ANALES 3

MUSEO DE AMÉRICA 1995

Z-642



ANALES 3

MUSEO DE AMÉRICA 1995

MINISTERIO DE CULTURA
SERVICIO DE DOCUMENTACIÓN Y BIBLIOTECA
SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

MUSEO DE AMERICA

MINISTERIO DE CULTURA

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

Coordinador
Salvador Rovira Lloréns

Consejo de Redacción
Paz Cabello
Concepción García Saiz
Félix Jiménez Villalba
José L. Jordana Laguna
Araceli Sánchez Garrido
Nieves Sáenz Gracia

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

Gestión Editorial
Carlos Luis Nieto Galindo

Edita y distribuye
Ministerio de Cultura
Dirección General de Bellas Artes y Conservación
y Restauración de Bienes Culturales
Plaza del Rey, 1 - 28004 Madrid

Impresión
Tecnipublicaciones, S. A.

I.S.S.N.: 1133-8741
D.L.: M-37596-1993
N.I.P.O.: 301-95-046-9
Impreso en España - Printed in Spain

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

ANALES 3

MUSEO DE AMÉRICA 1995

EDITORIAL 5

EL LEGADO DE JUAN LARREA
Jorge Gutiérrez Bolívar 7

LOS OBJETOS DE METAL DE LA COLECCIÓN JUAN LARREA:
UN ESTUDIO ARQUEOMETALÚRGICO
Salvador Rovira Lloréns - Pablo Gómez Ramos 21

COLECCIÓN DE D. LUIS MARIÑAS OTERO:
CONJUNTO DE PIEZAS ARQUEOLÓGICAS PROCEDENTES DE EL SALVADOR
Ana María Castaño Lloris 35

LA COLECCIÓN TAÍNA DEL MUSEO DE AMÉRICA.
ESTUDIO DE LOS TRIGONOLITOS O PIEDRAS DE TRES PUNTAS
Esteban Maciques Sánchez 45

LA SECCIÓN DE LOS INDIOS YOPES DE LA SEGUNDA PARTE DEL *CÓDICE TUDELA*
DEL MUSEO DE AMÉRICA. UNA REVISIÓN SOBRE SU INTERPRETACIÓN
Juan José Batalla Rosado 59

UNA COLECCIÓN DE ARTE COLONIAL QUITEÑO EN EL MUSEO DE AMÉRICA
DE MADRID
Mª Jesús Andrés García 81

LAS INDIAS OLVIDADAS, ORÍGENES DE LAS PIEZAS DE OCEANÍA EXISTENTES
EN EL MUSEO DE AMÉRICA
María de la Cerca González Enríquez 91

ASPECTOS TÉCNICOS MANIFESTADOS DURANTE LA RESTAURACIÓN DEL
ENCONCHADO "SAN ISIDRO Y EL MILAGRO DE LA FUENTE" PERTENECIENTE
AL MUSEO DE AMÉRICA
Dolores Medina 97

XBAATUN (TEKAL DE VENEGAS, ESTADO DE YUCATÁN).
PATRÓN DE ASENTAMIENTO Y ASPECTOS ARQUITECTÓNICOS
Juan García Targa 101

EN TORNO A LAS PRIMERAS CONSTRUCCIONES DEFENSIVAS ANTILLANAS
(1492-1550)
Esteban Mira Caballos 111

REACCIONES DIFERENTES ANTE UNA POLÍTICA SIMILAR: LOS INDIOS OSAGES
Y LOS QUAPAWS ANTE LA POLÍTICA COMERCIAL FRANCO-ESPAÑOLA EN
LA LUISIANA DURANTE EL SIGLO XVIII
Carmen González López-Briones 119

LA MUJER EN TORNO A LA MENOPAUSIA EN EL ARTE Y LA CULTURA INDÍGENA AMERICANAS
Paz Cabello Carro 131

COLORES Y COLORANTES DE AMÉRICA
Ana Roquero 145

TEORÍA DE LAS REVOLUCIONES EN VERE GORDON CHILDE
Félix Jiménez Villalba 161

EXPRESIONES CULTURALES DE LOS INDIOS DE LAS PRADERAS EN EL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID
Araceli Sánchez Garrido 165

ACTIVIDADES DEL MUSEO DE AMÉRICA 179

Anales del Museo de América, 3 (1995): 5-6

EN MEMORIA DE D. JUAN LARREA

Paz Cabello y Félix Jiménez

El 13 de marzo de 1995 se han cumplido cien años del nacimiento en Bilbao de D. Juan Larrea, el insigne intelectual y coleccionista americano que desempeñó un activo papel en los estudios precolombinos de su época y en la propia creación del Museo de América de Madrid. Se licenció en Filosofía y letras en Deusto y Salamanca, y completó luego en Madrid los estudios necesarios para ingresar en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Ganadas las oposiciones en 1921 comenzó su carrera en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, donde fue jefe de la sección de «Ordenes Militares», desempeñando a la vez el cargo de Secretario General del Archivo.

En 1926 solicitó la excedencia para establecerse en París, donde, en compañía de César Vallejo, publicó la revista «Favorables París Poema». Cuatro años después inició un viaje a las altiplanicies del Perú donde reunió una excepcional colección de antigüedades incaicas con la que se inauguró, en 1933, la gran rotonda del edificio del Museo de Etnografía en el Palacio del Trocadero de París, hoy Museo del Hombre, cuyo catálogo fue elaborado por el Dr. Paúl Rivet. En mayo de 1935 la colección, bajo auspicio de la Academia de la Historia, fue nuevamente publicada, esta vez por H. Trimborn y P. F. Vega, y expuesta en la Biblioteca Nacional de Madrid; acudiendo a su inauguración el Presidente de la República y el pleno del Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid. En el discurso inaugural, Rafael Altamira, presidente de la Academia de la Historia, hizo balance de los estudios de historia y arqueología americanas, exponiendo un programa de realizaciones que pusiera remedio a los vacíos existentes y proponiendo la creación de un Museo Americano. En el XXVI Congreso Internacional de Americanistas celebrado en Sevilla el mismo año, la colección mereció otra nueva publicación y las alabanzas de la comunidad científica internacional.

En junio del mismo año 1935, Juan Larrea promovió la creación, junto a Rafael Altamira, de la Asociación de Amigos de la Arqueología Americana, siendo él el secretario y Altamira el presidente. Recogiendo las conclusiones formuladas en el mencionado Congreso Internacional de Americanistas, y a través de la recién creada Asociación, Altamira y Larrea tramitaron con la Administración del Estado la creación de un Museo de Indias. Tras su exposición, la colección de Larrea fue depositada en el Museo Arqueológico Nacional, que era donde se custodiaban y exponían entonces los materiales americanos, debiendo servir de apoyo a la cátedra de Arqueología Americana de la Universidad Central, de Madrid, que se acababa de crear como eco a las propuestas surgidas en los mencionados foros. Y, como contribución personal al proyecto del nuevo museo, Juan Larrea donó su colección. La donación fue aceptada y el y Museo creado, en septiembre y octubre de 1936. Debido a que la guerra acababa de iniciarse y que lo decretado no pudo llevarse a efecto, el Museo fue recreado en 1941, con su nombre actual, Museo de América.

