desarrollo económico sostenible basado fundamentalmente en la producción de café y pimienta. En la actualidad esta organización agrupa a 5.800 familias indígenas que desde hace unos años han comenzado a sufrir la crisis originada por la bajada de precios de los productos en los que basaban su economía[2]. Ante esta situación, deciden diversificar sus fuentes productivas incluyendo el turismo y para ello crean Tosepan Kali (Nuestra Casa, en lengua náhuat) (fig. 3).

Tosepan Kali se define como un Proyecto Indígena de Turismo Alternativo; empieza a funcionar en 2004, con una sólida planificación llevada a cabo por los técnicos de la cooperativa, quie-

2. Los datos que se incluyen sobre Tosepan Titaniske y Tosepan Kali han sido aportados directamente por la propia cooperativa.

nes se asesoraron desde distintas fuentes: desarrollo turístico, biodiversidad, sistemas arquitectónicos, etc. Sus objetivos son los siguientes:

- Beneficio económico comunitario.
- Formación en desarrollo sostenible a cooperativistas.
- Formación ambiental a visitantes.
- Prestación de servicios turísticos.

Para lograr estos objetivos los cooperativistas promueven una serie de acciones que ya han empezado a poner en práctica:

- Uso racional de los recursos naturales.
- Educación ambiental.
- Promoción del patrimonio cultural.
- Uso de tecnologías alternativas.
- Participación de la comunidad local en los beneficio de la actividad turística.
- Cuidado y correcta gestión del entorno natural.

Desde Tosepan Kali también se gestiona:

· Capacitación y desarrollo del personal que trabaja en los servicios turísticos.
· Diseño de estrategias para el aprovechamiento de los atractivos turísticos.
· Definición de productos y paquetes turísticos a ofrecer.

Los turistas se alojan en cabañas construidas fundamentalmente con materiales autóctonos, en las que funciona un sistema ecológico de desecho de las aguas negras, que se vierten a la montaña, una vez purificadas a través de varios tanques externos con filtros de piedra y grava. Además, las actividades que se ofrecen a los turistas están vinculadas a una noción de conocimiento y respeto al medio, ya sea natural o cultural; puede descubrirse el funcionamiento ecológico de las instalaciones, pasear por la huerta o los cafetales para entender la producción agrícola o admirar la elaboración tradicional de miel en vasijas de barro.

Sin embargo, los turistas no son el único punto de interés para la cooperativa, hay otro tipo de visitantes que ocupa las instalaciones cuando la temporada turística decae, son los escolares. A los niños se les involucra en los procesos productivos llevándoles a los cafetales para que sean los propios campesinos quienes les enseñen las formas de trabajar en el medio natural, esto se complementa con talleres y traba-

Figura 3. Instalaciones de la recepción del complejo turístico Tosepan Kali. Cuetzalan, Puebla, México. Autora de la foto: María José Pastor.

jos en la huerta o en las propias instalaciones de Tosepan Kali. Los escolares proceden de instituciones de ciudades, por lo que el contacto con un entorno natural mejora su formación y complementa la visión que tienen sobre el mundo rural, tan limitada en el aprendizaje de las escuelas de zonas urbanas.

También hay otros beneficiarios de la actividad que genera este proyecto, son los propios cooperativistas, que reciben clases de capacitación sobre desarrollo sostenible en las aulas creadas en las mismas instalaciones del complejo turístico, además de participar en el beneficio económico que aporta el sector, para el que trabajan directa o indirectamente: construcción, mantenimiento, recepción, monitores, guías, etc.

Podría afirmarse que, con este Proyecto Indígena de Turismo Alternativo, se ha iniciado una actividad sostenible como opción frente al turismo convencional que viene realizándose en la zona; el modelo es cooperativo, surgido de las propias comunidades a fin de diversificar el empleo. La formación de cooperativistas, turistas y escolares es objetivo prioritario en el proyecto y la difusión del modelo en la zona ayudaría a un desarrollo sostenible en la región.

V. Conclusión

El que hoy en día el interés y el respeto por los ecosistemas ambientales, así como la puesta en valor del patrimonio cultural, esté siendo cada vez más reconocido en la sociedad occidental, favorece la inclusión de estos factores a la hora de diseñar proyectos de turismo endógeno, en los que la participación de los anfitriones será consensuada dentro de los propios grupos, y no desde fuera, ofertándose actividades acordes con el desarrollo local, en las que tanto los visitantes como los miembros de las comunidades receptoras saldrán beneficiados, ya sea en el ocio o en la economía. Ahora bien, es fundamental que se de prioridad a la formación de aquellos individuos que de diversas maneras participan en la actividad turística, ya sean visitantes aprendiendo el respeto por aquello con lo que se van a encontrar, o residentes que necesitarán entender el funcionamiento del sistema y acoplarlo a sus necesidades, para poder sacarle provecho sin renunciar a su identidad.

Bibliografía

BERGER, Peter L. (2002): "Las dinámicas culturales de la globalización". En Berger P. L. y Huntington, S. P.: *Globalizaciones múltiples. La diversidad cultural en el mundo contemporáneo* (13-30). Paidós. Barcelona.

GASCÓN, Jordi y CAÑADA, Ernest (2005): *Viajar a todo tren. Turismo, desarrollo y sostenibilidad*. Icaria. Barcelona.

LISÓN ARCAL, José C. (2003): *La globalización que nos quieren vender. Una visión cultural*. Nivola. Madrid.

PASTOR ALFONSO, María José (2001): *De la teoría a la práctica antropológica: el museo como referencia*. Publicaciones de la Universidad de Alicante. Alicante.

(2003): "El patrimonio cultural como opción turística". En *Horizontes Antropológicos*, Revista de Antropología, Universidade Federal do Río Grande do Sul, Porto Alegre (97-115), Año 9, nº 20. Brasil.

SANTANA TALAVERA, Agustín (1997): *Antropología y Turismo ¿Nuevas hordas, viejas culturas?* Ariel. Barcelona.

VVAA. (1998): *Introducción al turismo*. Dirección Amparo Sancho. Organización Mundial del Turismo. Madrid.

WEARING, E. & NEIL, J. (2000): *Ecoturismo. Impacto, tendencias y posibilidades*. Síntesis. Madrid.

a) Direcciones de Internet

GARCÍA CANCLINI, Nestor(s/f): *La globalización y la interculturalidad narrada por los antropólogos* http://www.colciencias.gov.co/seiaalcongreso/Pone n1/GARCIA.htm

SANTANA TALAVERA, Agustín (2003): "Patrimonios culturales y turistas: Unos leen lo que otros miran". En *Pasos*, Revista Electrónica de Turismo y Patrimonio Cultural (1-12), Vol. 1, Nº 1. www.pasosonline.org

Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico

Ismael Sarmiento Ramírez*
Centre de Recherche sur l' Amérique Espagnole Coloniale (CRAEC)
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

Culture and material culture: approaches to the concepts and epistemological inventory

Resumen

Se presenta un conjunto de aproximaciones a los conceptos de cultura y de cultura material, seguido de un inventario epistemológico sintetizado; última labor que permite distintas miradas a través de las cuales la antropología, la arqueología y la historia económica y social han estudiado la cultura material. Sin embargo, se advierte que, en los múltiples debates efectuados, más que aportar una definición nominal de ¿qué es la cultura material? sólo se llega a circunscribir el campo de investigación y a precisar el proyecto propuesto para el estudio de la vida material.

Palabras clave: Cultura, cultura Material, conceptos, epistemología, interdisciplinariedad

Abstract

This article discusses a series of approaches to the concepts of culture and material culture. It also provides an abridged epistemological inventory with an overview of the perspectives from which anthropology, archaeology and *economic and social history have studied* material culture. The author nonetheless maintains that rather than putting forward a definition of what material culture is, debate on the subject merely delimits the scope of research and profiles suggested projects for studying the conditions of material life.

Key words: Culture, material culture, concepts, epistemology, interdisciplinarity

I. Introducción

Con el presente artículo intento saldar, en parte, una deuda contraída con mis compañeros, a inicios de este año en la Real Academia de España en Roma, mientras disfrutaba de una estancia de investigación concedida por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, en la especialidad de Estética y Museología. En una de las sesiones organizada por la Directora, las que bautizamos como «Las tardes de Charo», mientras intentaba explicar el proyecto de investigación que allí realizaba, se entabló una discusión en torno al concepto de cultura material, teñida de cierto pesimismo epistemológico. Alguien llegó a manifestar la decadencia de estos estudios, amparándose, tal vez, bajo la sombra del postmodernismo[1], y hasta se llegó a dudar de los aportes de reconocidos investigadores de los antiguos países socialistas en el campo de la cultura material y la arqueología histórico-cultural; desconociéndose, además, el papel que jugó el Instituto de Historia de la Cultura Material creado en la URSS y Polonia.

Lo positivo de tan desanimado encuentro fue que luego pude reorientar la investigación allí iniciada[2], donde se *intenta dar respuestas a cada una de esas* y otras interrogantes, incluyendo las manifestadas por alumnos y colegas en otros encuentros. Ahora, el proyecto: *Teoría, metodología y fuentes para el estudio de la cultura material*, en el capítulo dedicado a "Las interpretaciones contemporáneas de la cultura material", cuenta con nuevos epígrafes, tales como: Antropología de la tecnología, Cultura material e identidad y Cultura material y circuitos mercantiles. Es por esto que me

apresuro, en esta primera página, a dar las más sinceras gracias a mis compañeros becarios y a la Directora de la Real Academia de España en Roma.

Desde hace algunos años he dedicado casi la totalidad de mis investigaciones a la temática de la cultura material; por cierto, parte de esta producción se ha publicado en *Anales*[3] y algunos de los ciclos de conferencias y cursos se han impartido en el Museo de América. Una labor luego extendida a otras instituciones culturales y docentes de España, Francia, Portugal, Cuba y recientemente Italia[4]; siempre teniendo a estos estudios como interés intrínseco de las ciencias históricas y antropológicas y a los museos como vínculos de tal materialización.

Las docencias impartidas versan en torno a la teoría, metodología y fuentes para el estudio de la cultura material y las investigaciones publicadas, básicamente del período colonial cubano (siglos XVII-XIX), no han sido más que la aplicación de este instrumental teórico-metodológico, con la utilidad de determinadas fuentes; muchas de ellas colecciones museables.

Sin embargo, son muchas las limitaciones que se encuentran en el campo teórico-metodológico a la hora de enfrentar cualquier estudio que verse en torno a la cultura material en general y que parta desde la interdisciplinariedad de la historia, la antropología y la museología. Las mismas dificultades que luego se tienen al intentar trasmitir estos conocimientos.

Ante tal impedimento de índole cognitivo, he centrado el análisis de estas investigaciones y las docencias impartidas en el estudio de los diferentes conceptos de cultura y de cultura material; en el grado de incidencia de la arqueología y la antropología en estos estudios, por ser las principales disciplinas que más hacen uso de ellos; en el papel preponderante que concedo a los museos en esa materialización; y, principalmente, en la elaboración de un inventario epistemológico de los estudios publicados, las diferentes metodologías aplicadas y las fuentes existentes en Europa, Estados Unidos y América Latina, relacionados con el tema en cuestión.

Y es que sucede, tanto con el concepto de cultura como con el de cultura material, que hoy no se tiene una definición que acepten todos o la mayor parte de los especialistas que hacen uso de estos términos. Como se verá en el cuerpo del artículo, la definición más operativa de cultura es la que asume la UNESCO en 1982 y la de cultura material la que ofrecen Hunter y Whitten (1981: 201) en la *Enciclopedia de antropología*. Por otra parte, no todos los estudios que se presentan bajo el sello de cultura material responden a tal concepción. Por muy poco definido que esté todavía el término, de ninguna manera hay que confundir, por ejemplo, un manual de corte y confección con una investigación etnográfica del vestido y un simple recetario de cocina con un estudio de los alimentos. Ambas fuentes pueden aportar y auxiliar a la investigación de la cultura material, pero en ningún momento deben tenerse o confundirse como estudios específicos de esta parcela del conocimiento.

Como explico en *Anales* (2006), casi siempre, cuando se habla del estudio de la cultura material se establece una relación casi directa primero con la arqueología -la llamada ciencia de los objetos- y segundo con la antropología –la ciencia que estudia la naturaleza de los seres humanos– y la inserción de la historia–narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria- queda en un tercer plano.

En la bibliografía escasean los trabajos de cultura material eminentemente históricos. La historiografía en su conjunto ha situando a la historia de la cultura material en un lugar menos preferente, sin parcela propia, y algunos autores la subordinan a la historia económica y a la historia de las técnicas; aunque, no debe descuidarse la incidencia que igualmente ha manifestado -no obstante los nuevos enfoques históricos o antropológicos- en la historia de las mentalidades, la microhistoria, la vida cotidiana, la historia social y las historias de vida, lo que igualmente hoy alcanza ser de utilidad en la nueva historia de la cultura; porque viene facilitando a todas estas corrientes -tal vez a una más que a otras- los objetos materiales como fuente histórica, con los que también algo se puede inferir acerca de una determinada situación social en el tiempo. Pudiendo ser lo más común entre todos estos campos del saber -aún cuando en algunos de ellos se defiendan o se rechacen las investigaciones globalizadoras y las condicionantes de lo abstracto como acción y resultado de lo histórico- la búsqueda del equilibrio entre lo material y lo mental: las dos dimensiones que abarcan lo humano, sin tener necesariamente que despersonalizarlo o imponer fronteras.

A propósito de los extremos, ni ha sido buena la trivialización de los más ortodoxos pensadores marxistas, ni la es hoy la de los que hacen de las representaciones

mentales el motor fundamental de la historia (véase Fontana, *ob.cit.*). Respecto a los primeros, tanto dimensionaron las estructuras materiales que no prestaron la suficiente atención a los fenómenos mentales. De los segundos, Fichtenau (1991: XVII), al referirse a la historia de las mentalidades, ha advertido que "los productos del pensamiento y la interpretación no pueden separarse de la existencia de la gente en este mundo".

II. Cultura

La palabra *cultura* comienza a aplicarse en la historia y en el resto de las ciencias humanas después de 1750; lo que inicialmente sucede en el ámbito germánico. Con antelación, las lenguas románicas y el inglés utilizaban la palabra «civilización» para referirse precisamente al cultivo, mejora o progreso social en cuanto deriva del latín «civis», «civitas», «civilitas», que hacen referencia al ámbito urbano o ciudadano frente al hombre tribal.

Un conocido texto que publican Kroeber y Kluckhohn (1952), recoge más de ciento cincuenta definiciones diferentes de cultura, propuestas por antropólogos, sociólogos, psicólogos y otros especialistas de las ciencias humanas, a las que hoy se añaden muchas más. Kroeber y Kluckhohn clasificaron el concepto de cultura, de acuerdo con las entonces corrientes antropológicas, en seis grupos: descriptivas, históricas, nominativas, psicológicas, estructurales y genéticas. Clasificación que queda ampliamente explicada en la antología presentada por Kahn (1975). Distintas nociones de cultura que pueden ampliarse, además, en la *Enciclopedia* que coordina Sills (1974). En este artículo sólo se recoge una mera enunciación:

Definiciones descriptivas; aquí se adscribe la clásica definición de Tylor (1871), el introductor del término en la antropología: "En su sentido etnográfico más amplio, cultura o civilización es ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, ley, costumbres y cualquier otra facultad y hábito adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad". Esta enunciación tyloriana se impuso, además de en Alemania, en Norteamérica, los países nórdicos y en América Latina; en los países latinos e Inglaterra encontró resistencia hasta hace muy poco tiempo.

Definiciones históricas; agrupan las que enfatizan uno de los componentes de la cultura. En ellas se contrapone la herencia social o tradición social a la herencia biológica. Esta corriente la inició Sapier (1921), para quien: la cultura es "el conjunto socialmente heredado de prácticas y creencias que determinan la textura de nuestra vida". Dentro de este grupo entra el concepto de cultura aportada por Malinowski (1931: 621-624) en su contenido material; para él: "La cultura comprende artefactos, bienes, procesos técnicos, ideas, hábitos y valores heredados". Opinión que mantiene en *A scientific theory of culture and other essays*, cuando responde a ¿Qué es la cultura?: "Totalidad donde entran los utensilios y los bienes de consumo, las cartas orgánicas que regulan los diversos agrupamientos sociales, las ideas y las artes, las creencias y las costumbres" (Malinowski, 1968: 35)[5].

Definiciones normativas; éstas se dividen en dos subgrupos. El primero, destaca la cultura como regla o paunta de conducta; donde, en palabras de Wissler (1926), su introductor: "el modo de vida seguido por la comunidad o la tribu es considerado como una cultura" [e] "incluye todos los procedimientos sociales estandarizados". El segundo, recoge a la cultura como idea o valor orientador de la conducta, una corriente hoy abandonada. Hacia 1940, tuvo aceptación entre los filósofos, especialmente germanos, y por los sicólogos europeos. Sus máximos representantes fueron Bibney (1952) y Sorokin (1973), para quienes los ideales y valores se constituyen en pautas directamente polarizadoras y canalizantes del comportamiento grupal e individual.

Definiciones psicológicas; aquí los subgrupos son cuatro: en el primero están las definiciones que acentúan la función psicológica de la cultura como ajuste social, en el segundo se recogen las de la cultura como aprendizaje, en el tercero las de la cultura como hábito adquirido y en el cuarto se agrupan las que son puramente psicológicas de cultura.

Definiciones estructurales; se introducen a partir de 1940, y en esta corriente la cultura es un diseño o un sistema de diseños para vivir, no el mismo vivir. Según Linton (1965): "una cultura es la configuración de la conducta aprendida y los resultados de la conducta, cuyos componentes son compartidos y trasmitidos por los miembros de una sociedad particular".

Definiciones genéticas; abarca las que enfatizan en: la cultura como producto o artefactos, en las ideas como raíz de la cultura y sobre los símbolos.

Después de casi siglo y medio, desde que Tylor (1871) introdujera el término *cultura* en la antropología, sigue sin existir una definición única que goce de consenso general entre los investigadores, ya que cada uno de ellos ha adquirido una impresión peculiar del vocablo. Sin embargo, por encima de las discusiones teóricas y de las perspectivas ideológicas, hoy existe una definición de Cultura, digamos «operativa», asumida por la UNESCO y que incorpora al mismo tiempo las dimensiones humanísticas y antropológicas. Me refiero a la definición que aprobaron casi 130 gobiernos, adscritos a esta organización, y que se incorporó a la Declaración de México de 1982:

En su sentido más amplio, la cultura puede considerarse como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Además de las letras y las artes, comprende los modos de vivir, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (Carrier 1994: 156).

Es obvio que el alcance de esta definición de la cultura pone a la persona misma en el centro del interés universal. Se trata de una concepción de la cultura basada en unos elementos normativos y éticos, abierta tanto a los valores espirituales como materiales y que cobra ahora una dimensión tanto histórica como antropológica, aplicable a cualquier grupo humano y no solamente a una élite intelectual.

No obstante, la conceptualización que de la cultura hace cada autor, a juzgar por la bibliografía consultada, depende unas veces de las escuelas antropológicas y otras de sus perspectivas ideológicas. Cuando el concepto de cultura se confronta con el concepto de sociedad se proyectan unas perspectivas teóricas y metodológicas muy diversas, en las que la relación entre cultura e historia también se entiende de forma distinta: lo que ha sido la gran diferencia en la antropología social entre la tradición americana y la tradición europea.

En la tradición americana se ha visto a la cultura como noción central del análisis antropológico y se ha tendido a separarla conceptualmente de las relaciones sociales. En este núcleo se considera que la cultura forma parte del comportamiento aprendido de la especie humana y que es diferente de los factores biológicos. La práctica viene desde los tiempos de Kroeber (1945), antropólogo cultural, etnohistoriador y lingüista, considerado el decano de la antropología americana; para quien la cultura se identifica como lo «supraorgánico». Postulados de los que también se hicieron eco, entre otros, Goodenough y Geertz.