De manera que Juan Larrea estuvo presente de una manera notablemente activa y generosa en el resurgimiento de las actividades americanistas en España; actividades que habían que-

dado un tanto abandonadas durante la anterior generación, la del 98, que, marcada por la pérdida de las últimas colonias, había vuelto la espalda al continente americano. Este resurgimiento condujo a que América fuese objeto de una especialidad universitaria y de un Museo independiente. La repercusión de estas acciones fue notable ya que, a lo largo de las décadas siguientes, otras universidades, centros de investigación e instituciones diversas, abrieron sus puertas a especialidades y actividades americanistas, inaugurandose así el moderno, científico y variado americanismo español. Al mismo tiempo se retomaron entonces las publicaciones sobre tema americano, escribiendo Juan Larrea, además del bien documentado catálogo de su colección, algunos artículos; publicaciones que se continuaron, tras el paréntesis de la guerra.

La colección Larrea forma un conjunto numeroso y muy selecto de objetos arqueológicos incaicos que abarcan los aspectos más relevantes de su cultura. Incluye 562 piezas donde la cerámica, los vasos de madera policromados (keros), la escultura en piedra, la metalurgia y los textiles se encuentran tan bien representados que Thiebault-Sisson, redactor de arte de Le Temps, que pudo contemplar la exposición de Trocadero, afirmó que «ningún museo del mundo tiene nada equivalente». Si hubiera que destacar algo especial de la colección no sería justo quedarnos solamente con el carácter exclusivo y singular de algunas de sus piezas, sino que deberíamos destacar su totalidad, conseguida a través de un riguroso espíritu selectivo y un sentido unitario de conjunto.

Probablemente debido al espíritu innovador de Larrea, observamos que en el título de la exposición, «Arte Inca», se utiliza por primera vez el concepto de arte para referirse a unos materiales arqueológicos precolombinos. Entrando así en el terreno del arte lo que hasta entonces estaba tan sólo en el de la arqueología y de la historia. Lo que, además, implica el inicio de una aceptación, por parte del gusto occidental, de los parámetros estéticos precolombinos.

En 1936 Larrea inició en París una intensa actividad política y cultural que será continuada en México (1939) tras la Guerra Civil, donde en compañía de José Bergamín y Josep Carner presidirá la «Junta de Cultura Española», dirigiendo personalmente su revista *«España Peregrina»*. En 1942 promovió la creación de una revista más ambiciosa, *«Cuadernos Americanos»*, de la que actuó como Secretario y Codirector durante siete años. En 1949, becado por la Guggenheim Foundation primero y por la Bollingen Foundation, después, se trasladó a Estados Unidos, donde vivió un período de gran actividad investigadora e intelectual.

En 1956 aceptó un puesto de profesor en la Universidad de Córdoba, Argentina y en ella dictó cursos como *«Teleología de la Cultura»*, *«Significado de América en el proceso histórico teleológico de la cultura»* y, sobre todo *«Corona Incaica»*, donde hace un análisis de su colección e incluye sus consideraciones sobre la cultura inca.

Como suele ocurrir con muchos intelectuales los últimos años de Juan Larrea estuvieron marcados por el desengaño y el abandono. En una de sus últimas cartas dirigida a un amigo decía: «Vivo en Córdoba solo, con un nietecito de ocho años huérfano de padre y madre por haber éstos desaparecido en un accidente aéreo en 1961, es decir, «comme une solitude acquise par la voie des airs».

Sin embargo, y si vemos la figura de Juan Larrea con una visión retrospectiva y a la luz de los datos esbozados, ésta se revela como de una importancia decisiva para al americanismo. No en vano Larrea pertenecía a la generación del 27, que intelectualmente supuso una reapertura intelectual hacia el continente que la precedente generación del 98 había, intencionalmente, olvidado. Esta faceta de Larrea como redescubridor de América a través de su colección (es la primera vez que se usa el concepto de arte para referirse a unos materiales arqueológicos precolombinos), de sus escritos y de sus actividades para crear un museo y enseñanzas americanas es el más desconocido y el que, por tanto más queremos destacar. □

Anales del Museo de América, 3 (1995): 7-20

EL LEGADO DE JUAN LARREA

Jorge Gutiérrez Bolívar*

INTRODUCCIÓN[1]

Si durante todo el año 1995 se ha celebrado el centenario del nacimiento de Juan Larrea (1895-1980), en abril de 1997 se cumplirán 60 años de un hecho clave para los estudios españoles en arqueología americana: la donación al pueblo español de la colección Juan Larrea. En un par de meses, y en uno de los actos más sorprendentes del coleccionismo de este siglo, un aficionado logró reunir la colección de objetos incaicos más completa e interesante, tanto desde el punto de vista antropológico como artístico, que existe hasta la actualidad fuera de América[2]. Hoy día, tras la donación por la que Larrea cedía su colección a los españoles republicanos durante la Guerra Civil, sus objetos son parte fundamental de uno de los museos españoles más modernos, el Museo de América de Madrid. Cercanos a cumplirse estos sesenta años de la donación del legado, es de justicia repasar la historia única de la formación de esta colección, así como su azaroso traslado a Europa, las negociaciones de su cesión, las piezas que la forman, su interés y sus actuales condiciones de exposición en el Museo de América de Madrid.

UN ESPAÑOL VIAJA AL CUZCO

En febrero de 1930 un español desembarcaba en el puerto de El Callao, cercano a Lima, sin más pretensión que buscar la aventura. Una reciente herencia, de gran cuantía, le había permitido el sueño de su vida: viajar por el continente suramericano, seguido de su fascinanción por la literatura latinoamericana, en especial por la figura de César Vallejo. Este hombre se llamaba Juan Larrea, y se definía a sí mismo un «viajero del espíritu». Larrea había nacido en un familia culta y de buena posición económica, y había recibido una educación humanista. Su principal dedicación hasta el día en que llegó a Perú era la poesía: amigo durante años de Gerardo Diego y del propio Vallejo, admiraba a los poetas surrealistas, y él mismo se inscribía dentro de la corriente creacionista, aunque hoy día su obra poética está prácticamente olvidada. Pero lo que sí le quedaría toda su vida era una visión épico-lírica de la realidad, un idealismo casi primario sobre el hombre y el destino humano y una fuerte adoración por las culturas anteriores a la nuestra.

Con esta personalidad, no es de extrañar el impacto que las culturas andinas causaron en el impresionable poeta español. El objetivo primero de Larrea era llegar a Juli, a orillas del lago Titicaca, donde esperaba vivir sensaciones de comunión con la naturaleza. Pero tras pasar unos meses en la altiplanicie, en la ciudad de Arequipa, Larrea decidió hacer una visita a Cuzco, la

---

* Universidad de Sevilla.

1. El presente artículo nació como consecuencia de un trabajo de investigación sugerido por el doctor Fernando Martín, profesor de Museología de la Universidad de Sevilla.

2. El único grupo de piezas arqueológicas americanas que puede competir en riqueza con el legado Larrea en Europa es tal vez la colección Barber, pero ésta se compone de obras incas, aztecas y mayas. El legado Larrea supone una mayor especialización en la cultura incaica.

capital histórica de los incas. En los años 30, Cuzco se debatía entre la decadencia tras un pasado glorioso y la miseria de una situación económica y social penosa. Para el viajero español, esta ciudad supuso una impresión insuperable. El propio Larrea lo relata de la siguiente forma, hablando de sí mismo en tercera persona:

«No supo resistir en Cuzco a la tenacidad de su atmósfera enajenatoria. Se sintió subyugado, como hipnotizado por una ausencia discernible entre el ensimismamiento de sus piedras duras. Los restos arqueológicos complementarios, las cerámicas, los metales, las maderas de origen precolombino, del todo ignorados por él hasta entonces, ejercían sobre su personalidad un género de seducción difícilmente explicable» (Larrea, 1960: 30- 31).

Fascinado por un ambiente que creía haber reconocido en sus sueños, espoleada su fantasía por la ya de por sí turbadora realidad cuzqueña, Larrea hizo algo de lo que, tal vez sorprendentemente, nunca se arrepintió: en dos meses se gastó todo el dinero de su herencia en piezas arqueológicas incaicas. El peculiar español se convirtió en un personaje habitual de las tiendas de antigüedades de Cuzco y sus alrededores, cuyos propietarios le vendían piezas escogidas y conservadas durante decenios por su calidad, debido a la largueza de Larrea al pactar el precio. Era conocido también por los chamarileros y expoliadores, que le ofrecían sus mejores piezas sabiendo de la febril actividad compradora y de la generosidad monetaria del recién llegado. El propio gobierno peruano llegó a competir con Larrea por la compra de algunas piezas determinadas y el español salió ganador y se quedó con los objetos.

Además de su determinación de comprar antigüedades incaicas y de la disponibilidad de dinero en un lugar tan deprimido como Perú, dos elementos más jugaron a favor del español a la hora de formar en el tiempo récord de dos meses: el estallido de una guerra civil en Perú, con la consiguiente penuria económica –llegaron a quebrar algunos bancos–, y la existencia de numerosas piezas arqueológicas no catalogadas cuya ubicación era conocida por los lugareños. Así, el ansia de Larrea se sació también gracias a colecciones privadas existentes en Perú y al puro y simple expolio arqueológico.

El estado de ánimo que llevó a un rico heredero a gastarse toda su recién recibida fortuna en antigüedades incaicas de las que nunca había oído hablar es descrito en su habitual tono trascendente por el mismo Larrea. *«Quien esto escribe* –dice– *sentíase deslumbrado en parte y en parte perplejo, partido en dos, pensando obsesivamente a la vez que no sabiendo qué pensar, en manos de lo desconocido pues que ignoraba la existencia de todo término de analogía que pudiera proporcionar a su exhorbitante aventura un principio de entendimiento»* (Larrea, 1960: 32).

Dada esta explicación, sorprende uno de los hechos más significativos de la colección Larrea: su extraordinaria heterogeneidad, que consigue representar de forma muy equilibrada toda la producción artística inca en una proporción más que adecuada. Todos los productos incas están representados: textiles, cerámicas, estatuaria, metalurgia, pintura... Si consideramos otra característica de la colección Larrea, la gran calidad de todas sus piezas –y la excepcionalidad de algunas de ellas–, parece casi un milagro que fuera formada por un neófito en la materia y en sólo dos meses; más bien, la primera reacción al ver los fondos del legado es que se trata de una colección formada por un grupo de expertos a lo largo de los años. Ya hablaremos más adelante de la composición del legado de Larrea y podremos ver lo insólito de su proceso de formación dada su alto nivel de calidad.

En octubre de 1930, con uno de los más importantes tesoros arqueológicos americanos en sus manos, Juan Larrea decide abandonar Perú. Se abre aquí uno de los capítulos más oscuros de la colección que tratamos, la historia de su salida del país de los incas. Larrea confesó en diversas ocasiones (Larrea, 1960: 33, 48, 51) un cierto sentimiento de culpabilidad por haber expoliado al pueblo peruano de una parte importante de su patrimonio arqueológico. Por ello, su

narración de los hechos es confusa y la falta de otras fuentes nos hace imposible saber con certeza qué sucedió. Según Larrea, su intención –poco creíble, dados los acontecimientos posteriores y la fortuna que había gastado– era dejar la colección en Cuzco y desentenderse de ella, «*pero se dijera que la colección, o la voluntad orgánica que tras ella latía, había dispuesto su salida de Perú*» (Larrea, 1960: 33). Voluntad orgánica o voluntad del coleccionista, lo cierto es que antes de la Navidad de 1930 encontramos al peculiar español en Lima, con la intención de regresar a Europa, mientras permanece en Cuzco la mayor parte de su colección incaica. Antes de emprender su viaje, Larrea empeora de una úlcera que padecía y decide operarse. Es entonces cuando traslada toda su colección a Lima y toma la determinación de llevársela a París.

La salida de las piezas de Perú por barco con destino a Francia tiene trazos de novela de aventuras. Al parecer, y según testimonio oral rendido por unos descendientes de Larrea a Félix Jiménez Villalba –actual subdirector del Museo de América de Madrid–, el español era vigilado por miembros de la policía peruana, con la intención de impedir el embarque de la colección: ya entonces era evidente para el gobierno de Perú la importancia de lo recogido. Larrea, casado con una francesa, burló la vigilancia facturando los discretos paquetes que contenían las piezas arqueológicas a nombre de su mujer. La coincidencia del apellido francés con el destino de la carga a un puerto igualmente francés despistó a los aduaneros peruanos. Poco después de efectuarse el embarque, Larrea abandonó Perú hacia París, donde recibiría sin contratiempos la preciosa carga a principios de 1932.