Para Goodenough -uno de los representantes del estructuralismo contemporáneo en la antropología, conocido sobre todo por el papel que ha desempeñado en el desarrollo del análisis componencial de los sistemas de parentesco y por su investigación en Truk-, la cultura no era un fenómeno material, ni un conjunto de objetos, personas, comportamientos y emociones, sino una suma específica de conocimientos, más exactamente, un modelo de interpretación de lo que las personas dicen y creen. Según este autor, para el hombre que es portador de una determinada cultura, las manifestaciones culturales son signos que representan determinadas formas culturales o modelos. De esto se desprende que la descripción de la cultura no puede ser reducida a la relación de los hechos observados, sino que es necesario crear modelos conceptuales, mediante los cuales estos hechos sean representados (Goodenough 1957: 36-39).

Los estudios teóricos de Geertz –entre los posteriores defensores de este concepto de cultura, no estrictamente vinculado a la evolución de las relaciones sociales– tratan de religión, cambio económico, ecología cultural y cultura en cuanto a «sistema de signos y símbolos» o como «estructura de significados». Él identifica la noción de cultura con las dimensiones ideacionales del comportamiento humano y limita, o deja en un segundo plano, sus componentes materiales y sociales. Está convencido de que: "La enorme variedad de diferencias que presentan los hombres en cuanto a creencias y valores, costumbres e instituciones, según los tiempos y lugares, no tiene significación alguna para definir su naturaleza. Se trata de meros aditamentos y hasta de deformaciones que cubren y oscurecen lo que es realmente humano -lo constante, lo general, lo universal- en el hombre" (Geertz 2000: 44).

A diferencia de Kroeber, Goodenough y Geertz, ya desde mucho antes, el funcionalista polaco Malinowski, considerado el padre de la etnología, no sólo había aceptado en parte la celebre definición tyloriana, sino que, en su propia conceptuación, le había agregado los objetos materiales, no presentes en Tylor; sin dudas, una de las mejores contribuciones

a la rectificación del concepto. No obstante diga Leach (1974: 291), que él "divagando sobre la cultura en general, es un pelmazo" y aparezca en el *Diccionario temático de antropología*, editado por Aguirre Baztán (1993: 156), que "el simplismo reduccionista de su método behaviorista no le permitiera explicar, desde este determinismo unitario biologista, la pluralidad de las culturas". Así y todo, el mismo Leach (1974: 291) afirma que "Malinowski transformó la etnografía, de un estudio museográfico de piezas de costumbres, en un estudio sociológico de sistema de acción".

Por su parte, en la tradición europea, tanto en la antropología social británica como en la etnología francesa, el concepto de cultura no separa lo espiritual de lo material, y la cultura se concibe interrelacionada con el contenido de las relaciones sociales. Asimismo, el concepto de «sociedad», uso más difundido, no excluye el análisis de las dimensiones ideacionales y simbólicas [de la cultura], ya que se consideran integradas en sí (véase, Argemir, 1996: 105). Godelier (1984) no admite lo «material» separado de lo «ideal», y para Godoy (1992) aislar el contenido de la cultura del sistema social o bien de las interacciones materiales con el entorno, empobrece el análisis y lo distorsiona.

Realmente, la cultura es un fenómeno complejo y multifacético, y se puede analizar desde muchos puntos de vista, *incluido el de la semiótica* (*véase*, Eco, 1987 y Sebeok Bloomington, 1996); por lo que, no hay por qué limitarla sólo a las relaciones o pensar que es satisfactoria su descripción sin tomar en cuenta su aspecto material. Parte principal de la cultura son las manifestaciones espirituales, en ocasiones acompañadas de lo material como realidad física e influida por la técnica.

III. Cultura material

Es axiomático que en los testimonios de cultura material se puede, sin dudas, llegar a conocer el alma humana. A través del estudio de la cultura material, el historiador puede ser capaz de llegar a *conocer al hombre en su época; porque*, es en las relaciones sociales donde hay que buscar la significación de los hechos materiales.

De esta forma, todo queda involucrado dentro de la *cultura material*:

> "Expresión tangible de los cambios producidos por los humanos al adaptarse al medio biosocial y en el ejercicio de su control sobre el mismo. Si la existencia humana se limitase meramente a la supervivencia y satisfacción de las necesidades biológicas básicas, la cultura material podría consistir simplemente en los equipos y herramientas indispensables para la subsistencia, y en las armas ofensivas y defensivas para la guerra o la defensa personal. Pero, las necesidades del hombre son múltiples y complejas, y la cultura material de una sociedad humana, por más simple que sea, refleja otros intereses y aspiraciones. Cualquier ejemplo representativo de las manifestaciones de la cultura deberá incluir obras de arte, ornamentos, instrumentos de música, objetos de ritual y monedas u objetos de trueque, además de la vivienda, vestido y medios de obtención y producción de alimentos y de transporte de personas y mercancías.
> Cada objeto del inventario material de una cultura representa la concretización de una idea o secuencia de ideas. Estas, junto con las aptitudes adquiridas y técnicas aprendidas para la fabricación y empleo de productos en *actividades tipificadas, constituye* un sistema tecnológico. La relación entre la capacidad tecnológica y la naturaleza y alcance del inventario material de una sociedad pueden parecer obvias, pero no debe ignorarse que la tecnología conforma asimismo la estructura social del grupo y fija su dimensionalidad y desarrollo cultural" (Hunter y Whitten 1981: 201).

El arqueólogo Gasiorowki (1936)[6] definía la cultura material como "el conjunto de grupos de actividades humanas que responden a una finalidad consciente y poseen un carácter utilitario, realizado en objetos materiales". Así, al ser sólo la ciencia de los *artefactos* (objetos fabricados), *se excluía* de su campo a los objetos de arte y a los objetos de culto. Sin tenerse en cuenta que las obras de arte poseen un soporte material y que muchas de ellas se producen con el empleo de herramientas y técnicas que no son otras que las habitualmente usadas en las acti-

vidades humanas. También escapaba a esta definición la utilidad del valor estético del objeto para los etnólogos. Pero, hoy en día, el término cultura material es más amplio en la arqueología; y cuando ha de referirse al pasado, es el mejor objeto que puede asignarse a la investigación arqueológica.

En las nuevas perspectivas enfocadas por los prehistoriadores el término cultura material -asociado al material que analizan- ha pasado de tenerse en cuenta como un pequeño número de elementos técnicos a ser representativo de una cultura; donde engloban, con el empleo de eruditas tipologías: herramientas líticas, luego cerámica y después armas de metal. Tampoco la arqueología clásica ha olvidado a la cultura material, ya que constituye una parte relativamente importante de los temas del arte antiguo; cuando define a las civilizaciones por sus aspectos superestructurales tiene presente a la cultura material al estudiarse las creencias, representadas por los monumentos de culto y los testigos de los ritos funerarios, la organización política en sus manifestaciones materiales, el urbanismo y la red de carreteras. Asimismo, la arqueología medieval se sirve de la cultura material y la muestra se ve en los logros alcanzados por la arqueología eslava; meritoria en sus excavaciones, muchas de las cuales se hicieron bajo la dirección de Francastel en 1960, y en las que se descubrieron barrios enteros con sus calles, viviendas y talleres artesanales[7].

Para Braudel (1984:1-2), el historiador más relevante del siglo XX, "la vida material es como la planta inferior de una construcción cuya planta superior está constituida por lo económico" (Pesez 1988: 122). A juzgar por las criticas que les hace el arqueólogo italiano Carandini (1984: 79), el autor francés: "Nos habla en términos literalmente sugestivos de «polvo de historia», de «cotidiano inconsciente», de «planta baja de la vida económica», de «nivel cero de la historia», ¿pero qué podemos determinar de estas agudas definiciones?". No obstante, a estas y a otras metáforas utilizadas por Braudel, en lo expresado en su obra –tal vez la historia de la cultura material algo infravalorada y con evidente brevedad en la definición del término– se encuentran aportaciones que aquí merecen destacarse; y todavía mucho más, cuando se habla de una época en la que el tema objeto de estudio "no ha conseguido forjar sus propios conceptos, ni desarrollar todas sus implicaciones" (Pesez, 1988: 122). Según él: "La vida material son los hombres y las cosas, las cosas y los hombres. Estudiar las cosas -alimentación, vivienda, vestido, lujo, herramientas, instrumentos monetarios, pueblos y ciudades-, en suma todo aquello que el hombre utiliza, no es la única manera de valorar su existencia cotidiana. El número de los que se reparten las riquezas de la tierra tiene también su significado" (Braudel, 1984: 1, 8).

Y con esta expresión, Braudel establece un vínculo entre la historia de la vida material y la demografía; utilidad mutua de sus contenidos en los que también se construyen lazos, por ejemplo, con la historia económica, la arqueología y la etnografía.

El polaco Kula, estudioso y metodólogo del sistema feudal, ha renovado los modelos marxistas en historia económica y social y está considerado el autor que mejor ha elaborado el concepto de cultura material. En su estudio relaciona la historia económica con la historia de la ciencia, de las técnicas y de la cultura material, y verifica que la «historia de la cultura material» es una disciplina que se ocupa de "los medios y los métodos prácticamente utilizados en la producción, es decir de cuestiones relativas a la producción y al consumo en el más amplio significado de estos términos" (Kula 1974: 65-68). Esta disciplina se distinguiría de la «historia de la ciencia» como historia del pensamiento científico y de la «historia de las técnicas» como historia de las ciencias técnicas. Tanto la historia de las técnicas, como la historia de la cultura material dependen de la historia económica. Al nivel organizativo de los estudios, la disciplina implicaría si no la unificación, por lo menos la cooperación de las materias que afrontan precisamente temas de historia de la cultura material: la arqueología prehistórica o protohistoria, la arqueología histórica y la etnografía[8].

Al decir del arqueólogo Renato Peroni:

> "Las investigaciones de la cultura material no se acaban en la historia de las técnicas... Detrás del universo de los objetos de la cultura material se halla el universo de los hombres y de sus relaciones sociales. No tanto de los hombres como sujetos originales sino como miembros de familias, órdenes y clases sociales, es decir como masa" (Peroni 1967: 155-172).

Así, para Carandini, en una concepción más ampliada:

> "La historia de la cultura material se ocupa de la actividad laboral y de las relaciones sociales, yendo desde los objetos de trabajo (o materias primas), a los medios de producción y de comunicación, a los medios de consumo. Sin embargo [acentúa] es necesario añadir inmediatamente que tales distinciones se refieren no solamente al proceso inmediato de producción, sino también al conjunto de actividades que utiliza la producción en general, digamos a la *generación total* de una determinada sociedad" (Carandini 1984: 20).

Por su parte, la conceptualización de cultura material que Greville Pounds ofrece sólo es de tipo genérico; el mismo comodín que utilizan otros autores adscritos a las publicaciones bajo el nombre de «La vida cotidiana». Para él, cultura material es "los distintos modos en que se han satisfecho las necesidades humanas elementales de comida, cobijo y vestido"; aunque, como bien observa enseguida:

> Esta definición puede ser para la cultura material de los pueblos más simples y más «primitivos», pero las necesidades humanas suelen irse haciendo cada vez más diversas y complejas por la propia naturaleza del progreso: lo que en una época se consideraba un lujo preciado como residencia, alimento o menaje doméstico, se convierte en una necesidad a la siguiente. La simple categoría de necesidad ya no es adecuada, pues la satisfacción de una carencia facilita la satisfacción de otras. Así, la agricultura proporcionó el material para la construcción de casas y para la fabricación de tejidos; el desarrollo de la metalurgia contribuyó tanto al éxito de la agricultura como a la construcción y el *mobiliario de las casas*; y con el progreso de tecnologías interrelacionadas, el hombre llegó a ser capaz de satisfacer sus necesidades elementales y, al mismo tiempo, ir más allá de las mismas (Greville Pounds 1999: 22-23).

No quiero dar fin a esta relación-síntesis de conceptos sin antes cederle un sitio a la definición que brinda el colombiano Víctor Manuel Patiño. Tan prolífico autor, entiende por cultura material:

> "el complejo de logros, actividades y realizaciones tocantes a la vida diaria y congruentes con la satisfacción de las necesidades físicas, que el hombre comparte con los otros miembros de la escala zoológica, pero también con los componentes síquicos y religiosos que le son privativos y hacen de él el animal social por excelencia. Conquistas como el uso y dominio del fuego; la integración con el medio ambiente y su eventual sojuzgamiento; la domesticación y el cultivo de plantas y animales; la alimentación, la vivienda y el vestido; el amparo inherente a cada acto de la vida, incluyendo las funciones fisiológicas, todo queda involucrado dentro del concepto de la cultura material" (Patiño 1990: I, XIII).

Como se ha podido ver –y a pesar de tan detalladas explicaciones dadas por investigadores de diferentes campos del saber humanístico–, con la definición de cultura material sucede algo similar que con la de cultura dada por los antropólogos. El término ha estado ligado a la historia y, fundamentalmente, a la arqueología, las disciplinas que más emplean su noción y expresión, y en ninguno de los dos casos se esclarece de manera concreta y adecuada lo que significa (véase, Bucaille y Pesez 1978: IV, 271-305). El mayor esfuerzo por dotar a la cultura material de una acertada definición proviene de los debates entablados inicialmente en Polonia y luego en Italia, "pero se ve -como manifiesta Pesez (1988: 116)- que [los historiadores y arqueólogos] a fin de cuentas se reducen sobre todo a circunscribir el campo de investigación y a precisar el proyecto propuesto para el estudio de la vida material".

Esquemas de campo y proyecto bastante visibles en los análisis efectuados por Gieysztor y Kulczyski; en ambos casos, *dirigidos a acentuar el lugar que ha ocupado* la cultura material en la construcción histórica marxista, aunque sin verse en la práctica una mayor implicación. Para Gieysztor (1958: 148), apoyado en Dunajewcki, son cuatro los elementos de la cultura material: los medios de trabajo, el hombre y las herramientas; el objeto del trabajo, las riquezas materiales y las materias primas; las experiencias del hombre en el proceso de producción, las técnicas; y la utilización de los productos materiales, el consumo. Mientras que

Kulczyski (1955) sólo reduce a tres estos componentes: los medios de producción, éstos sacados de la naturaleza, e incluyen las condiciones naturales de vida y las modificaciones producidas por el hombre en el medio natural; las fuerzas productivas, los útiles de trabajo, los medios humanos de la producción y el hombre mismo con su experiencia y la organización técnica del hombre en el trabajo; y los productos materiales obtenidos de estos medios y por estas fuerzas, que no son otros que los útiles de la producción y los productos destinados al consumo.

Estoy totalmente de acuerdo con Pesez (1988: 118) en que, todavía en la actualidad, no podemos hablar de una definición nominal, digamos de consenso, que dé cuenta brevemente y de manera adecuada de lo que significa la expresión cultura material o «civilización material»[9]; apreciación que se avala después de haber analizado las diversas definiciones que dan los autores que utilizan el término.

En los estudios de cultura material, con cierta preocupación por el contenido teórico, se observa, tanto la falta de unidad entre los especialistas de una misma disciplina, la tendencia a repetir, sin mayor meditación, conceptos que responden a un campo determinado de las ciencias sociales, como criterios en los que se contradice lo expresado dentro de la misma definición.

Los que incursionamos en este campo, aun con horizontes teórico-metodológicos por descubrir, se nos hace necesaria una definición con pretensiones definitivas y universales en la que se sustente todo lo que concierne a la materialidad asociada a la cultura. Es evidente -y en este planteamiento sí existe el mayor consenso- que la cultura material tiene una estrecha relación con las exigencias materiales que pesan sobre la vida del hombre y a las que el hombre opone una respuesta que es precisamente la cultura.

No obstante, Pesez (1988: 118) opinó que, no todo el contenido de la respuesta se ve afectado por la cultura material. La materialidad implica que, en el momento en que la cultura se expresa de manera abstracta, la cultura material nada tiene que ver con ello. Esto designa no sólo el campo de las representaciones materiales, del derecho, del pensamiento religioso y filosófico, de la lengua y de las artes, sino igualmente las estructuras socioeconómicas, las relaciones sociales y las relaciones de producción, en suma, la relación de hombre a hombre. La cultura material está del lado de las infraestructuras, pero no las recubre: sólo se expresa en lo concreto, en y mediante objetos. En resumen, porque el hombre no puede estar ausente, puesto que se trata de cultura, la relación del hombre a los objetos (pues el hombre mismo, por su parte, en su cuerpo físico, es un objeto material).

IV. Estudios que aportan a la historia de la cultura material

En 1919, en plena guerra civil, Lenin firmó el decreto que establecía la Academia de Historia de la Cultura Material de la URSS, un proyecto en entera alianza con el materialismo histórico[10], que desde sus inicios se vio más representado por arqueólogos que por los restantes profesionales de las ciencias sociales. Lo mismo que sucedió en Polonia cuando, a partir de 1953, se creó idéntica institución[11], y en Italia[12], Francia[13] y España[14], donde el mayor número de las investigaciones de la cultura material recae al campo de la arqueología. No hay que olvidar que es la llamada ciencia de los objetos, que nos permite conocer el pasado del hombre a través de los restos de sus manifestaciones materiales que todavía nos quedan. Fuente de estudio de la arqueología muy bien empleada en los Estados Unidos. En la Universidad de Cambridge los supuestos de la cultura material han cobrado mayor interés en las investigaciones de Pounds (1999); reflejos de los «New studies in archaeology» que también tienen sus frutos en los trabajos de: Shanks y Tilley (1987), Hodder (1982) y Cotterrell y Kamminga (1992), entre otros.

Comparado con otros temas, en los libros de historia se le dedica muy poco espacio a la cultura material y cuando esto sucede la síntesis se reduce a unos pocos siglos. Fundamentalmente, en la bibliografía destacan los estudios de alimentación, vivienda y vestido, y siempre vistos como las necesidades materiales más elementales del hombre; otra de las cuestiones más tratadas tal vez sea la de las técnicas, implícitas algunas veces en las demás manifestaciones de la cultura material y otras tan aisladas de éstas que parecen no pertenecer al mismo campo de estudio. No obstante saberse que el objeto engloba más aspectos y que de ellos, aunque sea en menor medida y de forma dispersa, igualmente se da cuenta.

Además de la alimentación -vista a través del régimen, los equilibrios calóricos

y nutricionales, y del gusto, entre otros determinantes-, y de sus inherentes connotaciones sociales, económicas y psicológicas; de la vivienda y el mueble interior; del traje y su variedad, debida a las técnicas textiles, estructuras sociales, exigencias materiales que impone la función para la que está destinado, diferencias sexuales que pueda sugerir y de las actitudes psicológicas, ideológicas y política que manifieste; y de las técnicas, su evolución y las relaciones que en torno a ellas la sociedad emana; son raros los trabajos de cultura material dedicados a los caminos y transportes, otros que pongan de manifiesto la topografía urbana o rural conjuntamente a los condicionamientos colectivos, y hasta los que incluyan a las técnicas agrarias y las técnicas textiles en estrecha vinculación con la alimentación y el traje.

Después de indagar en la bibliografía que he tenido a mi alcance, termino por comprender que la historia de la cultura material todavía sigue sin prender del todo entre los historiadores. De este modo, coincido con Pesez (1988:117) -más arqueólogo que historiador- en que hoy en día continúan estando los historiadores poco acostumbrados a separar la elaboración de sus tesis del análisis de los materiales que en él concurren; estando menos prestos, aún, a disociar los esquemas explicativos de las realidades vividas en que se expresa la cultura material. Un nivel que sólo se alcanzará con la práctica continua y otorgándosele a la cultura material el interés científico que merece. Y para llegar hasta este punto se requiere mayor intervención de los investigadores en el centro del asunto y, de una vez y por siempre, dejar de minimizar o ver como algo poco importante su contenido intrínseco, extrayéndose de su pasado epistemológico lo más positivo.

Desde estas perspectivas, considero que aún siguen siendo válidas las aportaciones de los historiadores marxistas al estudio de la cultura material en su relación con el hecho socioeconómico; porque, aunque se inviertan los términos, este hecho da cuenta de los rasgos de la cultura material y la interrelación es axiomática.

Marx en *El Capital* no empleó el término de cultura material pero sí se refirió a las condiciones materiales de la evolución de la sociedad. En su pensar llegó a relacionar una historia de la tecnología con los medios de trabajo del hombre, en el proceso de producción, y con el estudio de la producción misma[15].

De igual forma, estimo que, a pesar de la poca acogida que ha tenido entre los historiadores, la cultura material hoy sigue estando esencialmente vinculada a la historia y que tal vez requiera, más que otro descubrimiento forzoso -lo que sucedió cuando los primeros marxistas-, el fundamento de una definición consensual de su objeto aplicable a las distintas ciencias sociales; y se logre con este rico campo de investigación una sólida disciplina que aporte al mejor conocimiento del hombre y de sus relaciones sociales.

En la etnología, no obstante la subestimación que han tenido los estudios de la cultura material, se cuenta con un corpus considerable de trabajos con esta temática; donde, tanto por las técnicas empleadas como por muchos de los resultados alcanzados son dignos de tenerse en cuenta por las restantes disciplinas de las ciencias sociales donde incida igual objeto; esto sin excluir, por el mero hecho de su peso en el asunto, a la arqueología.

Durante años la antropología cultural anglosajona ha abordado la cultura material y en el centro de etnología francesa, figuras como Leroi-Gourhan (1964-1965 y 1988) no han sido indiferentes a las investigaciones con incidencia en la cultura material. También en España estos estudios han dado sus frutos y así se deja ver, por ejemplo, en los trabajos publicados por la *Revista de dialectología y tradiciones populares* (1983: 54-58); si bien, existe entre todos los autores uno que merece ser destacado, me refiero a J. Caro Baroja, situado entre los primeros de su especialidad en incursionar en los estudios teórico-prácticos de esta temática[16], además de ser promotor de un diálogo interdisciplinario entre la antropología y la historia (véase, Sarmiento Ramírez, 2005: 317-338).

De igual manera, la etnografía ha mostrado interés por la cultura material, ya no solo en los antiguos países socialistas donde han estado más arraigados estos tipos de estudios, con una superextensa bibliografía subdividida en disímiles temas de investigación[17], sino también en otros muchos países del orbe. Los etnólogos cuando, dentro de sus patrones estructurales, analizan la tecnología, la economía y la organización social en su vínculo con el hombre, necesariamente están estudiando la cultura material de ese grupo humano; porque para ellos, dice Maget (1953: 15-16), "el objeto no existe (como no sea físicamente) al margen de su importancia para el hombre". Al estudiar el objeto, recalca este autor, es

preciso tomar en cuenta también a todas las personas que "tienen la capacidad, el derecho y la obligación, exclusiva o no, de producir, distribuir, vender y usar ese objeto"[18].

Tal vez, puede que sea un poco exagerada la valoración de Pesez (1988: 117) cuando afirma que durante años los estudios etnográficos se han relegado al nivel de los trabajos preparatorios, meramente analíticos y descriptivos. Es cierto que en la etnografía predomina la descripción y que los fenómenos de la vida material (alimentación, vivienda, muebles, vestido, adornos, vajilla, evolución técnica, etcétera) se intentan detallar con la máxima exactitud y plenitud; pero, como aclara Tókarev:

> "todas esas descripciones «cosísticas» han sido siempre, y continúan siendo, sólo procedimientos auxiliares, y no la finalidad del estudio etnográfico científico. De lo contrario, el estudio etnográfico de los fenómenos de la cultura material perdería rápidamente su especificidad: la investigación etnográfica del vestido se convertiría en un manual de corte y confección; el estudio de los alimentos, en uno de recetas culinarias; y el estudio de la vivienda popular, en un apartado de un manual de arquitectura" (Tókarev 1971: 37).

No obstante, ser consciente Tókarev, después de revisar la bibliografía soviética, de que sus colegas no extraían de los estudios de la cultura material todas las conclusiones oportunas y que muchas de las investigaciones carecían de un fundamento teórico. De su amplio análisis, aquí extraigo los temas que con mayor frecuencia trataban los etnógrafos de la antigua URSS, en la década de 1970:

> "Cómo dependen los objetos de la cultura material del medio natural y de las ocupaciones económicas;
> Su vínculo con las tradiciones étnicas, aquí los objetos de la cultura material como fuentes para el estudio de las cuestiones de la etnogénesis, la historia étnica del pueblo y los vínculos culturales entre los pueblos;
> La pertenencia de determinadas formas de la cultura material a una u otra esfera histórica-etnográfica;
> La ligazón de la cultura material con las diferencias del estado familiar, de sexo y edad de sus portadores: esto se refiere especialmente al vestido y los adornos y, en menor medida, a la comida y la vivienda;
> Cómo dependen los elementos de la cultura material de la estructura social de la sociedad, de las diferencias de clases;
> El vínculo entre las formas de la cultura material y las creencias y ritos religiosos: en particular, el estudio de la comida ritual, de la vestimenta ritual, menos frecuente, la designación ritual de los edificios o parte de ellos;
> El nexo con el arte: el aspecto artístico de la arquitectura popular y el vestir (adornos arquitectónicos, bordados y tejidos ornamentales en la ropa, estilos de ornamentos, etcétera);
> Los cambios en la cultura material del pueblo en la época del capitalismo, bajo el influjo de la penetración de las relaciones mercantiles, del modo de vida urbano, de la desaparición de las peculiaridades étnicas tradicionales;
> Los cambios de las formas de la vida material en la época contemporánea, vinculados con la transformación socialista" (Tókarev 1971: 38-39)[19].

Respecto a América Latina, como explico el número 14 de *Anales del Museo de América* (véase, Sarmiento Ramírez, 2006: 285-326), los estudios de la cultura material se presentan de manera similar a Europa y Estados Unidos, con la especificidad de que en Cuba el modelo marxista de los países de la Europa del Este caló mucho más que en otros países del continente. Sin embargo, en toda el área americana la temática de la cultura material sigue siendo crucial para la arqueología, de menos participación para la historia económica, mientras que en la antropología es cada vez más vinculante con la historia social y se tiende a las investigaciones con resultados de mayor inserción en la vida actual.

En Colombia, la obra de Patiño (1990-1993), aún cuando adolece de la ausencia de un capítulo teórico en torno a la historia de la cultura material, es consulta obligada tanto por su diversificada temática como por las fuentes que en ella el autor utiliza. En su extensa obra, dividida en ocho tomos, Patiño ofrece estudios monográficos de la alimentación, la

vivienda y el menaje, las vías, transportes y comunicaciones, el vestido, adornos y vida social, la tecnología, el comercio, la vida erótica y las costumbres higiénicas, y el trabajo y la ergología.

Respecto a Cuba, realidad que me es más familiar, puede ser que, por la experiencia adquirida de los antiguos países socialistas, la balanza se equilibre entre los estudios de la arqueología y la antropología, siendo menores los de la historia.

Los historiadores han sido los más rezagados en llegar a beber de la fuente de la cultura material, tema que no ha sido tratado explícitamente en ninguna de las *Historia de Cuba*[20]. Marrero es quien más aporta a estos estudios, información que se encuentra dispersa en cada uno de los quince tomos que integran su máxima producción: *Cuba: economía y sociedad* (1878-1992)[21]; seguido de Moreno Fraginals, con su conocida obra *El ingenio* (1978)[22]; y, de Le Riverend con su *Historia económica de Cuba* (1974)[23]. También, entre los libros más recientes, destacan las *Historia de Cuba* (1995 y 1996), coordinadas por el Instituto de Historia de Cuba[24].

Desde la arqueología, las investigaciones en torno a las comunidades aborígenes cubanas han permitido un mejor conocimiento de las corrientes de poblamiento, las etapas de la economía, la organización social, las manifestaciones mágico-religiosas y las restantes formas de vida de los primigenios habitantes de la mayor de las Antillas. Asimismo, han posibilitado que se compruebe la existencia de un intercambio de materias primas y objetos de las actividades productivas entre las áreas[25].

Los antropólogos cubanos se ubican entre los especialistas de Latinoamérica que más utilizan la esfera de la cultura material como fuente de estudio y entre sus temas sobresalen los que tratan de la etnografía negra cubana y los dedicados a la cultura popular tradicional, en los que se hace especial énfasis a la cultura rural en el siglo XX.

Para un acercamiento a la contribución africana en Cuba, es imprescindible el estudio, primero, de la obra de Ortiz, reunida tanto en artículos como en monografías y ensayos independientes[26]. Este autor da a conocer el trabajo de los niños y las mujeres en los ingenios y describe la vivienda (barracón-cárcel o bohíos), el vestido (llamado *esquifación*), la alimentación y hasta los instrumentos con que castigaron y torturaron al esclavo rural afrocubano (látigo, cepo, grillete, maza, collar, etcétera)[27]. Manifestaciones de la cultura material que, además de Ortiz, centran el interés de otros investigadores, entre los que destacan: Pérez de la Riva (1975) y Franco (1973).

Desde finales de la década del noventa, del siglo XX, el estudio más importante de la antropología cubana es el *Atlas Etnográfico*, coordinado por Cardoso Duarte (2000); labor de donde surge la publicación de otros textos monográficos bajo el título genérico de *Cultura popular tradicional cubana* (1999). En estas dos obras, relacionadas entre sí, han compartido protagonismo tanto las manifestaciones de la cultura espiritual como las de la cultura material[28] y desde entonces se ha logrado sistematizar los estudios sobre cultura tradicional cubana. Además, algo muy significativo, los resultados, tanto de las monografías de cada fenómeno como del *Atlas* en su distribución espacial y dinámica histórica, abarcan todo el ámbito nacional; labor realizada por un equipo multidisciplinario durante más de veinte años y de lo que ha quedado, al mismo tiempo, un valioso banco de información cuyos datos corresponden a la segunda mitad del siglo XX.

Sin embargo, en ambas obras, se carece de un capítulo teórico introductorio o inicial dedicado a la historia de la cultura material y espiritual y a sus aportaciones cubanas. Tampoco se profundiza en el desarrollo que estas expresiones culturales adquieren en la Isla durante los siglos coloniales y la primera mitad del siglo XX, ya que las aportaciones básicamente se reducen al período revolucionario que inicia en 1959. Y, un aspecto todavía más importante para los objetivos trazados en el proyecto: las monográficas no siempre logran conjugar las múltiples incidencias que tiene la cultura material y espiritual en la vida del hombre[29].

Por lo antes dicho, considero que Cuba sigue necesitando de estudios en los que se analice la cultura material de conjunto y con las implicaciones de todos sus valores. A la excepcional labor de acopio, ordenamiento, análisis y clasificación del material que han hecho estos especialistas del *Atlas* durante años, lo que es válido como patrón metodológico para otros países latinoamericanos, le faltó profundización del acontecer histórico, vacío que principalmente siente el lector especializado[30], y, en el caso específico de la cultura material, mayor interrelación de los aspectos etnográficos con la historia económica y social, y la historia de las técnicas[31].

Por último, he de reseñar el libro: *Somos lo que compramos...*, de Bauer (2002). El autor se refiere a las principales manifestaciones de la vida material durante los pasados cinco siglos en América Latina; y, al estudiar el alimento, el vestido, la vivienda y la organización del espacio público, se sirve del transporte como instrumento de distribución de estos otros bienes. Además, con el vivir actual de los países latinoamericanos, ejemplifica cómo el tipo de bienes que consume la población ayuda a definir su identidad o identidades; sin pasar por alto que la manera más efectiva para cambiar de identidad es cambiar de cultura material, de forma de consumir bienes. Así, enfatiza en la influencia cada vez mayor que ejercen los medios de comunicación en la definición de la cultura material, consciente de que los patrones de consumo tienden a uniformar a individuos, comunidades, pueblos y países, atentando contra una de las fundamentales riquezas humanas: la diversidad cultural. Como tampoco ignorara la mucha originalidad que existe en la comida, indumentaria, arquitectura y literatura vernácula de todos los países latinoamericanos; no obstante insistir en que, como regla general, el poder y la atracción ejercida por Europa y Estados Unidos es significativo en la conformación de su cultura material, existiendo una larga lucha entre la tendencia a la estandarización y los valores de la identidad local.

Bibliografía

ACIÉN ALMANSA, M. (1993): "La cultura material de época emiral en el sur de Al-Andalus: nuevas perspectivas", en *La cerámica altomedieval en el sur de Al-Andalus. Primer encuentro de arqueología y patrimonio*, Granada, Servicio de Publicaciones, Universidad de Granada, pp. 155-172.

AGUD, M. (1980): *Elementos de cultura material en el País Vasco: nombres de vasijas, recipientes y similares*, San Sebastián, L. Aramburu.

AGUIRRE BAZTÁN, A. (editor) (1993): *Diccionario temático de antropología*, Barcelona, Ed. Boixareu Universitario.

ALVARADO RAMOS, J. A. *et. al.* (1995): *Cultura material tradicional de Cuba: Apuntes de campo*, La Habana, Ed. Academia.

ARÓSTEGUI, J. (1993): "El contenido [Recensión a la obra de H. White], en *Ayer*, nº. 10, pp. 89-96.
(1995): *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Ed. Crítica.

BALTAR RODRÍGUEZ, J. (1988): "Presencia de los inmigrantes chinos en la ciudad de La Habana y surgimiento de asociaciones tradicionales", en *Actas del I Simposio Extremo Oriente Ibérico*, Madrid.

BALTAR RODRÍGUEZ, J., FERNÁNDEZ MONTES, H & PROENZA GONZÁLEZ, M. (s. a): *Aspectos histórico culturales de la cocina china y su influencia en la cocina cubana*; trabajo inédito, existe una reproducción en la Biblioteca del Instituto de Historia de Cuba, La Habana.

BARRIO MARTÍ, J. (1999): *La II Edad del Hierro en Segovia (España): estudio arqueológico del territorio y la cultura material de los pueblos pre*[r]*omanos*, Oxforfd, British Arqueological Reports.

BAUER, A. J. (2002): Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina, México, Ed. Tauros.

BIBNEY, D. (1953): *Theoretical Antropology*, New York, Columbia University Press.

BLOCH, M. (1935): "Les «inventions» medievales", en *Annales d'histoire économique et sociales*, t. VII, pp. 634-643.
(1978): *La historia rural francesa: caracteres originales*, Barcelona, Ed. Crítica.

BRAUDEL, F. (1976): *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, 2 tomos, México, Fondo de Cultura Económica.

(1984): *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII*, t. 1, Madrid, Alianza.

BUCAILLE, R & PESEZ, J. M. (1978): "Cultura materiale", en *Enciclopedia Einaudi*, t. IV, Torino, Ed. Einaudi, pp. 271-305.

CAMAS D'ARGEMIR, D. (1996): "Economía, cultura y cambio social", en PRAT, J. y MARTÍNEZ, A. (editores): *Ensayos de antropología cultural*, Barcelona, Ed. Ariel.

CARANDINI, A. (1984): *Arqueología y cultura material*, Barcelona, Ed. Mitre.

CARDOSO DUARTE, D. (coordinadora) (2000): *Atlas Etnográfico de Cuba. Cultura Popular Tradicional*, La Habana, Centro de Antropología, Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente-Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello", Ministerio de Cultura-Centro de Informática y Sistemas Aplicados a la Cultura (CEISIC), Ministerio de Cultura, CD-ROM.

CARO BAROJA, J. (1949): "Los arados españoles. Sus tipos y reparación", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. V, pp. 3-96.

(1951): "Disertación sobre los molinos de viento", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. VII, pp. 212-366.

(1955a): "La cultura material de los pueblos y la investigación moderna", VII Congreso Internacional de Lingüística Románica [Universidad deBarcelona, 7-10 de abril de 1953], Barcelona, pp. 699-706.

(1955b): "Sobre la historia de la noria de tiros", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. XI, pp. 15-79.

(1956): "Sobre maquinarias de tradición antigua y medievales", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. XII, pp. 114-175.

(1968): *Estudios Sobre la vida tradicional española*, Barcelona, Ed. Península.

(1983): *Tecnología popular española*, Madrid, Ed. Nacional.

(1993): *De Etnología andaluza*, Edición y prólogo de Antonio Carreira, Malaga, Diputación Provincial de Málaga, Colección Monografías, nº. 5.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA CULTURA CUBANA JUAN MARINELLO-CENTRO DE ANTROPOLOGÍA (1999): *Cultura Popular Tradicional cubana*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello-Centro de Antropología.

CHESNOVO, I. V. (1971): "Sobre los principios de la tipología de la cultura tradicional habitual", en *Problemas de la tipología en la etnología*, Moscú, Ed. Nauka, pp. 189-203, [en ruso].

COMAS D'ARGEMIR, D. (1996): "Economía, cultura y cambio social", en PRAT, J. y MARTÍNEZ, A. (editores), *Ensayos de antropología cultural. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat*, Barcelona, Ed. Ariel

COTTERRELL, B. & KAMMINGA, J. (1992): Mechanics of pre-industrial technology: an introduction for the mechanics of ancient and traditional material culture, Cambridge, Cambridge University.

CRUZ GUIBERT, I. (2002): "Algunas consideraciones en torno a la cultura *folk* haitiana en Cuba", en *Anales del Museo de América*, nº. 10, pp.106-116.

DACAL, R. (1978): *Artefactos de conchas en las comunidades aborígenes cubanas*, La Habana, Museo Montané, Centro de Información Científica y Técnica.

DACAL, R. & RIVERO DE LA CALLE, M. (1986): *Arqueología aborigen de Cuba*, La Habana, Ed. Gente Nueva.

ECO, H. (1987): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Ed. Lumen.

ENGEL, F. (1952): "Del socialismo utópico al socialismo científico", en MARX, K. y ENGELS, F.: *Obras escogidas*, 2 tomos, Moscú.

(1963): *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, La Habana, Ed. Política.

FÁBREGAS VARLCARCE, R.& FUENTE ANDRÉS, F. de la (1988): *Aproximación a la cultura material del megalitismo gallego: la industria lítica pulimentada y el material cerámico*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Departamento de Historia 1.

FEBVRE, L. (1925): *La tierra y la evolución humana: introducción geográfica a la historia*, Barcelona, Cervantes.

FERNÁNDEZ LÓPEZ DE PABLO, J. (1999): *El yacimiento prehistórico de Casa de Lara Villena (Alicante). Cultura Material y producción lítica*, Villena, [Fundación Municipal José María Soler].

FICHTENAU, H. (1991): *Living in the tenth century. Mentalities and social order*, Chicago, University of Chicago Press.

FIRHH, R. (1974): *Hombres y cultura en la obra de Bronislaw Malinowski*, Madrid, Ed. Siglo XXI de España.

FONTANA, J. 1982): "La reconstrucción. I: historia, sociología y antropología", en *Historia: análisis del pasado y proyecto social*, Barcelona, Ed. Crítica, pp. 167-184.

(1999): *Historia: análisis del pasado proyecto social*, Barcelona, Ed. Crítica.

(1992): "Viejos campos en proceso de renovación: historia de la cultura, historia de las mentalidades", en *La historia después del fin de la historia*, pp. 101-112.

FRANCO, J. L. (1973): *Los palenques de los negros cimarrones*, La Habana, Editado por el Dpto. de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba.

GASIOROWSKI, J. S. (1936): *Le Problème de la classification ergologique et la relation de l'art à la culture materialle*, Cracovie, Impr. de la Université.

GEERTZ, J. (2000): *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Ed. Gedisa.

GIEYSZTOR, A. (1958): "A propos de l'histoire des conditions matérielles de la vie humaine", en *Kwartalnik Hisrorii Kultury Materialnej*, VI, nº. 1-2, suplemento *Ergon*, nº. 1.

GOBLOT, J. J. (1969): "L'histoire des 'civilisations' et la conception marxiste de l'évolution sociale", en PELLETIER, A. y GOBLOT, J. J. : *Matérialisme historique et histoire des civilisations*, Paris, Èditions Sociales, pp. 57-197.

GODELIER, M. (1984): *Lo ideal y lo material: pensamiento, economía, sociedades*, Madrid, Ed. Tauros, D.L.

GODOY, J. (1992): "Culture and its boundaries: a European view", en *Social Anthropology*, nº. 1, (1-A).

GREVILLE POUNDS, N. J. (1999): *La vida cotidiana. Historia de la cultura material*, Barcelona, Ed. Crítica.

GUANCHE, J. (1999): *España en la savia de Cuba*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

GUANCHE, J. & MORENO, D. (1988): *Caidiji*, Santiago de Cuba, Ed. Oriente.

GUARCH, J. M. (1976): *Influencia de los factores del suelo y la vegetación sobre el desarrollo de la agricultura de los aborígenes de Cuba*, Novosibirsk, Ed. Nauka.

GUARCH, J. M. (1978): *El Taino de Cuba. Ensayo de reconstrucción etnohistórica*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba.

GUERRA SÁNCHEZ, R. (1921-1925): *Historia de Cuba*, 2 tomos, La Habana, Impr. El Siglo XX.