DEL TROCADERO AL ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Las primeras noticias de que se encontraba en París una colección de arqueología inca sin precedentes en Europa llegaron a oídos nada menos que de Paul Rivet, uno de los más eminentes antropólogos de la época y director entonces del Museo de Etnología de París, hoy Museo del Hombre. Rivet deseaba una exposición impactante para inaugurar la gran rotonda del Palacio del Trocadero, recién acondicionada para el museo, y no dudó al conocer la colección traída por Larrea. Encargó un exahustivo catálogo de los fondos («*Art des Incas: Catalogue de l'exposition de la collection Juan Larrea au Palais du Trocadero*», 1933) y diseñó personalmente el programa expositivo. La muestra «*Art des Incas*» se abrió en junio de 1993 y se mantuvo, con gran éxito de público, hasta el mes de octubre del mismo año.

El gran número de especialistas que visitaron la exposición hizo de caja de resonancia para la colección de Larrea, cuya importancia se difundió rápidamente por los círculos arqueológicos de Europa. No era para menos: mientras las antigüedades norte y mesoamericanas eran ampliamente conocidas, el mundo incaico apenas si estaba representado en los museos del Viejo Continente. El gobierno republicano español aprovechó la nacionalidad del propietario de las piezas e invitó formalmente a Larrea a exponer su colección en España. El poeta metido a antropólogo conservaba un gran apego por su país –de hecho, lo conservaría incluso en su largo exilio tras la Guerra Civil y hasta su muerte– y aceptó de inmediato la invitación.

El 15 de mayo de 1935 se inauguraba en la Biblioteca Nacional de Madrid, con el patrocinio de la Academia de Historia, la exposición «*Arte Inca*». El acto contó con una gran difusión y la apertura corrió a cargo del entonces presidente de la República Española, Niceto Alcalá Zamora. Asistieron también todos los embajadores latinoamericanos en Madrid, incluido el peruano. La muestra se veía completada con la publicación de un nuevo catálogo («*Arte Inca*»), obra de Trimborn y Vega y más detallado que el francés. Al hilo de la exposición, el mismo año también se celebró en Sevilla el XXVI Congreso Internacional de Americanistas, que editó su propio libro de la colección Larrea bajo el título «*Arte peruano*» (Cabello, 1989: 45) destacando su importancia científica. En definitiva, las piezas traídas desde Cuzco por el poeta español triunfaban plenamente en Europa y en especial en España.

Tal vez por sentirse superado por el éxito o tal vez convencido por el excelente trato recibido en España, Larrea decidió el mismo año de 1935 dejar toda su colección en depósito al Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Las negociaciones para este depósito, comenzadas a iniciativa de la Academia de Historia, fueron cordiales y sencillas: Larrea conservaba la propiedad de las piezas, pero cedía al museo su gestión y exhibición *«a fin de que los alumnos de la reciente cátedra de Arqueología Americana en la Universidad Central centraran sobre ella la atención de su próximo curso»* (Larrea, 1960: 35).

El estallido de la guerra civil conmueve la extrema sensibilidad de Larrea, fiel defensor de la causa republicana. La insurrección del general Franco provoca una ola de adhesión a la República, a la que Larrea contribuye con lo mejor que cree tener, sus piezas incaicas. El 14 de abril de 1937, Larrea decide donar su *«colección de antigüedades incaicas al pueblo republicano español»* para *«marcar la relación existente entre el destino del Nuevo Mundo del porvenir y el de la República nacida en España»* (Larrea, 1960: 38, 40). Al final de la Guerra Civil, con la derrota republicana, Juan Larrea se convierte en uno de los muchos españoles en el exilio, viviendo primero en Francia y después en México, Estados Unidos y Argentina.

La distancia no impidió a Larrea luchar por que se reconociera que su legado no era propiedad del estado franquista, sino del pueblo español en tanto viviera bajo un régimen democrático, *«a fin de que, cuando éste vuelva a sentirse libre de ejercer su voluntad democrática, disponga de ese bien del Nuevo Mundo que le corresponde»* (Larrea, 1960: 50). En tanto siguiese constituido el estado franquista, Larrea se seguía considerando *«propietario legal y administrador»* de su legado. Es obvio decir que ni Larrea inició ningún pleito contra el estado español ni el estado español se dió por enterado de las protestas. La colección Larrea permaneció en el ala izquierda de la planta principal del Museo Arqueológico Nacional hasta 1965, fecha de su traslado al actual Museo de América. En diciembre de 1977, Larrea regresó a Expaña después de 40 años de autoexilio, y visitó nuestro (su) país cuatro veces en los tres años que le quedaban de vida. Pudo así ver Larrea cómo un nuevo estado democrático español cumplía otra vez las condiciones para sentirse no sólo legal, sino también éticamente, propietario de su legado.

UN MUSEO GRACIAS A UNA COLECCIÓN

Al margen de su importancia científica, una de las más destacadas consecuencias de la donación de Juan Larrea fue la materialización de un proyecto de siglos que nunca llegaba a concretarse. Me refiero a la creación en España de una institución dedicada específicamente a conservar ejemplos del arte y la cultura americana. Ya desde los primeros Austrias se había contemplado tal posibilidad, pero nunca se dispuso su ejecución. Los gabinetes de curiosidades de los Austrias desde Carlos I se veían cada vez más provistos de piezas antropológicas o arqueológicas procedentes del Nuevo Mundo. En fecha tan temprana como 1573 el Virrey del Perú Don Francisco de Toledo pide por carta a Felipe II la creación de un Museo Indiano, que no aprobó el monarca. El espíritu ilustrado de los Borbones promovió la creación de los Reales Gabinetes de Historia Natural, que añadieron a los fondos de los Austrias nuevas aportaciones procedentes de diversas expediciones científicas, como la de Alejandro Malaspina. En el siglo XVIII se realizan las primeras «excavaciones arqueológicas» por parte del obispo Baltasar Martínez Compañón en Trujillo (Perú) y del capitán Antonio del Río en Palenque (México). Fruto de estas operaciones fue el traslado a España de piezas de gran valor, sobre todo de las culturas azteca y maya, lo que provoca que Lorenzo Boturini, ministro de Carlos III, plantee, de nuevo sin apoyo real, la creación de un Museo Americano.

El siglo XIX vio llegar a España una auténtica cascada de objetos arqueológicos precolombinos procedentes de América, tanto por actividades científicas españolas como por donaciones de países latinoamericanos (Jiménez, 1995: 50). Dada la abundancia del material y lo dis-

perso del mismo –los Reales Gabinetes habían quedado inoperantes y obsoletos, y las piezas estaban distribuidas por numerosos edificios en diferentes ciudades españolas, aunque lo principal se encontraba en los incipientes y mal acondicionados Museo Arqueológico Nacional, Museo de Ultramar, Museo Etnográfico Nacional y Museo de Ciencias (Cabello, 1989: 44)– en la última década del siglo XIX se planteó de forma imperiosa la necesidad de crear un museo para albergar los objetos americanos. La penuria económica que siguió a la Guerra de Cuba y la pérdida de todas las posesiones españolas en América provocaron que el proyecto se pospusiera y finalmente se olvidara.