(1938): *Manual de Historia de Cuba; desde su descubrimiento hasta 1868*, La Habana, Impr. El Siglo XX.

GUERRA SÁNCHEZ, R., PÉREZ CABRERA, J. M., REMOS, J. J. & SANTOVENIA, E. S. (1952): *Historia de la Nación Cubana*, 10 tomos, La Habana, Ed. Historia de la Nación Cubana.

HELLERE, A. & FÉHER, F. (1989): Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural, Barcelona, Ed. Península.

HENSEL, W. (1992) : *Méthodes et perspectives de recherches sur les centres ruraux et urbains chez les Slaves (VIIes-XIIIes)*, Warzawa, Panstzowe Wydawnietwo Naukowe.

HERRERA FRITOT, R. (1970): *Explotación arqueológica inicial en cayo Jorajuría, Matanzas*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, Departamento de Antropología.

HODDER, I. (1982): *Symbols in action: ethnoarchaeological studies of material culture*, Cambridge, Cambridge University.

HUNTER, D. E. & WHITTEN, P. (1981): *Enciclopedia de antropología*, Barcelona, Ediciones Ballaterra, S.A.

ÍNDICES DE LA REVISTA DE DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES (1983): Tomos I-XXXV (1944-1980), Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes", Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

INSTITUTO DE HISTORIA DE CUBA (1995): *Historia de Cuba. La colonia, evolución socioeconómica y formación nacional*, La Habana, Ed. Política.

INSTITUTO DE HISTORIA DE CUBA (1996): *Historia de Cuba. Las luchas por la independencia nacional y las transformaciones estructurales 1868-1898*, La Habana, Ed. Política.

IVANOVA, V. (1976): "Influencia de las condiciones socioeconómicas y de las tradiciones étnicas sobre el vestido de los habitantes rurales", en *Soviétskaya Etnografía*, nº. 2.

(1979): *La cultura material de grupos étnicos compactos en Ucrania: Vivienda*, Moscú, Instituto de Etnografía de la Academia de Ciencia de la URSS.

KAHN, J. S. (1975): *El concepto de cultura. Textos fundamentales*, Barcelona, Ed. Anagrama.

KÁUNOVA, J. (1972): *La cultura material del pueblo kazajo en la etapa actual*, Almá-Atá.

KROEBER, A. L. (1945): *Antropología general*, México, Fondo de Cultura Económica.

KROEBER, A. L. & KLUCKHOHN, C. K. M. (1952): *Culture: A critical review of concepts and definitions*, Nueva York, Vintage.

KULA, W. (1974): *Problemas y métodos de la Historia económica*, Barcelona, Ediciones Península.

(1980): *Las medidas y los hombres*, Madrid, Ed. Siglo XXI.

KULCZYSKI, J. (1955): "Zolozenia Teoretyczne Historii Kultury Materialnej", en *Kwartalnik Hisrorii Kultury Materialnej*, III, nº. 3.

LE RIVEREND BRUSONE, J. (1974): *Historia económica de Cuba*, La Habana, Ed. Pueblo y Educación.

LE ROY LADURIE, E. (1981): *Montaillou, aldea occitana de 1294 a 1324*, Madrid, Ed. Tauros.

LEACH, E. R. (1974): "La base epistemológica del empirismo de Malinowski", en FIRTH, R. *et. al.*: *Hombre y Cultura: La Obra de Bronislaw Malinowski*, Madrid, Ed. Siglo veintiuno.

LENIN, V. I. (1975): *El desarrollo del capitalismo en Rusia*, Moscú, Ed. Progreso.
(1981): *El estado y la Revolución*, Barcelona, Ed. Ariel.

LEROI-GOURHAN, A. (1964-1965): *Le gens et la parole*, 2 tomos, Paris, Albin Michel.
(1988): *Evolución y técnica*, Madrid, Ed. Tauros.

LINTON, R. (1965): *Cultura y Personalidad*, México, Fondo de Cultura Económica.

LYOTARD, J. F. (1983): *La condición postmoderna*, Madrid, Ed. Cátedra.

MAGET, M (1953): *Guide d'étude directe des comportements culturels*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.

MAJEWSKI, K. (1965): "Influences romaines sur les civilisations des peuples établis en territoire polonais aux premiers siècles de notre ère", en *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les culture périphériques: huitième Congrès International d'Archéologie classique*, Paris, de Boccard, pp. 357-360.
(1975): *Historii Kultury materilnej en grecque antique*, 2 tomos, Varsovia, [s. e.].

MALINOWSKI, B. (1931): "Culture", en *Encyclopaedia of the Social Sciences*, t. 4, New York, [The Berwich and Smith Co.].
(1968): *Une théorie scientifique de la culture* (Versión francesa), París, Maspero.

MALO DE MOLINA, G. F. (1988): "El bohío cubano", en *Anuario Etnográfico*, La Habana, Ed. Academia.

MÁRKOV, G. (1964): "Problemas y métodos de la cultura material", *VII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y etnológicas*, vol. 5, Moscú, Ed. Nauka, [en inglés].

MARRERO ARTILES, L. (1978-1992): *Cuba: economía y sociedad*, 15 tomos, Madrid, Ed. Playor, S. A.

MARX, K. (1973): *El capital*, 3 tomos, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

MARX, K. & ENGELS, F. (1974): *La ideología alemana*, Barcelona, Ed. Grijalbo.
(1997): *Manifiesto del partido comunista*, Barcelona, Ed. DeBarris, D.L.

MASÓ, C. C. (1976): *Historia de Cuba*, Miami, Ediciones Universal.

MORALES MOYA, A. (1992): "Historia y postmodernidad", en *Ayer*, nº. 6, pp. 15-38.

MORENO FRAGINALS, M. (1978): *El ingenio; complejo económico-social cubano del azúcar*, 3 tomos, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

MORENO, D. (1968): "La vivienda del campesino cubano", en *Revista de Etnología y Folklore*, nº. 6, julio-diciembre, La Habana, Academia de Ciencias, pp. 27-76.
(1998): *Artesanía popular cubana*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultu-ra Cubana Juan Marinello-Ed. José Martí.

MORENO, D. & QUAINI, M. (1976): "Per una storia della cultura materiale", en *Quaderni Storice*, nº. 31, pp. 5-37.

ORTIZ, F. (1950): *Africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana, Ediciones Cárdenas.
(1952-1955): *Los instrumentos de la música afrocubana*, 5 tomos, La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura.
(1975): *Los negros esclavos*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.
(1984): *Ensayos Etnográficos*, Selección de Miguel Barnet y Ángel L. Fernández, La Habana Ed. de Ciencias Sociales.
(1985): *Nuevo catauro de cubanismos*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.
(1991): *Glosario de Afronegrismo*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

PATIÑO, V. M. (1990-1993): *Historia de la cultura material en la América equinoccial*, 8 tomos, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

PÉREZ DE LA RIVA, J. (1975): *El barracón y otros ensayos*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

PERONI, R. (1967): "Tipologia e analist stilistica nei materiali della prehistoria: breve messa a punto", en *Dialoghi di Arqueología*, pp. 155-172.

PESEZ, J. M. (1988): "Historia de la cultura material", en LE GOFF, J., CHARTIER, R. y REVEL, J. (editores), *Diccionario de la nueva historia*, Bilbao, Ediciones Mensajero.

PEZUELA y LOBO, J. de la (1842): *Ensayo histórico de la isla de Cuba*, Nueva York, Impr. R. Rafael.

PEZUELA y LOBO, J. de la (1868-1878): *Historia de la isla Cuba*, 4 tomos, Madrid, Impresión de Carlos Bailly-Bailliere.

PICHARDO MOYA, F. (1956): *Los aborígenes de las Antillas*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

PLEJÁNOV, G. V. (1973): *Essai sus le développement de la conception moniste de l'histoire*, Paris, Ed. Sociales.

(1974): *El papel del individuo en la historia*, Barcelona, Ed. Grijalbo.

(1975): *El materialismo histórico*, Madrid, Ed. Akal.

PORTUONDO DEL PRADO, F. (153): *Historia de Cuba*, La Habana, Ed. Minerva.

(1945): *Curso de historia de Cuba*, La Habana, Ed. Minerva.

SANTANA CARDOSO, C. F. y PÉREZ BRIGNOLI, H. (1977): *Los métodos de la historia*, Barcelona, Ed. Crítica.

SAPIER, E. (1921): *Language: An Introduction to the Study of Speech*, Nueva York, Harcourt Brace.

SARMIENTO RAMIREZ, I. (1996): "La artesanía popular tradicional cubana: del legado aborigen al utillaje Mambí", en *Estudio de Historia Social y Económica de América*, Universidad de Alcalá, n.º 13, pp. 487-519.

(2000a): "Alimentación colonial cubana: Producción interna e importaciones", en *Anales del Museo de América*, Madrid, nº. 9, pp. 107-128.

(2000b): "Los usos del vestido y el calzado en las distintas clases, estamentos y grupos que componen la sociedad colonial cubana", en *ISLEHNA*, Madeira, nº. 27, pp. 75-96.

(2001): "Cuba durante los siglos coloniales: Los medios de transporte terrestres más utilizados en las áreas rurales", en *ISLEHNA*, Madeira, nº. 28, pp. 140-157.

(2005): "El estudio de la cultura material, interés de las ciencias históricas y antropológicas", en *Anales del Museo de América*, nº. 13, pp. 317-338.

(2006): "Fuentes para el Estudio de la Cultura material en la Cuba colonial", en *Anales del Museo de América*, nº. 14, pp. 285-326.

SEBEOK BLOOMINGTON, T. A. (1996): *Signos: una introducción a la semiótica*, Traducción de Pilar Franco, Barcelona, Ed. Paidos.

SEBRELI, J. J. (1992): El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural, Barcelona, Ed. Ariel.

SHANKS, M. & TILLEY, C. (1987): *Re-constructing archaeology: Theory and practice*, Cambridge, Cambridge University.

SILLS, D. L. (coord.), (1974): *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, vol. I, Madrid, Ed. Aguilar.

SOROKIN, A. P. (1973): *Sociedad, cultura y personalidad: su estructura y su dinámica: sistema de sociología general*, Madrid, Ediciones Aguilar.

SREJSKI, M. (1962): "Les origines et le sort des mots 'civilisation' et 'culture' en Pologne", en *Annales Economies, Sociétés, Civilisations*, noviembre-diciembre, 1962.

STALIN, J. (1946): "Sobre el materialismo histórico y el materialismo dialéctico", en *Cuestiones del leninismo*, Moscú, Editorial en Lenguas Extranjeras, pp. 539-553.

TABIO, E. (1989): *Arqueología, agricultura aborigen antillana*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

TABIO, E. & REY, E. (1979): *Prehistoria de Cuba*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

TIRADO TOIRAC, H. (1983): "El arado criollo", en *Etnografía cubana (artículos y materiales)* [en ruso], Moscú, Ed. Nauka, pp. 66-73.

(1990): "Fuentes documentales para el estudio de la cultura material. Los instrumentos de trabajo en el sistema agrícola tradicional cubano", en *Estudios etnográficos*, La Habana, Ed. Academia, pp. 64-80.

TÓKAREV, S. (1971): "Contribución al método para el estudio etnográfico de la cultura material", en *Problemas teóricos de la etnografía*, Moscú, Academia de Ciencias de la URSS, nº. 3, pp. 36-66.

TOURAINE, A. (1993): *Crítica de la modernidad*, Madrid, Ed. Temas de Hoy.

TYLOR, E. B. (1871): *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Phylosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, London, John Murray.

WASOWICZ, T. (1962): "L'histoire de la culture matérielle en Pologne", en *Annales Economies, Sociétés, Civilisations*, enero-febrero, pp. 75-84.

WISSLER, C. (1926): *The Relation of Man to Nature in Aboriginal North America*, Nueva York, Appleton.

Notas

•. Este trabajo se enmarca dentro de una investigación mayor: «Teoría, metodología y fuentes para el estudio de la cultura material». Proyecto dividido, desde sus inicios, en tres fases: La primera, realizada entre Cuba y España; la segunda, la que ha finalizado en la Real Academia de España en Roma, con financiación del MEC; y, la tercera, el período que, acto seguido a los meses de estancia en Roma, se inicia en la Université Paris III-Sorbonne Nouvelle.

1. Mucho papel se ha llenado al escribir el análisis de las nuevas tendencias historiográficas, en particular con la llamada postmodernidad que rechaza toda teoría -especialmente la marxista; al decir de Aróstegui (1995: 139-140): "bajo la máscara de una búsqueda de nuevas aproximaciones a lo humano"- y tendiente a cuestionar la capacidad de la historia por conocer el pasado con la actitud relativista que atribuye a las ciencias. Por ejemplo, una de sus principales críticas es al papel de las fuentes para conocer la verdad histórica, al «otro». Se señalan todos los peligros tales como las diferencias de culturas o la imposibilidad de despojarse del presente, el eurocentrismo o la crítica al progreso (véase, Touraine 1993; Lyotard 1983; Sebreli 1992; Hellere y Féher 1989; Morales Moya 1992; y, Aróstegui 1993). Todas pueden estimarse justas, pero no pueden nunca llegar a anular la noción de verdad. Al analizar este movimiento, Fontana ha considerado que lo más que se pretende es "un desarrollo extremo de la reducción de la historia a lo meramente cultural, que implica la negación de todo tipo de visiones de conjunto [...], el rechazo de las periodizaciones y de las interpretaciones globales, el reemplazo del *grand récit* de la Historia en mayúsculas por el *petit récit* de las historias en minúsculas y de las afirmaciones sobre la realidad por metáforas" (Fontana 1999: 271.). Aunque, sin dejar de reconocer "que existen formas de tomar en cuenta buena parte de los problemas que ha denunciado el postmodernismo -de enriquecer nuestro utillaje con nuevos métodos, sin desdeñar nada que pueda resultarnos útil desde un punto de vista instrumental" (Fontana, 1999: 274-275); porque, desde su experiencia y reconocidísima autoridad, considera que "no parece que los principios del postmodernismo le sirvan [al historiador, en concreto] más que como herramienta crítica para corregir errores de visión y como cautela sobre todo en el análisis de los textos" (Fontana 1999: 274). Siendo cierto, además, que en la mayor parte de las historiografías se dejan ver las influencias del postmodernismo antropológico, en concreto, el motivado por Geertz y sus seguidores.

2. En Italia los estudios de cultura material han estado vinculados con la museología y sus resultados son referentes obligados para quienes nos interesamos en profundizar en este campo. Hablamos de uno de los países europeos que cuenta con mayor tradición en los estudios de la historia de cultura material; por cierto, conjuntamente con Francia, los dos sistemas educativos que más incluyen en sus programas docentes universitarios esta materia como asignatura independiente y los museos como sede de sus clases prácticas. Por tal sentido, se hizo necesario estudiar, *in situ*, el vínculo que C. Brandi logró establecer entre restauración pictórica, restauración arquitectónica y restauración de los vestigios arqueológicos; los avances alcanzados en los museos; la teoría de los arqueólogos R. Peroni, A. Carandini, D. Moreno y M. Quaini; las leyes del patrimonio artístico-histórico; los inventarios de los vestigios materiales; la totalidad de los trabajos aparecidos en las revistas *Quaderni Storice*, *Quaderni medieval* y *Archeología medieval*, más otras bibliografías específicas; y, de cara a futuros programas docentes europeos, los planes de estudio en torno a la historia de la cultura material aplicados en universidades específicas.
Con cierta especificidad, y como ejemplos a tenerse en cuenta de las múltiples fuentes que ofrecen los museos italianos al estudio de la historia de la cultura material, se brindó especial interés al análisis integral de determinadas colecciones, ejemplos: En Florencia, en el Museo dell' Opera del Duomo, a las herramientas que Brunelleschi utilizó para construir este edifico; en la Galleria degli Uffizi, a las obras de los venecianos Veronese y Tintoretto; en el Museo Nazionale del Bargello, a la tapicería islámica, la joyería renacentista, el marfil y las armaduras; en la Galleria del Costume, a la amplia muestra de vestidos que reflejan los cambios de estilo de la corte y alta costura desde finales del 1700 hasta los años sesenta del siglo XX; en el Museo Archeologico, a las extraordinarias colecciones de piezas etruscas, griegas, romanas y del Antiguo Egipto, que abarcan desde objetos cotidianos hasta esculturas ceremoniales clásicas; en el Museo dell Antropologia e Etnologia, a un grupo de instrumentos musicales, apenas conocidos, que llevaron viajeros italianos. Y, en Nápoles, en la ciudad de Pompeya, el Templo de Iside, porque muchas de las decoraciones y objetos sagrados que hoy se conocen fueron recobrados en este recinto en perfecto estado de conservación, y los hornos y molinos pompeyanos, mecanismos que son útiles al estudio primario de la historia de la técnica. Además, en el Museo Arqueologico Nazionale, el más antiguo y el más importante museo arqueológico de Europa, una selección del material salido del área vesubiana.

3. Véase, Sarmiento Ramírez, *op. cit.*

4. En el Departamento Studi Americani, Università degli Studi Roma Tre, el Seminario: "Teoría, metodología y fuentes para el estudio de la Cultura material en la Cuba colonial", impartido a alumnos de doctorado.

5. Malinowski, ofreció varias definiciones al concepto de Cultura y en ellas veía esta herencia social como «concepto clave de la antropología cultural»; no obstante, este autor ambivalente, ha sido objeto de amplios comentarios, tanto positivos como negativos. La obra compilatoria de Firhh (1974) es muestra de lo que aquí se dice y en ella el estudio de Leach, "La base epistemológica de Malinowski", es de los más radicales.
6. *Apud,* Pesez 1988: 139-140).
7. De tan ejemplar período en la arqueología habla W. Hensel (1992), uno de los presidentes del Instytut Historii Kultury Materialnej [Instituto de Historia de la Cultura Material] de la Academia de Ciencias de Polonia.
8. La explicación de la elaboración teórica de Kula se ha desarrollado con el apoyo de la obra de Carandini (1984:78-79). Otro estudio de Kula (1980) muestra cómo la historia de las luchas sociales se desarrolló a menudo en torno a los instrumentos de la vida cotidiana.
9. Este último término utilizado, entre otros, por Srejski (1962); véase Pesez (1988: 119) y Braudel (1984).
10. La teoría y el método del materialismo histórico desarrollados por Marx y Engels se encuentran prácticamente en todas sus obras y es abundante la bibliografía en torno a su génesis y evolución. También estas tesis fueron ampliadas por Lenin (1975 y 1981) y Plejánov (1973 y 1974), principalmente.

    Los estudios de la cultura material estuvieron entre los más afectados por el dogmatismo y el esquematismo conceptual que predominó entre los intelectuales soviéticos hasta después de 1950: una tendencia a interpretaciones economicistas lineales; un arsenal técnico primario, limitado a las reglas del método crítico positivista; y, en las polémicas y tomas de posiciones, se reflejaban más consideraciones ideológicas que argumentos basados en la investigación científica (por ejemplo, el tema de la periodización histórica y la naturaleza y sucesión de los modos de producción).

    Hasta entonces, la versión aceptada del materialismo histórico se había transformado, por múltiples motivos que aquí no entro a analizar y por la universalización del esquema unilineal de los cinco estadios de J. Stalin, en una vulgar filosofía de la historia, una entidad metafísica que ordenaba desde el exterior el curso del devenir histórico.

    En 1938, Stalin estableció que eran cinco los estadios característicos del desarrollo histórico: comunidad primitiva, esclavismo, feudalismo, capitalismo y socialismo (Stalin, 1946: 539-553). Un esquema que los especialistas soviéticos redujeron, bien o mal, a sus investigaciones, y que tuvo muy pocos resultados. Salvando la arqueología y la prehistoria, en el resto de las ciencias sociales hubo menos avances a partir de los aportes de Marx, Engels y Lenin.

    Después del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (1956), se aceleran las críticas al stalinismo y se discuten conceptos fundamentales que hasta entonces eran dados por seguros y por definitivamente establecidos, entre ellos, los de modo de producción, formación económico-social, carácter «típico» y universalidad de los modos de producción. Se comprobaba así que en la práctica los mecanismos empleados para hacer coincidir la realidad con el esquema diseñado por Stalin no siempre armonizaban.

    De estos mecanismos en los que se ve tal imperfección interesa aquí destacar sólo tres:

    1.º En la práctica, la noción de modo de producción era vaciada de su contenido dialéctico. Tal contenido se afirmaba en principio, pero cuando se definía concretamente a un modo de producción, se lo hacía dejando de lado el problema del nivel y formas de organización de las fuerzas productivas, y haciendo derivar la definición sobre todo de las relaciones de producción. La noción de relaciones de producción era reducida, además, a las simples relaciones de explotación, cuando se trataba de las sociedades de clases; esclavitud, servidumbre y trabajo asalariado constituían una lista juzgada completa de las formas de explotación, y en la práctica se asimilaba, por ejemplo, *feudalismo* a *servidumbre*. Claro está que se decía, ocasionalmente, que determinado modo de producción, en esta o en aquella fase de su evolución, «favorecía» o «frenaba» el desarrollo de las fuerzas productivas; pero estas últimas se hallaban ausentes de la *definición concreta* que se ofrecía de cada modo de producción.

    2.º Estableciase una confusión entre los conceptos de modo de producción y formación económico-social, o sea, se confundía el modelo establecido a partir de un análisis que retiene sólo lo que de más esencial y general existe en cierto número de sociedades consideradas de un mismo tipo (modo de producción), con la sociedad concreta, siempre caracterizada por la coexistencia de estructuras que se explican por un modo de producción dominante con otras cuya explicación depende de otros modos de producción, o elementos de modo de producción (forma económico-social).

    3.º La idea de Marx de una sucesión de «épocas progresivas» se transformaba en una relación de *filiación* entre los modos de producción o estudios sucesivos, cada uno de ellos engendrando al siguiente por el simple juego de sus contradicciones internas, en forma lineal y casi automática de evolución. Como, además, las fuerzas productivas aparecen descartadas del plano principal de análisis de los modos de producción, la dinámica interna de éstos era explicada casi exclusivamente por las *luchas de clases*, consideradas sin vinculación efectiva al desarrollo de las fuerzas productivas y más particularmente a

la división social del trabajo, aunque tal correlación podía ser indicada de una manera exterior al análisis propiamente dicho, o mencionada al paso.

Último análisis extraído de la obra de Santana Cardoso y Pérez Brignoli (1977: 63); quienes, a su vez, se apoyan en Goblot (1969: 57-197).

11. Majewski, especialista en arqueología clásica, fue el primer director del Kwartalnik Historii Kultury Materialnej (Instituto de Historia de la Cultura material) de la Academia de Ciencias de Polonia, que agrupaba a cuatro grupos de investigadores: arqueología de la Polonia prehistórica y medieval, arqueología del mediterráneo, etnógrafos e historiadores de la economía (véase Majewski 1975: 2 t; 1965: 357-360; y Wasowicz 1962: 75-84).
12. Arqueólogos como Carandini (1984), Moreno y Quaini (1976: 5-37) fueron influyentes. Asimismo, el estudio de la cultura material en Italia fue tema principal del primer editorial de la revista *Archeología medivale*.
13. La escuela de los *Annales* en su primer tiempo, cuando hizo extensivo el campo de la historia, dio cabida a la cultura material y de ello dan fe tres de los trabajos publicados en este período: Dos de Bloch; uno, donde escribe: "Nada más desconcertante, a primera vista, en las obras de historia comúnmente ofrecidas al público, como el silencio bajo el cual han pasado casi universalmente, a partir de los últimos tumultos de la prehistoria hasta el siglo XVIII, las vicisitudes de la instrumentación técnica; [...] estas investigaciones están demasiado al margen de las corrientes tradicionales de nuestros estudios y como a remolque de la «historia grande» [...] lo que se trata de conocer (las técnicas medievales) concierne a la parte más profunda de la vida social, la más determinante y la más sintomática" (1978: 203 y 207); y, el otro, un artículo publicado en *Annales*...(1935: VII, 634-643). Y, el tercero, de Febvre (1925). Además de dos obras de Braudel (1976 y 1984) De esta última, *Civilización material*..., Pesez ha dicho que es, "la primera gran síntesis sobre la historia de la cultura material" y que "ha hecho brotar [la cultura material] de los titubeos de la historia, y frente a la esterilidad de las teorías, la ha plantado, tupida y compleja vida" (Pesez, 1988: 121 y 124).
14. De España prefiero resaltar investigaciones relativamente recientes que son de carácter regional: Fernández López de Pablo (1999); Barrio Martí (1999); Fábregas Varcarce y de la Fuente Andrés (1988); Acién Almansa (1993: 155-172); y, Agud (1980).
15. Véase, K. Marx (1973: I, *passim*).
16. De la amplia obra de Caro Baroja, en la bibliografía se recoge una selección mínima que incluye libros, artículos e intervenciones en congresos.
17. Entre los etnógrafos soviéticos destacan: Bogdánov, Kuftín, Lébedeva, Blomkvist, Tókarev, Chesnovo, Káunova, Ivanova, y Márkov. Además, muchos de los trabajos de los etnólogos rusos aparecen en la revista *Soviétskaya Etnografía*.
18. Véase, también, la obra de Le Roy Ladurie (1981).
19. En otros estudios posteriores a esta fecha no ha sido posible sopesar el estado científico de la etnografía rusa y en la actualidad tal producción es extremadamente deficiente; hasta al punto de haberse perdido la concepción originaria de la organización institucional que sustentaba estas investigaciones: la Academia de Ciencias de la URSS, y reducirse al mínimo los presupuestos para los investigadores y publicaciones.
20. Desde la época de Pezuela, en que aparece la primera obra titulada: *Ensayo histórico de la Isla de Cuba* (1842) y luego su *Historia de Cuba* (1868-1878), pasando por Guerra Sánchez (1921-1925 y 1938), Portuondo del Prado (1945 y 1953) y Maso (1976), entre otros, y sin omitir *La historia de la nación cubana* (1952), el interés ha sido limitado: se aportan datos pero no se entra a analizar directamente la cultura material del pueblo cubano; lo más que ha sucedido es su utilización como enganche en páginas dedicadas a la vida cotidiana.
21. Entre los temas tratados por Marrero: las comunicaciones, los caminos, el establecimiento del primer servicio regular de correos, los buques de vapor en la navegación de cabotaje, la puesta en marcha y la evolución del ferrocarril, la vivienda y el mobiliario campesino, el vestido: expresión ostensible de la condición social y el vestido, calzado y sombrero en la economía popular, la alimentación: abundancia, gusto e importaciones, los abastos y la dieta popular, las bebidas heladas, el aprendizaje de artes y oficios en los talleres, gremios y sociedades de artesanos y los medios empleados para combatir las endemias y las epidemias.
22. Moreno Fraginals, sin renunciar a su formación de historiador, logra combinar aspectos económicos y sociales con datos de la historia de las técnicas, la demografía y la historia antropológica. En *El Ingenio*, es reconfortante ver cómo, a través del estudio del complejo económico social cubano del azúcar, este autor es capaz de brindar en paralelo más de un aspecto de la historia de Cuba; en los que representaciones de la cultura material sirven de nudos al tejido tanto de la historia del ingenio cubano como de la historia de la esclavitud, ambas tan unidas. El análisis que él realiza del trabajo y la sociedad esclava: del hombre como equipo, la tecnología, el funche (comida), las esquifaciones (vestido), los barracones (vivienda) y del tratamiento a las bestias, tan forzado y brutal como el dado al esclavo, es digno de tenerse en cuenta en cualquier estudio que trate la historia social y económica de Cuba en el período colonial.
23. Le Riverend, aún cuando pueda parecer mínima su contribución, ha dejado un presupuesto que es básico para el estudio de la historia de la cul-

tura material en Cuba, (siglos XVII-XIX): el progreso industrial, la transformación de la estructura y el desarrollo agrícola, la organización del comercio, los impulsos demográficos, las comunicaciones, el predominio del ferrocarril y el telégrafo, entre otros temas, forman parte de las relaciones que los hombres establecen en torno a los fenómenos materiales.

24. En esta obra aparecen valoraciones del desarrollo técnico en la Cuba colonial y aspectos significativos de la alimentación, la vivienda y el vestido. Si bien, considero que lo más significativo del estudio, desde un punto de vista teórico-metodológico, es ver cómo se relaciona la historia social con aspectos de la historia económica, la historia de la ciencia y la historia antropológica, y todo desde la perspectiva que ofrece el análisis histórico, lo que engrandece aún más el valor de su contenido. De este modo, estando el tema de la cultura material sin delimitar, el lector no llega a sentir una total ausencia de sus manifestaciones; indicativo que señala se ha tomado un buen camino y muestra de mayor interés y utilidad por un campo que tanto puede aportar a cualquiera de las ciencias sociales.

25. Por ejemplo, gracias al estudio de los *burenes* fue posible conocer las diferentes intensidades de la producción agrícola entre asentamientos; con los recipientes cerámicos se logró una aproximación a la complejidad gentilicia de unos y otros asentamientos en Cuba; y sobre todo, los trabajos arqueológicos han facilitado suficientes indicios para establecer similitudes y diferencias entre las distintas culturas asentadas en la Isla y otras del contexto caribeño, de la península de la Florida, el valle del Mississippi, Centroamérica y Venezuela. La utilidad de la cultura material de los aborígenes cubanos como fuente de investigación a otras manifestaciones del período precolombino puede verse en: Herrera Fritot (1970); Pichardo Moya (1956); Tabio (1989); Tabio y Rey (1979); Dacal (1978); Dacal y Rivero de la Calle (1989); y Guanche (1976) y (1978).

26. Entre las revistas cubanas que Don Fernando fundó, dirigió o colaboró destaco: *Revista Bimestre Cubana*, *Archivo del Folklore Cubano*, *Surco*, *Revista de Arqueología y Etnologia*, *Estudios Afrocubanos*, *Azul y Rojo*, *Revista Científica Internacional* y *Casa de Américas*.

27. Véase, Ortiz, *op. cit.*

28. Las manifestaciones de la cultura material que se estudian en las monografías y el *Atlas* son: los asentamientos rurales, la vivienda y las construcciones auxiliares rurales, el mobiliario y el ajuar de la vivienda rural, las comidas y bebidas de la población rural, los instrumentos de trabajo agrícola, los modos y medios de transporte rural, las artes y embarcaciones de la pesca marítima, y la artesanía popular tradicional.

29. Por ejemplo, al tratarse las diferentes manifestaciones de la cultura material, se carece de una visión general donde se analicen los valores económicos, sociales, culturales, estéticos, religiosos, u otros, de forma concatenada.

30. Al estudiar algunas de estas manifestaciones hice mis acotaciones e incorporé una síntesis de su historia y periodización en los siglos coloniales; véase Sarmiento Ramírez, las obras que se citan.

31. Aunque, es de justicia decir que desde los inicios en que se elabora el *Atlas* y mucho más a raíz de sus resultados, en Cuba han aumentado los estudios de cultura material desde la perspectiva antropológica. Destacan publicaciones que resaltan las aportaciones hispánicas, franco-haitianas y chinas al etnos cubano y otras más específicas en torno a la artesanía popular y los asentamientos, vivienda e instrumentos de trabajo del campesino.

Las colecciones del Museo Histórico Nacional de Chile: ¿"Invención" o "construcción" patrimonial?

Luis Alegría Licuime
Museo Histórico Nacional. Chile

The collections in Chile's National History Museum: "building" or "inventing" heritage?

Resumen

Se presentan los resultados de tres de investigaciones, sobre la constitución de las colecciones del Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile, desde un análisis histórico-museológico: *"Colección Arqueológica, Colección Museológica: El caso del Museo de Etnología y Antropología"* (2003), *"El Patrimonio entre Tradición y Modernización: La Exposición Histórica del Centenario"* (2004), *"La Invención de Patrimonio en el discurso y obra de Benjamín Vicuña Mackenna: La Exposición Histórica del Coloniaje y el Museo Histórico del Santa Lucia"* (2005).

Palabras clave: Museo, museología, patrimonio, historia, colección, invención.

Abstract

A historic and museological approach is adopted in the present article to analyzes the conclusions of three studies on the building of the collections of the Museo Histórico Nacional at Santiago, Chile: *"Archaeological collection, museological collection : case study of the Museo de Etnología y Antropología"* (2003); *"Heritage, between tradition and modernization: the historic exhibition on the centenary" (2004); "The invention of heritage in the discourse and work of Benjamín Vicuña Mackenna: the historic exhibition on the colonial period and the Museo Histórico del Santa Lucía" (2005).*

Key words: Museum, museology, heritage, history, collection, invention.

I. Introducción: patrimonio y capital simbólico

Lo Patrimonial, puede ser entendido como un conjunto de valores, creencias y bienes que conformados y resignificados social e históricamente permiten construir una nueva realidad como expresión de las nuevas relaciones sociales que genera.

Hablar del patrimonio como construcción social, significa que "*no existe en la naturaleza, que es algo dado, ni siquiera un fenómeno social universal, ya que no se produce en todas las sociedades humanas ni en todos los períodos históricos; también significa, correlativamente, que es un artificio, ideado por alguien* (o en el decurso de algún proceso colectivo), *en algún lugar y momento, para unos determinados fines, e implica, finalmente, que es o puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con nuevos criterios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias"* (Prats 1997: 20).

Dicho fenómeno de construcción, lo entendemos como un proceso con cierto grado de legitimidad social, a diferencia del proceso de invención (Hobsbawm y Ranger 2002) que significaría aquel mediante el cual la arbitrariedad y la manipulación (Cátedra, 1998), corresponderían a sus elementos principales. Asumiendo que en la realidad ambas características se superponen, nos parece fundamental identificar y diferenciar dichos procesos en la conformación del patrimonio.

Serán, los sujetos y agentes del presente, entendiéndolos como aquellos que cuentan con la capacidad de apropiación de los bienes del campo cultural, quienes poseen la capacidad de darle valor patrimonial o carácter de ser bienes patrimo-

nializables a una gama diversa de objetos. En definitiva, es otorgarles un nuevo significado simbólico, reforzando que quienes pueden ejercer esta capacidad de significación sólo estarán haciendo uso, de una capacidad dada en el campo presente de la producción. Estos sujetos y agentes ejercerán una arbitrariedad cultural, pero que al ser institucionalizada perderá tal condición. Por ello, la constitución del fenómeno patrimonial como un "campo", permite problematizarlo como espacio donde confluye la producción, circulación, distribución y recepción (Pérez-Ruiz 1998) de aquellos bienes que "caracterizamos" o se han caracterizado como patrimoniales.

Identificar que el patrimonio y los museos son espacios de permanente conflicto, significa entender que, *"la selección que realizan los museos pierde su sentido de naturalidad, situación que se repite con la omisión o la participación de los diversos sectores sociales de un país, en la decisión de qué cosas exponer y cómo hacerlo"* (Pérez-Ruiz 1998: 108). Por ello, un análisis que permita diferenciar aspectos de esta práctica, podría evidenciar el carácter "construido" o "inventado" del patrimonio.

En el campo patrimonial nos encontramos con la existencia de una disputa por el capital simbólico, en el sentido de otorgar un valor especial a ciertos objetos. Entendemos, lo simbólico como una cualidad construida, anexa de las obras culturales, que caracterizaría a los llamados bienes patrimoniales, a diferencia de cualquier otro tipo de bienes. En el caso de dicho capital, podemos distinguir entre un capital simbólico difuso basado en el reconocimiento social, y un capital simbólico objetivado, caracterizado por ser codificado, delegado y garantizado por el Estado (Bourdieu, 2002). Este es un punto crucial en el entendimiento de la dinámica del campo patrimonial, ya que entre capital simbólico difuso y objetivado existirá una relación estrecha, ya sea de exclusión o de inclusión, pues dependiendo de las características del proceso de *patrimonialización*, encontraremos que ciertos bienes transitan de un capital simbólico difuso a uno objetivado, pero no tenemos porque asumir a priori que esa será una condición única de los bienes que hoy denominamos como patrimoniales, por ello es destacable la diferenciación entre invención y construcción. Será el capital simbólico objetivado, el que encontraremos preferentemente en los museos.

El estudio del patrimonio conlleva una relación con el análisis de la constitución y uso de ciertas tradiciones, al considerarlas como elementos importantes de la dimensión simbólica de la hegemonía social y del poder del Estado. A este respecto, es muy importante lo que ha significado el estudio de las tradiciones en su proceso social de producción, identificándolas como objetivación de intereses sociales, en un proceso claro de invención. *"La <<tradición inventada>> implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de la repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado"* (Hobsbawm y Ranger 2002: 8). Por testimonios, del pasado debe considerarse cualquier elemento tangible o intangible que cumpla la función simbólica de apropiación de dicho pasado.

Al contextualizar las formas simbólicas, se logra establecer el proceso mediante el cual lo construido pasa a tener un carácter natural, momento complejo que puede ser entendido de mejor forma al aplicar los elementos teóricos de ideología y hegemonía. Por lo anterior, el análisis de lo patrimonial encontrará un aporte importante en el concepto de ideología que fue trabajado por Marx, y que en sus puntos centrales sigue siendo válido, *"demostrar el origen social de la conciencia; al sostener que las relaciones de producción engendran en la mente de los hombres una reproducción o expresión ideal de esas relaciones materiales, deformada por los intereses de clase; al decir que las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes de una época"* (García Canclini, 1979: 78) y al comprender que entre otras, su función central será la de reproducir las condiciones sociales de producción (García Canclini, 1979).

II. Presentación de los casos

1. "La Invención de Patrimonio en el discurso y obra de Benjamin Vicuña Mackenna: La Exposición Histórica del Coloniaje y el Museo Histórico del Santa Lucia" [2005].

Contexto Histórico

Benjamín Vicuña Mackenna es uno de los más fieles exponentes del liberalismo decimonónico chileno. De carácter impulsivo e hiperquinético, rebelde y antiautoritario (al menos durante su juventud), se desempeñó en distintos cargos y funciones; publicista, escritor prolífico e historiador; Diputado y Senador; candidato a la Presidencia e Intendente de Santiago, como se pregunta Eugenio Orrego Vicuña, ¿qué no fue Vicuña Mackenna?. A lo cual, además podemos agregar, que se ha escrito tanto sobre él, el mayor ejemplo es la extensa obra de Ricardo Donoso que deja poco lugar para agregar más conocimiento sobre la vida de Vicuña (Gazmuri 2004: 11).

Es justamente en ese espacio saturado, donde nos interesa hablar de vacío, porque creemos que existe un gran aporte que realizar al abordar aspectos poco o nada considerados de la obra de Vicuña Mackenna. Aclarando, que el problema no radica en una de falta de profundización biográfica, la extensa bibliografía trabajada así lo evidencia (Grez, y Goecke, 1998), sino que corresponde en un sentido más global, al estado del desarrollo de los estudios sobre patrimonio y museos en Chile.

La política del patrimonio: rescate e invención

En este análisis, nos parece importante identificar dos elementos que caracterizarán la política patrimonial implementada por Vicuña Mackenna desde el cargo de Intendente de la ciudad de Santiago. Uno se centra en su labor de rescate y el otro en la invención. Creemos que sólo será posible comprender en su magnitud la labor de este personaje desde estas dos aristas, además de clarificarnos su trascendencia en la conformación posterior de las colecciones del Museo.

El Liberalismo, puede ser caracterizado como una tendencia tanto filosófica como política, de crítica cultural frente al clericalismo y al conservadurismo, constituirá un referente central en la política patrimonial de Vicuña. En su formato positivista, la ciencia abarcará casi todos los aspectos de la vida y fundamentalmente los que tenían relación con las distintas corrientes de pensamiento filosófico, las artes y obviamente las propias disciplinas científicas, sean naturales o sociales, además del discurso de progreso por sobre el de la tradición. En este marco, es que para los historiadores liberales el pasado colonial constituye un lastre que superar.

Vicuña Mackenna se referirá a la labor de conservación y rescate de los testimonios del pasado, como una actividad científica: *"Como el naturalista que con los restos mutilados i reducidos a polvo i a fragmentos de seres que pertenecieron a otras épocas de la estación logra, a fuerza de sagacidad i de paciencia, armar un esqueleto perfecto i deducir de este hacinamiento de huesos la vida orgánica, las profusiones i hasta los hábitos pacíficos o feroces de la béstia a que pertenecieron; así podríamos nosotros resucitar el coloniaje con sus estrechos i su jenerosa opulencia, su nostaljia moral i su pobreza de medios, i exhibir su esqueleto vestido con sus propios i ricos atavíos i desmedrados harapos ante la luz de la civilización que hoi nos vivifica i nos engrandece"* (Vicuña Mackenna, citado en Schell).