Ya hemos citado que en 1935 se reunió un congreso de americanistas en Sevilla. Una de las conclusiones de dicho congreso fue elevar una moción al gobierno republicano español solicitando la creación de un Museo de Indias, «*ya que todos los americanistas lamentaban que para la más ligera investigación bibliográfica o arqueológica tuvieran que hacerse múltiples y repetidos viajes a varias ciudades poseedoras de colecciones más o menos importantes*» (Rodríguez, cit. por Cabello, 1989: 47). El gobierno de la República fingió hacer caso de la propuestas y encargó inmediatamente al arqueitecto Luis Lacasa la confección de los planos de un edificio que iría situado en la futura Ciudad Universitaria de Madrid, pero no publicó ningún decreto de creación del museo, por lo que el proyecto carecía de auténtica resolución.

Pero la importancia del legado de Juan Larrea y la presión científica internacional sobre la calidad de las piezas hizo que el gobierno republicano reaccionara y se decidiese dos años más tarde a publicar un decreto, por el se creaba el Museo-Biblioteca de Indias. Corría el 23 de septiembre de 1937, es decir, sólo unos meses después de la donación definitiva de Larrea. Es indudable la influencia que el legado tuvo en esta decisión; lo que nos es desconocido es si Larrea vinculó su donación a la creación de un museo específico. Esta tesis parece apoyada por dos realidades: el interés de algunos países por mostrar la colección incaica, que permitió a Larrea adoptar una postura de exigencia ante la demanda de depositar sus piezas en España, y la gran valoración que de las mismas hacían los americanistas de la época, que pudo influir en el convencimiento gubernamental de la importancia de la colección. Al mismo tiempo, Larrea había fundado en 1935 una Asociación de Amigos de la Arqueología Americana que reunía a influyentes miembros de la cultura española y que pudo ejercer una labor de presión conjunta para lograr la luz verde para el Museo.

Sea como fuese, lo cierto es que la República aprueba, en plena guerra civil y tan sólo cinco meses después de la donación de Larrea, la creación del Museo-Biblioteca de Indias, lo que hoy es el Museo de América. El texto del decreto, redactado por Tomás Navarro Tomás, establecía un paralelismo con el Archivo de Indias sevillano y exponía la necesidad de centrar en Sevilla y Madrid todos los objetos que pudiesen necesitar los investigadores. «(Estos museos)... *han de ser, a no dudarlo, los laboratorios en donde se han de forjar en adelante los más valiosos trabajos de investigación del pasado americano, el estudio de las civilizaciones casi perdidas, que a la llegada de los conquistadores españoles sufrieron el rudo golpe que lleva aparejada la guerra y la conquista de unos pueblos por otros tan diferentes en lengua, cultura, costumbres y religión*» (Navarro, 1937: 1).

La evolución de la guerra civil hizo imposible que este decreto se llevara a la práctica. La caída de la República, sin embargo, no hizo olvidar el proyecto. El régimen franquista rescató la idea en 1941, usándola en función de sus intereses ideológicos. El 1 de mayo del año indicado, el *Boletín Oficial del Estado* contenía un decreto por el que se creaba el Museo de América, un decreto envuelto en un retórico lenguaje que hablaba de «*la gesta heroica del Descubrimiento*», de difundir «*nuestra obra misional, única en el mundo*» y de contemplar «*el espléndido arte colonial, suma amorosa de lo indígena y lo hispánico*» (Cabello, 1989: 49). No se hacía ninguna referencia al decreto republicano, pese a que los fondos que se destinaban al Museo y el propio proyecto museístico eran los mismos que se decidieron en 1937.

El decreto de 1941 preveía la construcción de un edificio para albergar el Museo de América, y provisionalmente se le instalaba en el Museo Arqueológico Nacional. Conservando la idea republicana de situar la sede en la Ciudad Universitaria de Madrid, el edificio se comenzó en 1943 y se finalizó en 1954. En 1965 se trasladaron las colecciones desde diferentes puntos, la mayoría, entre ellas el legado Larrea, del Museo Arqueológico Nacional. Desde 1981 el edificio del Museo de América ha estado en obras y cerrado al público. Por fin, el 12 de octubre de 1994, el Museo, remodelado y convertido en uno de los más modernos de España, ha abierto sus puertas de nuevo, con las piezas del legado Juan Larrea entre sus obras maestras.

VUELTA AL *TAWANTINSUYU* EN 562 OBJETOS

El legado Juan Larrea tiene una doble importancia: cuantitativa y cualitativa. Es decir, por un lado, es la colección de objetos incaicos más numerosa de Europa; por otro, la calidad de las piezas es siempre notable y en algunos casos –que trataremos específicamente– excepcional. Una muestra de todo ello es que, mientras el Museo de América expone en la actualidad sólo un 15 por ciento de sus fondos, el legado Larrea está expuesto en su totalidad, pese a que no se sitúa de forma unificada, sino en distintas salas del museo y relacionado con los distintos conceptos del programa museográfico del centro. En España no existía prácticamente ningún ejemplo de la cultura inca, y el legado vino a cubrir esta laguna de forma muy equilibrada.

La donación de Larrea está compuesta por 562 piezas que engloban muestras de toda la producción artesanal del *tawantinsuyu,* el centro del mundo inca. En concreto, hay objetos de cerámica, madera, piedra, paja, metal, conchas marinas, hueso y tejido. Más adelante se desarrolla cada uno de los apartados, pero es preciso señalar ya que esta diversidad otorga al legado Larrea la condición de precioso documento para conocer el mundo incaico. Como ya dijimos, más parece obra de un grupo de estudiosos que de un aficionado, y más de años que de dos meses. Tal vez haya que agradecer a los anticuarios y chamarileros peruanos el buen conocimiento de su oficio, ya que sin su concurso no se explica la gran calidad del material reunido por Larrea. Y, desde luego, no hay que olvidar el excelente estado de conservación que presentan la práctica totalidad de los objetos de la colección.

El cuadro número 1 refleja el tipo de cada objeto y el número de los mismos. Clasificándolos por el material en que están realizados, destaca en primer lugar las piezas de cerámica. Junto a las ollas de uso cotidiano, destacan los 23 *aríbalos* (foto 1), vasijas decoradas de cuello alto y base puntiaguda, así como los 21 *p'ucu* (foto 2) o platos en forma de ave. Dentro también de la cerámica hay que citar las 10 vasijas antropomorfas y las cuatro *mak'as* o vasijas de cuello alto y ancho con asas verticales. Por último, es de destacar también la existencia en la colección de varios ejemplos de cerámicas procedentes de Tiahuanaco.

Los objetos de madera del legado Larrea son impresionantes. Destacan los típicos *keros* incas (foto 3), vasos ceremoniales de madera para beber chibcha pintados con escenas de muy diverso tipo, de los que la colección que estudiamos dispone de 57 de gran calidad. En uno de ellos se representa incluso a un grupo de españoles a caballo en lucha con guerreros incas. Las tres *pajchas* (foto 4) o recipientes ceremoniales en forma de pipa son otro de los tesoros del legado.