La gran preocupación es la construcción de un pueblo civilizado, de ella deviene el carácter pedagógico, tanto de la historia (historiografía como ciencia) y sus testimonios (el patrimonio), este proceso se desarrollará en América Latina, *"a través del genocidio, y culturalmente en virtud de la política educativa y museológica"* (Miller y Yúdice 2002: 175).

Dentro de una serie de acciones, la más importante será la organización de la *Exposición Histórica del Coloniaje*, evento que consistió en la exhibición de objetos históricos. Inaugurada el 17 de septiembre de 1873, se constituye en la primera experiencia histórico museológica implementada en Chile.

Según el Catálogo de dicha exposición, que el historiador Rodríguez atribuye a Vicuña Mackenna, los trabajos de preparación fluctuaron entre cuatro a cinco meses. En esta exposición se exhibieron seiscientos objetos de la más variada índole, y se publicó un catálogo de valor incalculable para la documentación de las colecciones y la historia de la museología en el país (Martínez, 1998) (fig.1)

Pero, para completar la tarea desde el punto de vista histórico, se implementó la otra cara de la política patrimonial, un programa planificado de reproducción

017
C351m
CATALOGO RAZONADO
1
Esposicion del Coloniaje
CELEBRADA EN
SANTIAGO DE CHILE
en Setiembre de 1873
SANTIAGO
1873

Figura 1. Portada Catálogo Exposición del Coloniaje

patrimonial, "*se están también copiando en este momento en el museo nacional de Lima los retratos de todos aquellos capitanes jenerales de este reino que, como Manso, Amat, Jáuregui, Avilés i O'Higgins, pasaron a ser virreyes del Perú*" (Vicuña Mackenna 1873).

Lo anterior, apunta a la reconstrucción del pasado, política cultural que hemos definido como *invención patrimonial*, toda vez que nos encontramos con la interesante propuesta de completar los vacíos dejados por el olvido, desde una acción evidente de manipulación histórica.

La importancia de esta labor queda expresada en el siguiente comentario de la investigadora Schell: "*Las pinturas fueron una oportunidad para instruir al público no iniciado sobre la historia colonial, claramente precisando quienes eran los héroes y los villanos. Parece probable que el mismo Vicuña Mackenna compuso las leyendas*" (Schell 2003).

Como ejemplo, presentamos el retrato del Gobernador García Carrasco, cuya leyenda del retrato, dice: "*Hombre torpe i obstinado, mandatario débil e irresoluto, fue el último presidente de la colonia, siendo depuesto por el pueblo de Santiago, el 16 de Julio de 1810. Gobernó desde 1808 a 1810*" (Catálogo ... Santa Lucía 1875: 28) (fig.2).

Este ejemplo, nos remite a un discurso patrimonial, caracterizado por acciones de fabricación y/o manipulación, en consonancia con la instrumentalización del pasado que los nuevos grupos políticos de los Estados y naciones del siglo XIX (Carrasco, 2002), desarrollaron con tanta pericia. Hablar del uso del patrimonio es hablar del uso social del pasado.

2. "El Patrimonio entre tradición y modernización: La exposición Histórica del Centenario" (1910) [2004].

Contexto histórico

Los inicios del siglo XX en Chile fueron tiempos de gran complejidad. Este momento caracterizado como "Época parlamentaria" (1891-1925), por la preeminencia del poder legislativo por sobre el ejecutivo. Además, se caracterizará, por el predominio social y económico de los grupos oligárquicos, quienes a través de la utilización del aparato administrativo y los recursos económicos generados por la producción salitrera configuraran una lógica estatal excluyente (Fernández 2003), que se difundirá a toda la sociedad.

Contrastando con este escenario, o como resultado de aquel, el país se asumió en una gran crisis, cuyas características tendrán una repercusión importante en la esfera cultural.

> "*Esta etapa de crisis y cambio en Chile va acompañada culturalmente por la declinación de la influencia positivista y la aparición de un pensamiento nacionalista, de una conciencia antiimperialista y antioligárquica y de una nueva valorización del mestizaje*" (Larraín, 2001: 99). Es decir, a principios del siglo XX podemos ver que se comenzaba a manifestar una nueva mirada sobre el país, que tendrá como merito importante su condición polifónica, "*para algunos es una crisis de decadencia (Mac Iver, Edwards) para otros es una crisis social y de desarrollo (Recabarren, Venegas). Algunos piensan que el centro del problema radica en algún elemento de la sociedad o cultura chilena, por ejemplo, la raza (Palacios, Encina). Otros enfatizan la esterilidad del estilo y la problemática política (Subercaseux); las tendencias en la educación (Pinochet, Encina) o los problemas económicos monetarios (Ross, Subercaseux, etcétera)*" (Gazmuri, 2001: 18).

La Exposición y su colección.

En medio de esta realidad social y política, se organizarán los festejos para la conmemoración del Centenario, y dentro ellos, el evento patrimonial, La Expo-

Figura 2. Colección MHN. Gobernador Antonio García Carrasco, Nº 03. 321 Cat. Sur

sición Histórica del Centenario, una iniciativa que tendrá como objetivo reunir y exhibir objetos que permitan representar nuestra historia, como un gran festejo patriótico de la nación.

> "*No sólo reunir i clasificar los objetos fabricados en el país o fuera de él que hayan prestado algún servicio desde la época prehistórica, sino también coleccionar todo aquello que signifique un recuerdo de los tiempos pasados; como ser obras de arte, cuadros, esculturas, impresos, manuscritos, útiles de caza, armas, muebles instrumentos de música, etc. Que sirvieron a nuestros antepasados durante la época prehistórica, descubrimiento i conquista de Chile; i los que se usaron durante la colonia, independencia, etc.*" (Circular de la Esposición ... a sus delgados).

Para hacerse cargo de dicha Exposición, se designará una Comisión, replicando la experiencia de la Exposición del Coloniaje (Rodríguez, 1983). Como presidente se designará a Joaquín Figueroa y como secretario a Nicanor Molinare. Luego se nombró a los delegados y por último a los delegados regionales. Esta comisión se organizo en torno a 15 secciones (fig. 3 y 4).

Exposición Histórica, fue pensada como una gran muestra museal, con el objetivo de representar la continuidad y cambio de la historia de Chile, (por cierto prevaleciendo la continuidad por sobre el cambio) pero bajo un modelo decimonónico de evocación nostálgica del pasado.

Para la colección se recolectó un material diverso desde el punto de vista de su materialidad, cronología y disciplina, pero de una innegable *originalidad* y *autenticidad*, dos criterios fundamentales para la época. Por tanto, la exposición obedece a la noción de museos generales, donde todo se exhibe, es decir la selección y clasificación opera para la constitución de la colección. Es una exposición donde prevalece el objeto por sobre el mensaje, la orientación histórica la dan los objetos que poseen un valor en sí mismo, predominando "*los principios de exposición estética al presentar las "obras completas" y series totales ordenadas conforme a unos patrones cronológicos o estilísticos*" (León 1995: 156).

En el análisis de la documentación, libros de registros, cartas, fichas, etc., se pudo identificar con mayor certeza objetos de la tipología "pertenecientes a" algún personaje histórico, como por ejemplo: los grillos y la manta de José Miguel Carrera, las casacas de Ambrosio y Bernardo O'higgins, la faja de seda y otros objetos de Bernardo O'higgins, y el sable del General Freire.

Figura 3. El Mercurio, 21 de Septiembre, 1910.

Figura 4. Sello Oficial.

Hay otro grupo de objetos publicados que se repiten en los números especiales de conmemoración del Centenario de las revistas *Sucesos* (ver foto 4) y *Zig-Zag* (ver foto 5), donde no se menciona la Exposición, pero que suponemos formaron parte de ella. Ambas publicaciones aparecen algunos días antes de la inauguración de la Exposición (15 y 17 de septiembre respectivamente), por lo cual podemos plantear, que las revistas se ilustran con fotografías de los objetos que reunió la Exposición, pero que no estaban en el montaje definitivo, lo cual no nos permite dar cuenta de los criterios de exhibición o la propuesta museográfica (fig. 5 y 6).

En el proceso de análisis se pudo identificar 112 objetos que aún se mantienen en el Museo Histórico Nacional. Pero el mayor obstáculo, sin duda lo constituyó la falta de un catálogo de la exposición. Por ello la otra tipología que presentó menos complejidad para su identificación fue la de *Pinturas y Estampas*, principalmente porque un número importante correspondía a retratos de personajes o acontecimientos históricos que fueron citados en la circular, en documentos y en la prensa de la época (diarios y revistas).

Es interesante dar cuenta de la acción discursiva de la Exposición del Centenario, lo que denominamos producción del discurso patrimonial, ya que legitima los objetos rescatados e INVENTADOS por Benjamín Vicuña Mackenna, y es más los transforma en los referentes más genuinos del pasado nacional.

3. "Colección arqueológica, colección museológica: el caso del Museo de Etnología y Antropología de Chile" [2003].

Contexto histórico

El Museo Histórico Nacional, fue creado mediante decreto Nº 1.770 el 3 de Mayo de 1911, siendo presentado como uno de los resultados de las celebraciones del Centenario. En dicho decreto se nombro a Joaquín Figueroa, el anterior presidente de la Exposición del Centenario, como presidente de la comisión que crearía el Museo Histórico Nacional.

Este Museo se constituirá con el fin de exhibir *"la Historia de Chile desde nuestros antepasados más remotos de la edad de piedra hasta los aborígenes que encontraron los españoles en el descubrimiento, y además, la Conquista, la Colonia, la Independencia y la República hasta el presente; como se ve un vasto programa que comprende un material muy abundante. Se contaba, desde luego, con la colección de prehistoria formada por Rodulfo A. y don Federico Philippi, que se guarda en el Museo Nacional, y con una parte de la exposición histórica exhibida el año del Centenario en el Palacio Urmeneta; a esto se debía agregar todo lo que más tarde se adquiriera por compra, obsequio o exploraciones en el país"* (Gusinde 1917: 2).

En este contexto la sección de Prehistoria tendrá un desarrollo particular, que la llevará ha constituirse al poco andar en un museo independiente, con autonomía

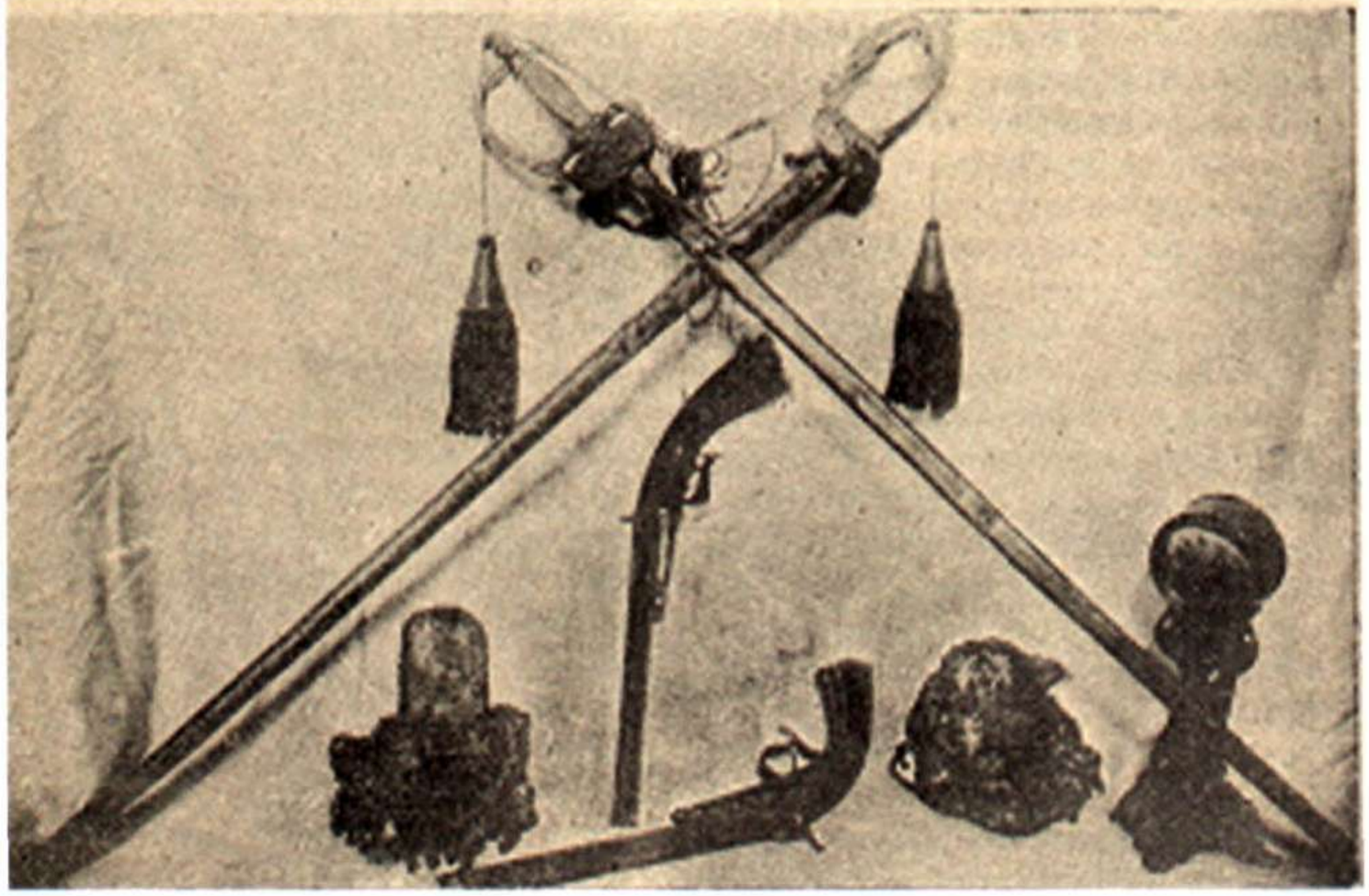


Foto 5. "Reliquias de O'Higgins" *Revista Sucesos* 15 Sept. 1910

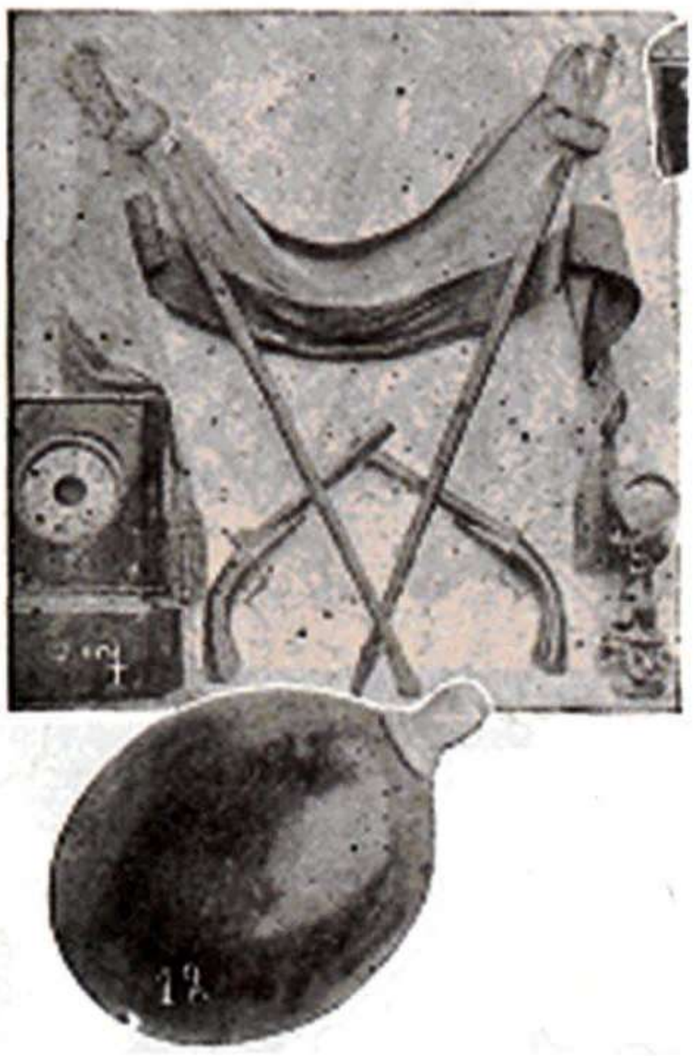


Figura 6. "Recuerdos de O'Higgins". *Revista Zig-Zag* 17 Sept. 1910.

administrativa y económica, el Museo de Etnología y Antropología.

Un rol trascendental en la creación de dicho museo, tendrá el arqueólogo alemán Max Uhle, quién con una larga trayectoria como funcionario de museos en Europa y América; empezó a trabajar como conservador asistente en el Real Museo Zoológico y Antropológico–Etnológico de su ciudad natal, Dresden, luego se trasladará con rango similar de asistente al Museo Etnológico de Berlín en 1888, fue uno de los fundadores del Museo de Historia Nacional de Perú en 1906, como jefe de la sección de Arqueología (Hampe 1998); será contratado por el gobierno de Chile para asumir como jefe de la sección de Prehistoria del Museo Histórico, y que al poco andar creará en 1912 el Museo de Etnología y Antropología de Chile.

Según nos relata uno de sus colaboradores, inmediatamente al llegar al país, asumirá la idea de organizar un museo de carácter arqueológico. *"Comprendiendo que en Chile había material suficiente para la formación de un museo etnográfico que sirviera de base para esta clase de estudios, se dio a la tarea de hacer algunos viajes por la parte norte de Chile, logrando desenterrar y reunir, (...) una riquísima colección de 3.800 objetos pertenecientes a épocas antiguas, más de 400 cráneos de indios de razas extinguidas y más de 50 momias, que completaron la valiosa colección"* (Gusinde 1917: 2).

El concepto de museo

La concepción de un museo se constituye en algo más que un simple ejercicio filantrópico, se trata de que la cultura *museal es en esencia política pública* (Déotte, 1998), por ello asumimos que entrar a un museo no es simplemente ingresar a un edificio y mirar obras culturales, *sino a un sistema ritualizado de* acción social (García Canclini, 1989), donde todos los procedimientos y políticas implementadas forman parte de una manera de estar en la sociedad y una concepción ideológica de ella, expresada en los museos a través de su organización, estructura y servicios que ofrece (Lumbreras 1980).

Es una política cultural que se inserta en la propia identidad de la comunidad y viceversa. En el caso de *"la política cultural alemana, del Museo Real de Berlín como paradigma, queda así resumida por R. Recht: "las estrategias de selección artística, son manifestaciones de la misma voluntad del poder de construir la historia. La visión del poder es una visión de historia. Y el museo, en tanto es un sistema de representación, pertenece a esta ideología del poder en primer lugar, constituyendo el espacio histórico en que el público más amplio puede acceder a las imágenes en las que este poder se conoce y sobre las cuales funda su legitimidad cultural"* (Déotte 1998: 71).

Los museos etnológicos encuentran una base histórica y teórica muy importante en Alemania, que se diferenciará de otros dos modelos. Se trata del modelo francés centrado en la idea de Nación Republicana y el modelo inglés basado en el Cosmopolitismo Universalista (fig. 7).

Para todos estos casos asistimos a una concepción ideológica de estar y ser en el mundo, Déotte los considera como "continentes museológicos universales", al servir de referente para la creación de museos en todo el mundo. *"Son, de hecho, indisociables de la idea de la comunidad que cada una de estas sociedades pudo desarrollar. No se les distinguirá tanto por el nivel de presentación de sus colecciones, como a partir de los discursos que se sostuvieron sobre ellos, prácticamente desde sus orígenes. Pero, es evidente que estos discursos de legitimación no dejaron de tener efecto sobre la exposición de las colecciones"* (Déotte 1998: 72). Agregaremos, que no es sólo un tema de exposición sino también de conservación, documentación, gestión y administración, es decir, el proyecto museológico integral.

Figura 7. Jarro antropomorfo, cultura diaguita/inca, (1840) Cat. 03-1146.

El museo alemán, entonces se caracterizará por la constitución de una comunidad, llamada Pueblo, *"el horizonte del pueblo es la elección. Según el modelo de la elección divina. Y esta certeza está, más que histórica, empíricamente anclada; la realidad de este pueblo es la de la fragmentación (los centenares de Estados alemanes en el siglo XVIII)"* (Déotte 1998: 72). Por esto el museo será el punto de encuentro de una comunidad orgánica que si bien no existe y esta en procesos de construcción, tendrá en el museo su hogar simbólico.

Al aplicar estas reflexiones al caso del Museo Etnológico de Chile, inmediatamente surgen muchas interrogantes, de cómo se constituyo el discurso patrimonial de legitimación al interior del "campo cultural", que tanto de construcción o invención posee este patrimonio, y que rol posee el Museo Etnológico en la resignificación del patrimonio indígena en Chile, como un discurso de reconocimiento a la diversidad cultural.

La política patrimonial del MEA.

A modo de respuestas, tenemos primero que el pueblo al estilo germano, el Volk, que se mantiene al margen de la modernidad y sus vicios, representando las raíces mismas de la nación, serán los pueblos indígenas del país. El Padre Gusinde expresará su encuentro con este pueblo "divino" en la zona austral de Chile y del mundo, considerándose un elegido al asumir la tarea de la expedición al sur de Chile en el año 1917: *"Me quedo conforme con haber servido, por medio de esta expedición a la ciencia en general, y en especial al adelanto de los estudios históricos en Chile, en cuanto que he logrado sacar a la luz de la historia y salvar del olvido la idiosincrasia étnica, la somatológica y el habla de los Onas, Yaganes y Alacalufes"* (Gusinde 1927: 68).

Su postura frente a los pueblos indígenas y la valoración de su patrimonio evidencia su posicionamiento en el campo patrimonial de principios del siglo XX. Esto porque, quienes integraban el circuito intelectual del siglo XIX, de una forma u otra fueron evolucionistas y acérrimos positivistas, con una importante carga de racismo antiindigenista, *"se aceptaban las descripciones de Darwin sobre el estado cultural de los aborígenes del extremo sur de Chile, se les clasificaba de salvajes y de seres casi-humanos. El historiador Barros Arana, por ejemplo, las hizo suyas sin cuestionarlas"* (Orellana 1991: 18).

Tanto, Max Uhle, Aureliano Oyarzún, Martín Gusinde e incluso el colaborador Ricardo Latcham se constituirán en detractores de dichas posturas.

En un artículo sobre *"La medicina e higiene de los araucanos"*, el Padre Gusinde se refiere así, *"Pero no puedo menos que confesar que durante toda la redacción de este estudio me ha acompañado y estimulado constantemente el*

ardiente deseo de contribuir con este modesto trabajo a *despertar vivos sentimientos de simpatía hacia la raza araucana y difundir entre nosotros la idea* de que tenemos la *estricta obligación de ayudar a nuestros indígenas,* a quienes tenemos tanto que agradecer" (subrayado nuestro, Gusinde 1917: 230-231).

Esta opinión de Gusinde, expresa su distanciamiento de las teorías evolucionistas y racistas, que obviamente no será compartido, por todos los intelectuales de la época. El siguiente comentario de Latcham sobre los cronistas de la Colonia, refuerza lo anterior, *"a partir de mediados del siglo XVII, la crónicas traen más detalles, pero son defectuosas en algunos respectos, contradictorias en otros y a menudo erróneas, por cuanto los observadores no podían desprenderse de los prejuicios de la época, especialmente los de religión y raza"* (Latcham 1922: 246-247).

El patrimonio indígena

En un reportaje titulado *Visita al Museo de Etnología y Antropología de Santiago* (1917) se planteará: *"El piso bajo no habla mucho a la imaginación del profano, aun cuando para los entendidos encierra los tesoros de la colección y las pruebas de que también Chile tenía cultura en un pasado inmemorial, verdad desconocida de nuestros historiadores"* (*Revista Zig-Zag*, 21 de julio de 1917) (fig.8).

Pero, sin duda será el rol educativo asignado al museo un tema de gran trascendencia, pues desde aquí se busca conformar una idea de comunidad, centrada en el estudio y fundamentalmente la valoración del patrimonio de los pueblos indígenas. El museo se constituye en un espacio de intervención cultural, se preguntaba Gusinde, *"¿Es sólo el gusto de coleccionar curiosidades lo que induce a los Gobiernos europeos y americanos a invertir ingentes sumas en equipar expediciones a países lejanos, las cuales vuelven siempre cargadas de materiales para sus museos? Desde luego, diremos que no hay duda de que los museos públicos ofrecen un campo de educación para el pueblo y otro de investigación para el sabio"* (Gusinde 1917: 8).

Existe un distanciamiento hacía una matriz museológica tradicionalista que consideraba la visita al museo como un atributo propio de personas de cierto nivel cultural, un modelo verticalista basado en que los objetos hablaban por si solos, de tal forma que *"le correspondía al visitante descubrir su significado. Las exposiciones se limitaban a dar la oportunidad de aprender a los que tenían el interés y los conocimientos suficientes para aprovecharlas, pero no al público en general"* (Screven 1993: 9).

Expresión de la importancia del rol educativo del museo es el siguiente comentario de su segundo director *ad honorem* el Dr. Aureliano Oyarzún: *"Como lo sabe VS. este museo funciona transitoriamente en un reducido departamento del subsuelo del edificio de la nueva Biblioteca Nacional, (...) con todo y a pesar de las molestias que ocasiona la estrechez, falta de espacio y de luz en nuestro establecimiento, ha sido visitado diariamente por el público, los liceos, alumnos de la enseñanza superior del Estado y distinguidas personalidades extranjeras (...), contribuyendo así a dar a conocer la cultura de los aborígenes de Chile y de la América"* (Oyarzún 1927: 171).

III. Conclusiones

En conclusión, la política del patrimonio y por tanto de los museos, constituye un programa de intervención sobre la realidad, de tal forma que la construcción de nuestras sociedades no sólo se ha realizado con programas económicos, sociales y políticos, sino que la variable cultural y específicamente patrimonial se ha constituido en un espacio clave de acción.

Figura 8. Clava mapuche, donación Aureliano Oyarzún, 1937. Colección MHN.

Volver sobre la idea de que los museos corresponden a algo más que una simple exhibición de objetos, pues desde estas instituciones, por un lado se puede reproducir la hegemonía cultural, pero así también es posible articular discursos y prácticas de cambio, como por ejemplo las políticas identitarias y de representación de la diversidad cultural y la democracia social, como ha quedado expresado en parte en el programa del Museo de Etnología y Antropología de Chile, y que en el último tiempo ha desarrollado la corriente de la nueva museología y una serie de programas y proyectos patrimoniales a lo largo del planeta, y especialmente en el ámbito iberoamericano.

Repensar el rol de los museos y el patrimonio en nuestras sociedades, exige de estudios que den cuenta del proceso de creación del patrimonio, esto es "la patrimonialización", entendiendo que es un proceso donde se pueden presentar tanto ejemplos de construcción como de invención del patrimonio, establecer que tanto posee de uno o de otro es un dato fundamental a la hora de evaluar la política patrimonial. Las colecciones son reflejo de los principios políticos e ideológicos que están en la base de la enunciación de los discursos y la formación de las colecciones de todo museo.

Bibliografía

BOURDIEU, P. (2002): *Razones Prácticas*, Anagrama, Barcelona.

CÁTEDRA, M. (1998): "La manipulación del patrimonio cultural: La Fábrica de Harinas de Ávila", *Política y Sociedad*. 27, Universidad Complutense de Madrid, pp. 89-116, Madrid

COMISIÓN ORGANIZADORA EXPOSICIÓN HISTÓRICA DEL CENTENARIO (1910): *Circular de la Esposición Histórica del Centenario a sus delgados*. Imprenta Camilo Henríquez, Biblioteca Museo Histórico Nacional de Chile. Chile.

DÉOTTE, J. L. (1998): *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Cuarto Propio, Chile.

FERNÁNDEZ, E. (2003): *Estado y Sociedad en Chile, 1891-1931. El Estado excluyente, la lógica estatal oligárquica y la formación de la sociedad*, LOM, Chile.

GARCÍA CANCLINI, N. (1979): *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del Arte*, Siglo XXI, México.

GARCÍA CANCLINI, N. (1989): *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.

GAZMURI, C. (2001): *El Chile del Centenario. los ensayistas de la crisis*, Pontifica Universidad Católica, Chile,

GAZMURI, C. (2004): *Tres hombres, tres obras. Vicuña Mackenna, Barros Arana y Edwards Vives*, Sudamericana, Chile.

GREZ, S. Y GOECKE, (1998): "Benjamín Vicuña Mackenna, Ciudadano del siglo XIX" , *Informes del Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial*, Centro Barros Arana, Dibam, Chile.

GUSINDE, M. (1917a): " El Museo de Etnología y Antropología", *Boletín Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Tomo I, Nº 1, 1917, pp. 1-18, Chile.

(1917b): "La medicina e higiene de los antiguos Arucanos", *Boletín Museo de Etnología y Antropología de Chile*", Tomo I, Nº 1, pp. 177-293, Chile.

(1927): "Cuarta expedición a Tierra del Fuego", *Boletín Museo de Etnología y Antropología de Chile*. Tomo IV, pp. 7-68, Chile.

HAMPE, T. (1998): "Max Uhle y los orígenes del Museo de Historia Nacional", *Max Uhle y el Perú Antiguo*, en KAULICKE (ed.), Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 12-158, Lima, Perú.

HOBSBAWM, E. Y RANGER, T. (2002): *La invención de la tradición*, Crítica, España.

LATCHAM, R. (1922): "La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos", *BMEA*, Tomo III, Nºs. 2, 3 y 4, pp. 245-857.

LARRAÍN, J. (2001): *Identidad Chilena*, Editorial LOM, Chile.

LEÓN, A. (1995): *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Cátedra, (Séptima edición, 2000), Madrid.

LUMBRERAS, L. (1980): "Museo, cultura e ideología", *Museología y patrimonio cultural: críticas y perspectivas. Cursos Regionales de Capacitación 1979/1980*, Escuela de Restauración, Conservación y Museología de Bogotá, PNUD/UNESCO, pp. 19-23, Lima, Perú.

MARTÍNEZ, J. (1998): "La documentación ¿Un problema histórico?", en *Museos*, Nº 22 Dibam, pp 29-31, Chile.

MILLER, G. Y YÚDICE, (2002): *Política Cultural*, Gédisa, España.

ORELLANA, M. (1991): "Reflexiones sobre el desarrollo de la Arqueología en Chile", *Revista Chilena de Antropología* , Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de pp. 11-24, Chile.

OYARZÚN, A. (1927): "Memoria del Museo de Etnología y Antropología", *BMEA*, Tomo IV, Nº 1 y 2, pp. 170-172.

PRATS, Ll. (1997): *Antropología y Patrimonio*, Ariel, España.

PÉREZ-RUIZ, M. (1998): "Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos", en *Alteridades* N 18 (16), UNAM, México, pp. 95-113).

REVISTAS SUCESOS (1910), Número especial, 15 Septiembre, Nº 419, Chile.

REVISTA ZIG-ZAG (1910), Número especial: El Centenario 1810-1910.

REVISTA ZIG-ZAG, (1917) "Visita al Museo de Etnología y Antropología de Santiago", Año XIII, Núm. 648 (Invernal), 21 de julio.

RODRÍGUEZ, H. (1983): *Museo Histórico Nacional*, Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Chile.

SCREVEN, (1993) "En los Estados Unidos una ciencia en formación", *Museum* (UNESCO), Nº 178, pp. 6-12, París.

SCHELL, P. "Desenterrando el Futuro con el pasado en Mente. Exhibiciones y Museos en Chile a finales del siglo XIX", en www.bbk.ac.uk/ibamuseum-/texts/Schell03sp.htm,

VICUÑA MACKENNA, B. (1873): *Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje*, Imprenta del Sud-América, De Claro i Salinas, Chile.

VICUÑA MACKENNA, B. (1873): *Semanario el Ferrocarril*. Chile.

VICUÑA MACKENNA, B. (1875): *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucia*, Imprenta de la República de Jacinto Núñez, Chile.

Memoria de Actividades 2007

A. ACCIONES DE DIFUSIÓN SOBRE AMÉRICA

A. 1. CURSOS DE FORMACIÓN SOBRE AMÉRICA

A.1.1. CURSOS ORGANIZADOS POR EL MUSEO

A.1.2. CURSOS ORGANIZADOS POR EL MUSEO EN COLABORACIÓN CON LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO DE AMÉRICA (ADAMA)

- *Iniciación a la Lengua Náhuatl*
Del 1 de marzo al 31 de mayo.
Profesor: Juan José Batalla Rosado

- *Lengua Náhuatl II y III*
Del 1 de marzo al 31 de mayo.
Profesor: Miguel Figueroa.

- *Iniciación a la Iconografía Azteca*
Del 1 de marzo al 31 de mayo.
Profesor: Juan José Batalla Rosado

- *Religión y política en los Andes prehispánicos. Los "golpes de Estado" en el Imperio Inca.*
Del 16 al 20 de abril.
Profesor: Mariusz Ziólkowski

- *Arte e Historia de las Misiones Jesuíticas en el Imperio Español. Un proyecto globalizador.*
Del 21 al 25 de mayo.
Directora: Luisa Elena Alcalá. Profesores: Luisa Elena Alcalá, Isabel Cervera y Katherine C. Moore

- *Talleres plásticos para la Integración Creativa*
16, 17, 18, 23, 24 y 25 de octubre de 2007.
Profesorado: Alicia Borges Trujillo, Ana María González Diz, Ana Belén Núñez Corral, Teresa Pereira Rodríguez e Inmaculada Reboul Langa.

- *Identificación de las principales maderas europeas y americanas presentes en muebles de estilo.*
Del 12 al 16 de noviembre de 2007.
Profesora: Raquel Carreras Rivery

A. 1.3. CURSOS ORGANIZADOS POR EL MUSEO EN COLABORACIÓN CON EL CENTRO DE ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS-ASOCIACIÓN DE JÓVENES ANTROPÓLOGOS.

- *Excavando huesos: Reconstrucción de la forma de vida de las poblaciones del pasado.* (VI edición)
Del 5 al 9 de marzo de 2007.
Directores: Beatriz Robledo y Gonzalo j. Trancho.

A.1.4. CURSOS ORGANIZADOS POR EL MUSEO EN COLABORACIÓN CON LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE MUSEÓLOGOS

- *Métodos y técnicas de investigación en la Museología actual*
Del 29 al 31 de octubre de 2007.

A. 2. ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN CULTURAL SOBRE AMÉRICA

A. 2.1.CICLO DE CONFERENCIAS
Dirigidos al público en general interesados por los temas americanos. Salón de actos. Sábados 12:00 horas.

- *Quetzalcóatl, la serpiente emplumada. Historia y actualidad de un mito.* (13, 20 y 27 de enero).
CONFERENCIANTE: José Luis Díaz. Universidad nacional Autónoma de México.
El mito en el México antiguo.
Quetzacóalt tras la Conquista.
La Serpiente Emplumada: asimilación del mito.

- *Los Virreyes del Perú, espejos del Rey en América.* (3, 10 y 17 de febrero)
COORDINADOR: Alfredo Moreno. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
CONFERENCIANTE: Alfredo Moreno. Consejo Superior de Investigaciones Científicas
El "premio" de ser Virrey en la América Colonial.
CONFERENCIANTE: Pilar Latasa. Universidad de Navarra.
Madrid y Lima en el s. XVII: de la corte real a la corte virreinal.
CONFERENCIANTE: Núria Sala i Vila. Universidad de Girona.
El Salón de los Espejos del marqués de Castelldosrius (1707-1710)

- *Capitales paralelas: la Ciudad de México y la Villa de Madrid.* (24 de febrero, 3 y 10 de marzo)
COORDINADOR: Fernando Marías. Universidad Autónoma de Madrid.
CONFERENCIANTE: Fernando Marías. Universidad Autónoma de Madrid.
Construyendo capitales: descripciones e imágenes.
Arquitecturas de Reyes y Virreyes en los siglos XVI y XVII
CONFERENCIANTE: Joaquín Bérchez. Universidad de Valencia.
Estilos de ciudades dieciochescas: castizos y criollos.

- *Cuatro arquitectos iberoamericanos en el mundo.* (17, 24, 31 de marzo y 7 de abril)
COORDINADORA. Verónica Esparza Saavedra. Universidad del Desarrollo, Chile.
CONFERENCIANTE: Aarón Caballero. Universidad Nacional Autónoma de México.
México, Teodoro González de León.
Brasil, Oscar Niemeyer
CONFERENCIANTE: Verónica Esparza Saavedra. Universidad del Desarrollo, Chile.
Argentina, César Pelli.
Chile, Borja Huidobro.

- *Las plumas: joyería de la América indígena.* (14, 21 y 28 de abril)
CONFERENCIANTE: Mercedes Amézaga Ramos. Museo de América.
Historia y evolución del arte plumario.
Técnicas ornamentales e iconografía indígena.
Arte plumario en la actualidad.

- *Construcciones de la identidad americana a través del arte en la Edad Contemporánea.* (5, 12, 19 y 26 de mayo)
COORDINADOR: Rodrigo Gutiérrez Viñuales. Universidad de Granada.
CONFERENCIANTE: María Luisa Bellido Gant. Universidad de Granada.
La fotografía, del documento a la expresión artística.
CONFERENCIANTE. Rodrigo Gutiérrez Viñuales. Universidad de Granada.
El monumento conmemorativo y la construcción de la nación.
El arte, entre la tradición y la modernidad.
CONFERENCIANTE: Concepción García Sáiz. Museo de América.
Costumbrismo y arte en el siglo XIX.

- *Primeras expediciones a Rapa Nui (Isla de Pascua).* (2, 9, 16 y 23 de Junio)
CONFERENCIANTE: Francisco Mellén Blanco. Historiador, Vicepresidente de la Asociación de Estudios del Pacífico.
La sociedad Rapa Nui en el siglo XVII. Expediciones del s. XVIII.
Balleneros y Misioneros en el siglo XIX. Anexión a Chile.
Viajeros y narradores científicos en el siglo XX.
Tradición y Supervivencia en la Isla de Pascua.

- *Metalúrgia y poder en el Perú prehispánico.* (30 de junio, 7,14 y 21 de julio)
CONFERENCIANTE: Jenny P. Alva Chávez. Museo de América..
Escenificación del poder.
Las tumbas de los Señores de Sipán y Sicán.
Metales, dualismo y complementariedad.
La divinización del oro.

- *José Martí en la historia de América.* (28 de julio y 4 de agosto)
CONFERENCIANTE: Luis Toledo Sande. Embajada de Cuba.
La Cuba de José Martí.
De las independencias americanas a "Nuestra América"

- *Mitos de la creación en el Amazonas.* (11, 18, 25 de agosto y 1 de septiembre)
CONFERENCIANTE: Ariel José James. Universidad Nacional de Colombia..
Yuruparí: el primer ser humano.
Música, lenguaje y canibalismo.
La rebelión de las mujeres: de la cultura matriarcal a la cultura patriarcal.
Cosmovisión ancestral amerindia.

- *Conflictos entre Hispanoamérica y Europa en el siglo XIX.* (8, 15, 22 y 29 de septiembre)

CONFERENCIANTE: Juan Manuel Riesgo. Altos Estudios Internacionales – SEI
La invasión de México por Napoleón III y la invención de América Latina.
El conflicto entre Haití y la República Dominicana. La intervención de España.
Las guerras del Pacífico. Bolivia pierde el mar.
España, Cuba Puerto Rico y la guerra de Secesión estadounidense.

- *La pintura mural prehispánica en Mesoamérica*. (6, 13, 20 y 27 de octubre)
CONFERENCIANTE: Sonia Lombardo. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
Los murales de los palacios de Teotihuacan.
La pintura mural maya en las tierras altas de Petén y Chiapas.
La pintura mural maya en la península de Yucatán.
Murales y tumbas en Oaxaca.

- *La percepción del espacio entre los mayas*. (3, 10, 17 y 24 de noviembre)
COORDINADOR: Andrés Ciudad Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
CONFERENCIANTE: Andrés Ciudad Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Espacio urbano y poder político.
CONFERENCIANTE: Rocío García Valgañón. Universidad Complutense de Madrid.
Espacio doméstico y estructura social.
CONFERENCIANTE: Carmen Palacios Hernández. Universidad Complutense de Madrid.
Antiguos mitos y tradición oral. Evidencias arqueológicas.
CONFERENCIANTE: Asier Rodríguez Manjavacas. Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.
Representación artística del espacio político y divino.