La piedra es el material por excelencia de la cultura inca, que, según los cánones de la prehistoria occidental, no llegó a superar claramente el neolítico. Por ello, los objetos pétreos, ya sean de piedras semipreciosas o vulgares, abundan en el legado Larrea. Además de los numerosos objetos de tocador y de adorno personal, el grupo más numeroso son los morteros o *mutk'a* (foto 5), de los que se catalogan 43, acompañados por cinco kallota o manos de mortero. También resaltan las 22 *ulti* y *enkia* (foto 6), pequeñas representaciones estilizadas de animales con una cavidad lumbar realizadas en su mayor parte en una piedra negra llamada *jiuraya*. Al margen

CUADRO I

LA COMPOSICIÓN DEL LEGADO LARREA

MATERIAL	PIEZAS	CANTIDAD
Cerámica	aríbalos (vasijas de cuello alto)	23
«	recipientes varios	69
«	mak'a (vasijas de cuello alto)	4
«	vasijas antropomorfas	10
«	sañu kero (vasos campaniformes)	9
«	p'ucu (platos en forma de ave)	21
«	estatuillas humanas y animales	7
«	huari (dado ceremonal)	1
	Total cerámica	**144**
Piedra	mutk'a (morteros)	43
«	kallota (manos de mortero)	5
«	panawa (grupo de 39 figuras Huari)	1
«	estatuillas humanas o animales	18
«	estatua de feto (horizonte tardío)	1
«	cabeza de Viracocha	1
«	amuletos y talismanes	17
«	ulti y enkia (figuras esquemáticas)	22
«	champi (mazas rompecabezas)	7
«	cuncauchuna (hachas)	7
«	huarak'a (piedras arrojadizas)	4
«	*halka (collares)*	3
	Total piedra	**129**
Madera	kero (vasos ceremoniales)	57
«	pajcha (vasos ceremoniales)	3
«	vasos colgantes	6
«	instrumentos musicales	12
«	estuche para agujas de tejer	1
«	piezas de bastón	4
	Total madera	**83**
Metal	estatuillas	29
«	tumi (cuchillos semiesféricos)	15
«	champi (mazas rompecabezas)	4
«	luhui (boladeras)	29
«	agujas para tejer	3
«	halka (collares)	3
«	ch'ipana (brazaletes)	3
«	sihui (anillos)	8
«	tupu (prendedores de ropa)	31
«	guarda-puntas de tupu	2
«	otros adornos varios	8
«	pura-pura (pectoral metálico)	3
«	tirana (depiladores)	3
«	mascarilla funeraria (cultura Nazca)	1
	Total metal	**142**

MATERIAL	PIEZAS	CANTIDAD
Hueso	instrumentos musicales	2
«	agujas de coser	1
«	ruk'i (piezas para tensar tejidos)	11
«	halka (collares)	2
«	limpiadores de dientes	3
«	ñajah'a (peine)	1
«	punzones	9
	Total hueso	**29**
Varios:		
Paja	recipientes diversos	4
Conchas marinas	pututu (instrumentos musicales)	5
« «	halka (collares)	3
Tejido	uncu (camisa de dignatario)	1
«	retales	13
«	telas completas	9
	Total varios	**35**
	TOTAL DE PIEZAS DE LA COLECCIÓN LARREA	**562**

de la cantidad, y hablando de la calidad de piezas individuales, destacan tres conjuntos: el panawa o grupo de pequeñas figuras de turquesa, la escultura de un feto dentro del útero y la famosa cabeza del inca Viracocha, la única representación escultórica humana de gran tamaño que se conserva de los incas. A estas tres obras nos vamos a referir a continuación.

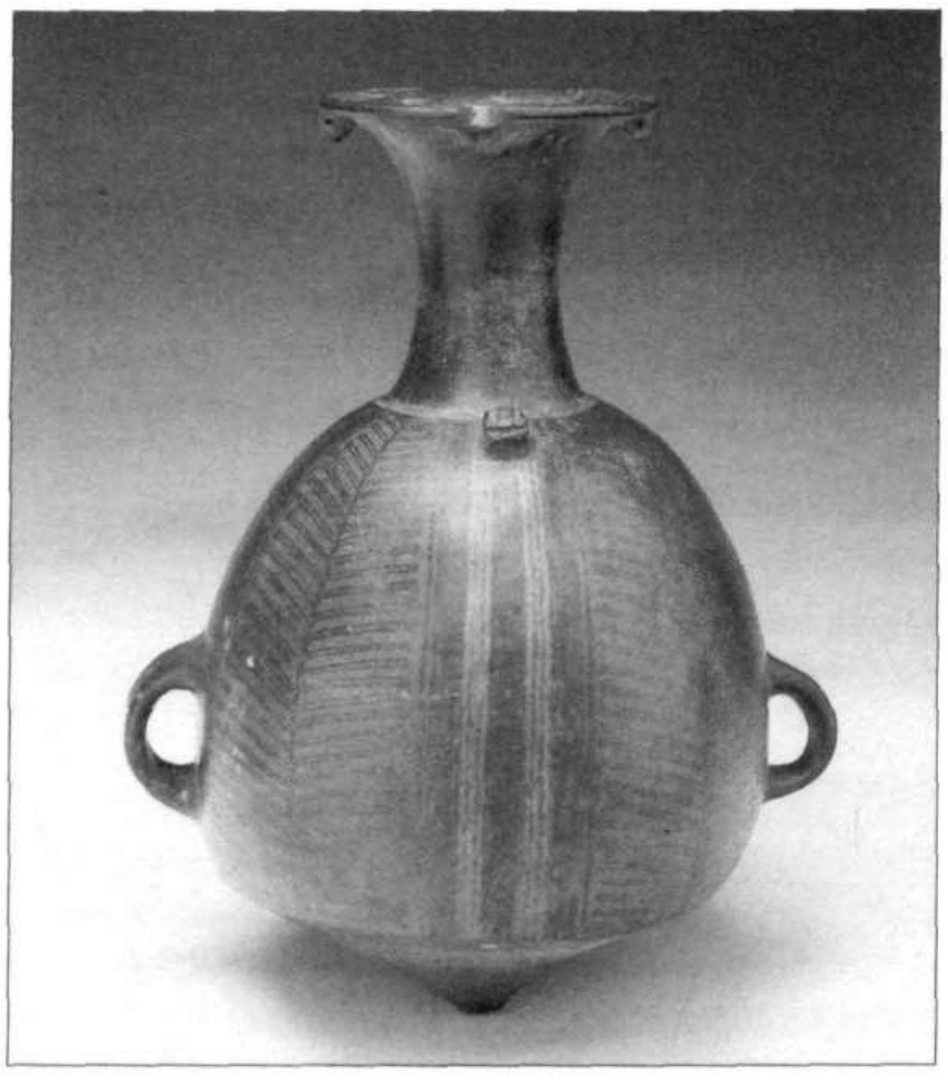


Foto 1

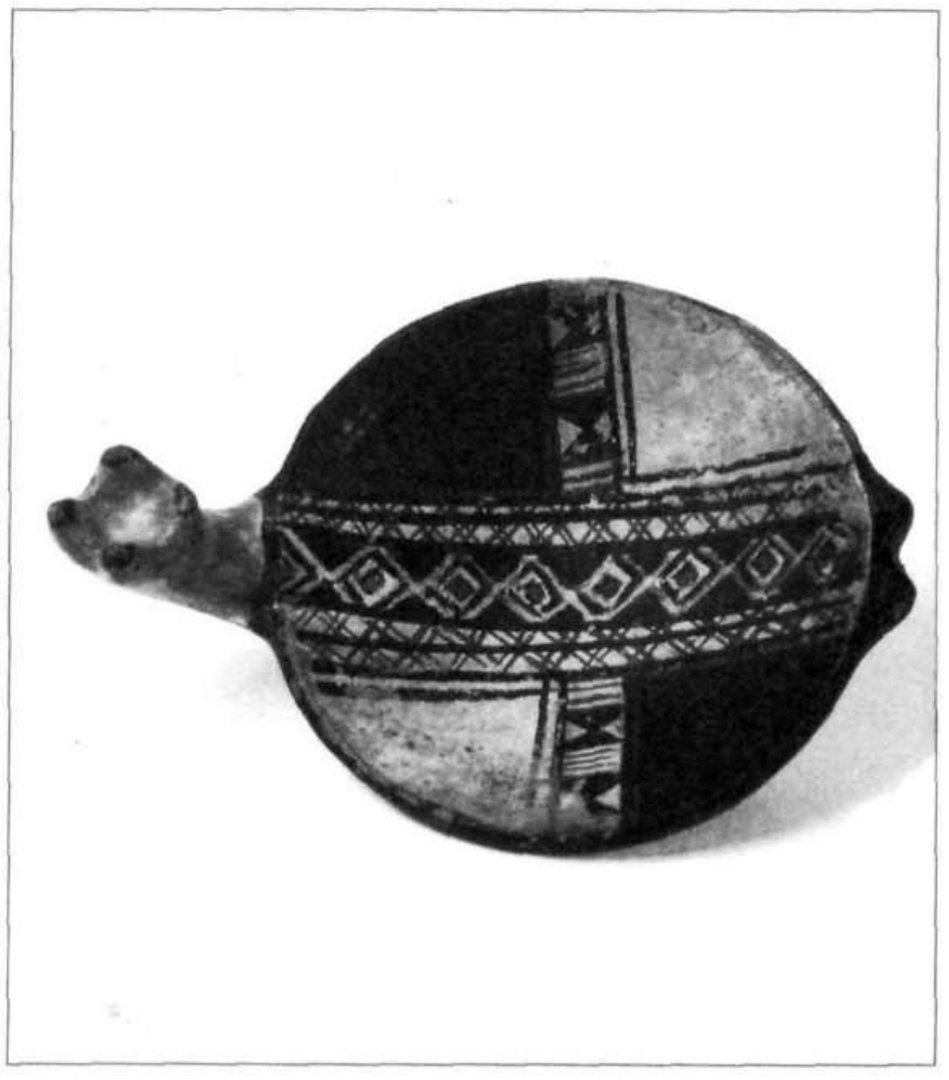


Foto 2

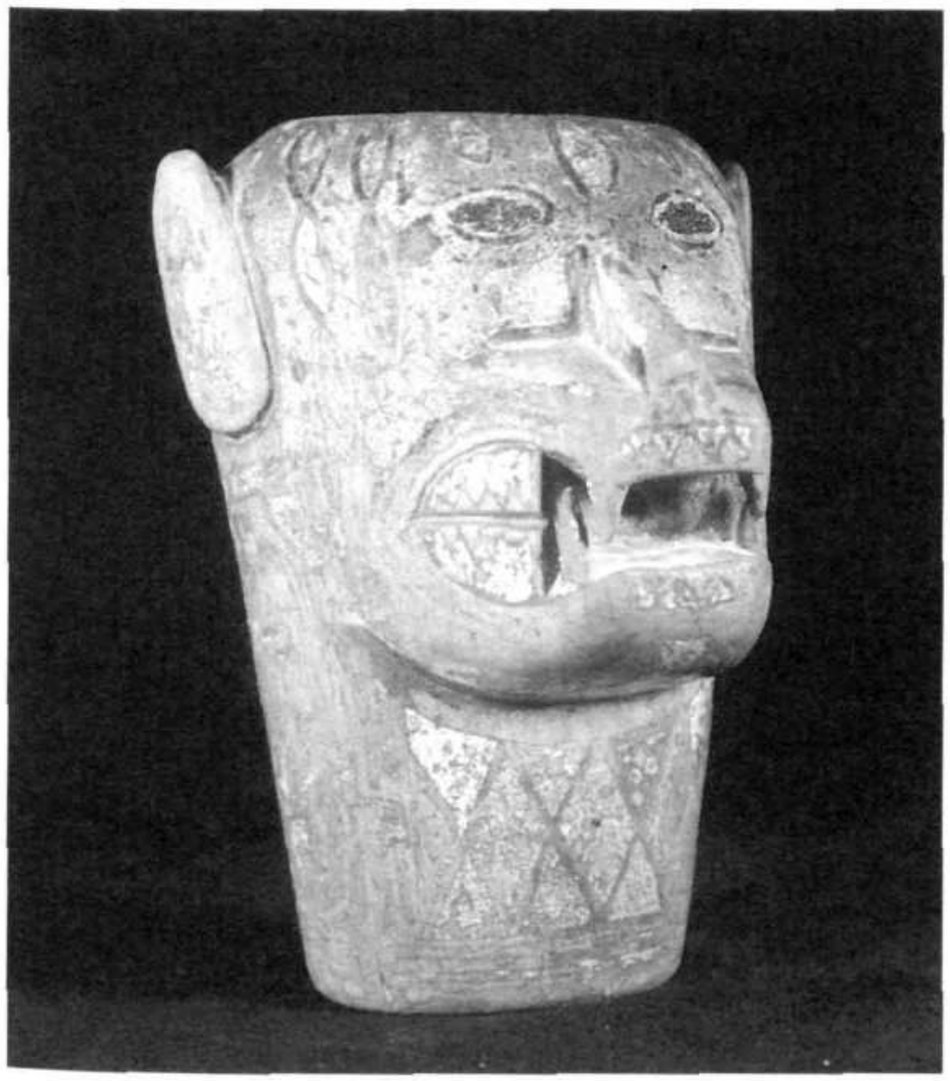