- *Gestación de las grandes colecciones norteamericanas*. (1, 8, 15 y 22 de diciembre).
COORDINADORA: María José Martínez Ruiz. Universidad de Valladolid.
CONFERENCIANTE. María José Martínez Ruiz. Universidad de Valladolid.
Crónica de un tiempo en el cual Norteamérica gestaba sus grandes Museos.
CONFERENCIANTE: José Miguel Merino de Cáceres. Universidad Politécnica de Madrid.
Importaciones de claustros medievales. Rockefeller y la fundación de The Cloisters.
William Randolph Hearst: "El gran acaparador".
CONFERENCIANTE. María José Martínez Ruiz. Universidad de Valladolid.
Marchantes de arte a un lado y otro del Atlántico.

A. 2.2. CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA AMERICANA

VIII Ciclo de Música Americana. (Domingos, 12:00 h)

- *Vocalese*
Jazz y muchas canciones para empezar.
7 de Enero de 2007.

- *Quartetoscopio*
Cuarteto instrumental de músicas del mundo.
14 y 21 de Enero de 2007.

- *Cuarteto Degani*
Un puente entre dos continentes.
28 de Enero y 4 de Febrero de 2007.

- *Musica española y latinoamericana del s. XX*.
Coros Garoé y Arrayán
22 de Junio de 2007 (viernes, 20:00 h)

- *Mariachis Santa Cecilia de México. Ballet folklórico México Magia en Movimiento*.
15 de Julio de 2007.

- *Caminando con el Tango*. Con la Peña Caminito
30 de septiembre y 7 de octubre de 2007.

- *Raíces negras en Perú y Latinoamérica*.
Mariella Köhn, músicóloga, compositora y cantante peruana.
12 (viernes, 20:00 h) y 14 de octubre.

- *Expresión musical del vivir brasileño*.
Una visión sobre la cultura y el modo de vida en Brasil con Cauê Procopio.
21 y 28 de octubre

- *Colores de México*.
Ballet Folklórico Mexicano Nahui Ollin
1 de noviembre (jueves, 12:00 h)

- Ballet folklórico "México magia en movimiento"
4 de noviembre
- Canciones Americanas de Ayer y Hoy. Compañía Viva la Gente
11 y 18 de noviembre
I Muestra de Danzas Tradicionales Americanas.

- *Despertar cubano*.
6 y 13 de Mayo de 2007.

- *España e Hispanoamérica en danza*.
20 y 27 de mayo

- *Colores de México*. Ballet Folklórico Mexicano Nahui Ollín acompañado por el Mariachi Mezcal.
3 y 10 de junio de 2007.

A.2.3. CICLO DE TEATRO IBEROAMERICANO

X CICLO DE TEATRO INFANTIL

- *Sacacorchos*. Teatro Entrecalles. (11,18 y 25 de febrero)

- *Circo de Sombras*. Compañía de Títeres de Cachiporra,
Uruguay. Festival Teatralia(3 y 4 de marzo; 18:00 h.)

- *Jazz en la Escuela*. Compañía Jazzintos. (11,18 y 25 de marzo)

- *El Generalito*. Fantasión Teatro. (15, 22 y 29 de abril)

MÚSICA PARA PADRES E HIJOS

- *Soplar y Hacer Música*. Concierto didáctico presentado por Mr. Sax. (25 de noviembre y 2 de diciembre).

- *Jazz en la Escuela*.. Espectáculo pedagógico que acerca la música jazz al público infantil de manera amena y didáctica. (9 y 16 de diciembre).

A.2.4. NOCHE DE LOS MUSEOS

- *España e Hispanoamérica en "Danza"*. (19 de Mayo).
Recital a cargo del Grupo Universitario Complutense de Danza Española en colaboración con el Ballet Mexicano Cielito Lindo y el Ballet Argentino Tango Libre/Laboratorio C.
El Grupo Universitario Complutense de Danza Española bajo la dirección artística de Emma Sánchez Montañés presenta "España e Hispanoamérica en Danza", un recital que tiene como eje la estrecha relación entre los estilos de danza española con escuela bolera; flamenco; diversos géneros populares y regionales y los hispanoamericanos. Para ello, se cuenta con la colaboración del ballet argentino Tango Libre/Laboratorio C dirigido por Francisco Leyva y del ballet mexicano Cielito Lindo, dirigido por Alejandro Moreno.

A.2.5. DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS

- *Museos y Patrimonio Universal*. (18 de mayo).
Mesa redonda y charla debate en torno al lema del Día de los Museos. En ella participarán miembros de la FEAM (Federación Española de Amigos de los Museos), de la AEM (Asociación Española de Museólogos) y personal del Museo de América y del ICOM.
Conferencia–debate: *El patrimonio que no se ve en los Museos*. Participantes: Josefa Iglesias Ponce de León, Andrés Ciudad Ruiz, Jesús Adánez y Alfonso Lacadena García-Gallo. Departamento de Historia de América II (Antropología de America). Universidad Complutense de Madrid.

A.2.6. JUEVES EN EL MUSEO

Apertura continuada los jueves del mes de abril, mayo y junio de 9:30 a 19:00 h. con actividades extraordinarias.
- *Cocina americana*. Entre las 13 y las 15 horas, el restaurante del Museo servirá platos elaborados con recetas tradicionales americanas.

- *Visitas temáticas a la colección maya*. 16:30 a 17:30 horas. Se ofrecen visitas guiadas a las piezas más representativas de la cultura maya existentes en el Museo. Los visitantes podrán aproximarse a una civilización que destacó por sus grandes avances en el campo científico y artístico.

- *Clases de bailes latinos.* De 18:00 a 19:00 h. Víctor González y Karelys Montoya nos introducen en los ritmos latinos más característicos: Merengue; Salsa; Cha, Cha, Cha y Bachata.

Jueves de octubre, noviembre y diciembre apertura por las tardes de 17:00 a 20:00 con actividades extraordinarias: cocina americana (13:00 a 15:00); clases de bailes latinos (18:00 a 19:00) con Diana Hernández.

A. 2. 7. LA NOCHE EN BLANCO

- *Noche de Venezuela*: ***Ensamble Tierra de Gracia.***
(22 de septiembre de 2007 de 21:00 a 01:00).
La Noche de Venezuela presenta, a través de varios pases, una muestra de música popular venezolana, que se desarrolla en paralelo a la exposición temporal "Venezuela, ancestral y cotidiana", que desde el 28 de junio se expuso en el claustro alto del Museo hasta el 23 de septiembre.

A.2.8. ACTIVIDADES REALIZADAS EN COLABORACIÓN CON OTRAS INSTITUCIONES

Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM)
V Curso en Gestión de Entidades Culturales no Lucrativas *"Cómo atraer y fidelizar al Voluntario Cultural"*.
16 y 17 de noviembre de 2007.

*Museo, patrimonio cultural y aprovechamiento turístico.*Del 29 de octubre al 30 de noviembre de 2007.
Curso organizado por la Dirección General de Bellas Artes de Bienes Culturales; Subdirección General de los Museos Estatales y la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural. Clases teóricas sobre el patrimonio histórico y los museos.
Gestión, financiación, formativa sobre protección del patrimonio histórico
y aprovechamiento turístico. Visitas prácticas relacionadas.
Dirigido a Personal directivo y técnico superior relacionados con museos y patrimonio provenientes de Hispanoamérica.

A.3. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS SOBRE AMÉRICA

A.3.1. VISITAS GUIADAS PARA GRUPOS

Atendidas por el grupo de Guías Voluntarios. Integrados en el programa "Voluntarios Culturales mayores de Museos de España" de la Confederación Española de Aulas de Tercera Edad.

A.3.2. TALLER INFANTIL

- *Taller Aventura por América.* (Octubre-junio)
Un genio que viaja entre vasijas enseña a los niños a reconocer las diferentes formas y usos de la cerámica andina. Para niños entre los 4 y los 10 años. Duración 2 horas. De martes a viernes, taller para grupos escolares; sábados, taller para particulares.

A.3.3. ESCUELA DE VERANO

- *XI Escuela de Verano "Descubriendo el Ecuador"*
Primer turno, del 2 al 13 de julio. Segundo turno, del 16 al 27 de Julio.
"Descubriendo el Ecuador" es una propuesta participativa para niños y niñas de entre 6 y 10 años. Los niñ@s recorrerán las propias salas del Museo visitando la colección y pudiendo observar piezas procedentes de Ecuador y, a través de diversas actividades didácticas y lúdicas –como talleres de teatro, prensa o música-, los participantes se acercarán a la geografía, la historia y la cultura de este país.

A.4. EXPOSICIONES

A.4.1. EXPOSICIONES TEMPORALES

A.4.1. 1. PRESENTADAS EN EL MUSEO DE AMÉRICA

- *Magos y Pastores. Vida y arte en la América Virreinal*
Del 22 de Noviembre del 2006 hasta el 16 de Junio de 2007.
Sala de exposiciones temporales.
Exposición que nos invita a conocer una de las tradiciones más arraigada en América: la costumbre promovida por misioneros y religiosos de realizar belenes, nacimientos o pesebres en la época de Navidad.

- *Venezuela. Ancestral y Cotidiana.*
Del 28 de junio al 23 de septiembre del 2007.
Claustro superior.
Invitación a descubrir la tradición ancestral que compone el extenso mundo de la artesanía venezolana, acercándonos a la vida de las piezas que conforman la muestra y su tránsito por el día a día de quien las hace, las posee y utiliza.

De Moncloa a Puerta de Hierro. Hacia una exposición permanente de la ciudad universitaria.
Del 3 de octubre de 2007 al 6 de enero de 2008.
Claustro Superior.
Exposición organizada por el Consorcio de la Ciudad Universitaria de Madrid y la Fundación COAM con el objetivo de recuperar la memoria artística y cultural del complejo de la Ciudad Universitaria como uno de los lugares más emblemáticos y peculiares de Madrid.

- *Enrique Tábara. La voluntad de crear.*
Del 14 de noviembre de 2007 a enero de 2008.
Sala de Exposiciones Temporales.
Revisión de la obra del pintor ecuatoriano contemporáneo Enrique Tábara con especial hincapié en su etapa española y su relación con el informalismo y otros estilos de vanguardia.

A.4.1. 2 EXPOSICIONES ITINERANTES DEL MUSEO DE AMÉRICA

Y llegaron los Incas. Unidad en la diversidad.
Museo de Bellas Artes de Budapest.
Mayo 2007- Octubre 2007
Museo Arqueológico de Almería.
Noviembre 2007- Febrero 2008.

A.4.2. PRÉSTAMOS PARA EXPOSICIONES

- *La Materia de los Sueños. Cristóbal Colón.*
Valladolid. Museo del Patio Herreriano.
Noviembre 2006- Febrero 2007.

- *The arts of Latin America. 1492- 1800.*
Philadelphia, Estados Unidos. Philadelphia Museum of Art.
Septiembre 2006- Febrero 2007.
México D.F. Colegio de San Ildefonso.
Febrero 2007- Julio 2007.
Los Ángeles, Estados Unidos. Los Angeles County Museum of Art.
Julio 2007- Octubre 2007.

Paradigmas de la palabra. Gramáticas indígenas de los Siglos XVI, XVII y XVIII.
Medellín, Colombia. Museo de Antioquia.
Marzo 2007- mayo 2007.

Ecuador. Tradición y Modernidad.
Madrid. Biblioteca Nacional.
Abril 2007- Agosto 2007.

Legado: España y Estados Unidos en la Era de la Independencia. 1763- 1848.
Washington D.C. Estados Unidos. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.
Octubre 2007- Febreo 2008.

El fulgor de la plata.
Córdoba. Iglesia de San Agustín.
Septiembre 2007- Diciembre 2007.

Le Gran Atelier. Chemins de l´art en Europe. V- XVIII Siècle.
Bruselas. Palacio de Bellas Artes.
Octubre 2007- Enero 2008.

Los Paraísos Perdidos.
Madrid. Museo Nacional de Antropología.
Octubre 2007- Enero 2008.

A.5. PUBLICACIONES

A.5.1. GUÍAS DEL MUSEO DE AMÉRICA

Museo de América. Ediciones ALDEASA. 2005.

Museo de América: guía abreviada. Ministerio de Cultura. 2005.

A.5.2. REVISTA ANALES DEL MUSEO DE AMÉRICA
- *Anales del Museo de América.* Edita: Secretaría General Técnica. Ministerio de Cultura. Nº14, 2006.

A.5.3. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES TEMPORALES
- *Magos y Pastores.* Museo de América. 2006.
Madrid, Ministerio de Cultura.

Enrique Tábara. La voluntad de crear. 2007.
Ecuador. Casa de la Cultura.

A.5.4. EDICIÓN DE FOLLETOS INFORMATIVOS
De cada una de las actividades reseñadas anteriormente, se editan periódicamente folletos informativos con fines de información y difusión.

A.6. OTRAS ACTIVIDADES

A.6.1. PRESENTACIONES DE LIBROS Y REVISTAS

- *Exsul Immeritus Blas Valera Populo Suo e Historia Et Rudimento Linguae Piruanorum. Indios, jesuitas y españoles en dos documentos secretos sobre el Perú del siglo XVII.*
Laura Laurencich Minelli (Ed.) (CLUEB, Bolonia, 2007)
31 de mayo de 2007.

A.6.2. CELEBRACIÓN DE CONGRESOS, CONFERENCIAS Y OTROS EVENTOS

- Fundación Carolina. Jornadas de presentación de becarios.
15 de enero de 2007.

- Reunión almuerzo de trabajo AECI.
15 de marzo de 2007.

- Reunión almuerzo de trabajo AECI.
19 de marzo de 2007.

- Asamblea General de la Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA).
29 de marzo de 2007.

- Reunión almuerzo de trabajo AECI.
19 de abril de 2007.

- *I Feria de las Américas.* (12 y 13 de Mayo de 2007).
Bajo el lema "Conocer América en el museo de América", el Museo participa en esta feria a través de talleres orientados a 3 grupos según edades.
Talleres de danza y expresión corporal, conferencias y mesas redondas.

- *Instalación de Altar de Muertos*, con la colaboración de la Colonia Mexicana en Madrid.
Del 1 al 30 de noviembre de 2007 .

- Jornada de Formación en Seguridad de Museos para el Museo de América. Emergencias y Evacuación.
31 de mayo de 2007.
- Reunión almuerzo de trabajo AECI.
18 de junio de 2007.

- Reunión del ICOM
29 de junio de 2007.

- Fundación Carolina. Jornadas de presentación de becarios.
4 de julio de 2007.

- Curso de Primeros Auxilios
5 de julio de 2007 .

- *Fiesta Nacional de Ecuador.*
10 de agosto de 2007.
Acto solemne conmemorativo de la independencia de Ecuador con intervención del concertista Guillermo Meza.

- Aniversario de la Asociación de Corresponsales de Prensa Iberoamericana
20 de septiembre de 2007.
Con la actuación del grupo vocal Contrapunto.

- Fundación Carolina. Jornadas de presentación de becarios.
27 de septiembre de 2007.

- Día de la Independencia de Guayaquil.
9 de octubre de 2007.
Acto conmemorativo de la independencia de Guayaquil con concierto de violín.

- Fundación Carolina. Jornadas de presentación de becarios.
15 de octubre de 2007.

- *Congreso Internacional de Mujeres en el Arte*
22 y 23 de noviembre de 2007
El arte de las mujeres como agente del cambio y desarrollo social.

B. ACCIONES DIRIGIDAS A IBEROAMÉRICA

B. 1. ESTANCIAS

Tres estancias ofrecidas a través del Ministerio de Cultura, dirigidas a profesionales de Museos de Iberoamérica, con una duración de dos meses.
Documentación de fondos museológicos americanos. Jacqueline Carrillo Acosta.
Difusión y Acción Cultural. Liliana Patricia Velásquez.
Conservación y restauración de materiales americanos. Ximena Pulla Guerrero.

Una estancia en convenio con la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), II Máster en Gestión y Mediación del Patrimonio en Europa, con una duración de tres meses.
Difusión y Acción Cultural. Laura Abella Rivas.

B. 2. BECAS

Dos Becas ofrecidas a través del Ministerio de Cultura para la Formación Museológica.
Documentación de fondos museológicos americanos. Pilar Alarcón Fernández.
Difusión y Acción Cultural. Exposiciones. Sara Sánchez del Olmo.

Una Beca dirigida a profesionales de Museos de Iberoamérica de nueve meses, dentro del VII Programa de Becas Endesa de Patrimonio Cultural con Iberoamérica, organizado por la Fundación Duques de Soria y el Ministerio de Cultura.
Difusión y Acción Cultural. Adriana María Carrillo Hernández.

Normas para la publicación de originales

ANALES DEL *MUSEO DE AMÉRICA* es una publicación del Museo de América de Madrid, editada por la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura. Tiene por objeto la publicación de investigaciones relacionadas con el americanismo, el patrimonio cultural americano y las Indias.

1. Los trabajos deberán ser *inéditos*. El Consejo de Redacción se reserva la posibilidad de admitir trabajos publicados que, por su especial relevancia, sea de interés darlos a conocer en los *Anales del Museo de América*.

2. En la *confección de originales* se tendrá en cuenta lo siguiente:

Los originales deberán ir precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor (o autores), el nombre de la institución a la que están vinculados, la dirección postal, el teléfono, el fax y el correo electrónico.

2.2. *Resumen y palabras clave*. El texto irá encabezado con un resumen de unas 6 a 8 líneas, y unas 6 palabras clave (ambos en *español* e *inglés*).

2.3. *Formato de página*. Texto mecanografiado a 1'5 espacios, con letra de cuerpo 12 y en tamaño DIN 4. El texto se presentará sin maquetar.

2.4. *Citas bibliográficas*. Se incluirán en el propio texto. Ejemplos:

... según ha establecido Lechman (1973:43)
... atendiendo otras propuestas (Kroeber 1994:14-17)

La *bibliografía* se redactará al final del trabajo por orden alfabético. Ejemplo:

KROEBER, A. L. (1944): *Peruvian Archeology in 1942*. Viking Fund Publications. In Anthropology n .4. Johnson Reprint Co. Nueva York.

LECHTMAN, H. (1973): «A tumbaga object from the High Andes of Venezuela». *American Antiquity*, 38 (4): 473-482.

LISTA (1881): «Lista de objetos que comprende la Exposición Americanista». *Congreso Internacional de Americanistas*. Madrid.

SNARSKIS, M. J. (1985): «Simbolism of gold in Costa Rica and its archeological Perspective», En J. JONES (ed.), *The Ert of Precolombian Gold. The Jan Milchell Collection*: (23-33). Weidenfeld & Nicolson. Londres.

Las *fuentes manuscritas e impresas* deberán constar en cursiva y con la signatura completa (archivo, legajo, expediente, etc.)

2.5. *Notas a pie de página*. En el caso de ser estrictamente necesarias se entregaran reunidas al final del manuscrito, numeradas en el mismo orden en que aparecen en el texto.

2.6. *Ilustraciones*. Para ser reproducidas en fotomecánica deberán presentar una buena calidad de reproducción (formato diapositiva, transparencia, CR-Rom de alta resolución etc.). Toda la documentación gráfica deberá ir numerada para su identificación y acompañada de su correspondiente leyenda, fuente y/o fotógrafo al final del trabajo.

2.7. *Entrega de Originales*. Para facilitar la publicación se entregarán dos ejemplares mecanografiados y acompañados del correspondiente disquete, preferentemente en programa Word.

2.8. *Fecha de recepción*. Aunque se aceptarán originales a lo largo de todo el año, el número del año en curso se cierra en mayo, por lo que es conveniente entregarlos antes de abril.

2.9. *Aceptación de originales*. El Consejo de Redacción revisará los originales presentados, aprobará o no su publicación y podrá sugerir al autor (o autores) las modificaciones que crea oportunas. Asimismo, cuando lo estime conveniente, podrá recurrir al arbitraje de personas de reconocido prestigio ajenas al Consejo de Redacción.

Esta publicación se terminó de imprimir
en los talleres de Impresos y Revistas
en diciembre de 2007

GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA

CONTRA LA PIRATERÍA

Defiende la cultura