Foto 3

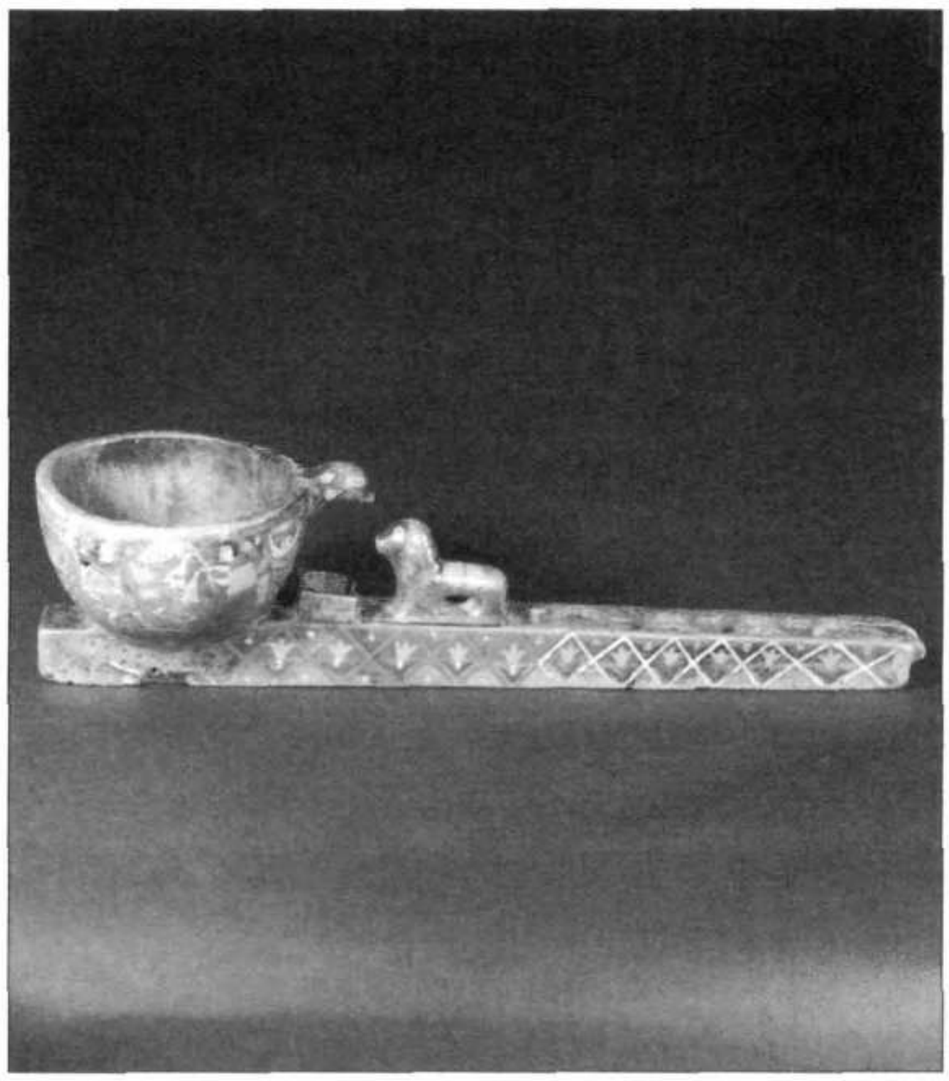


Foto 4

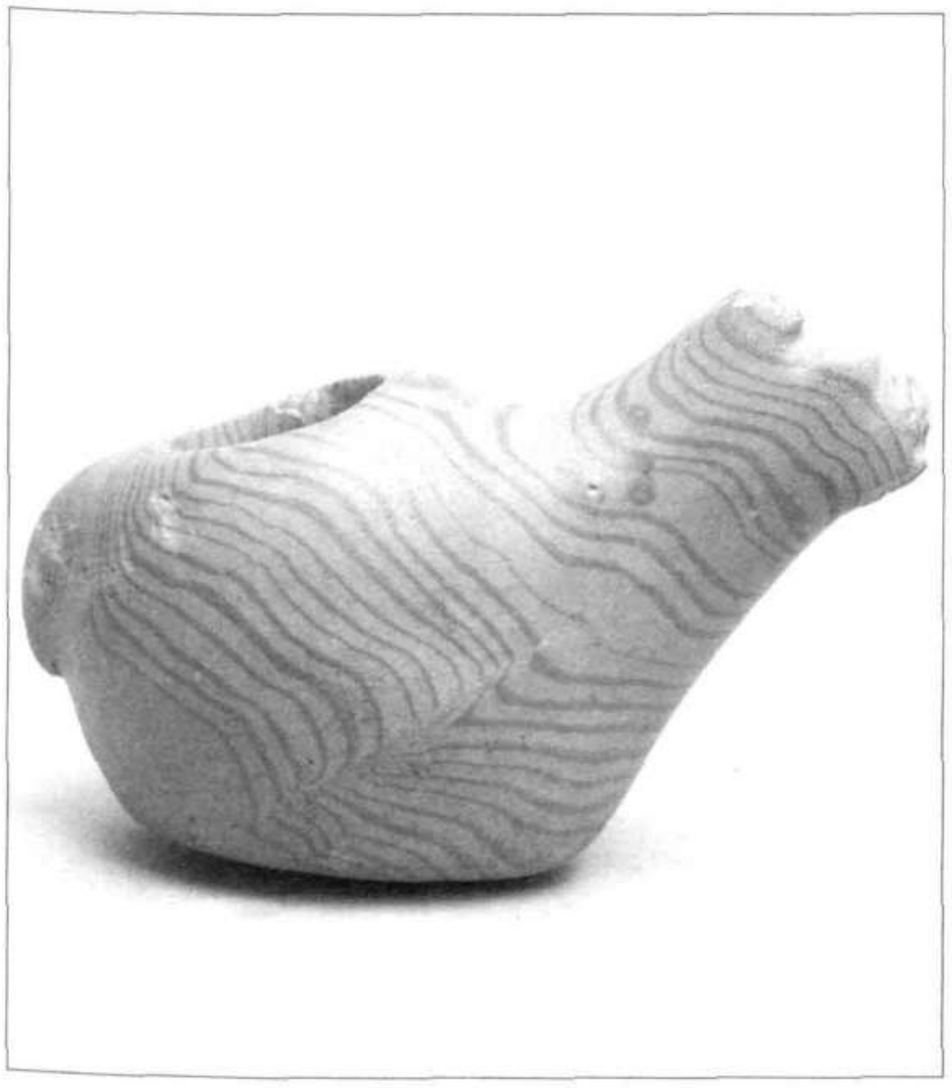


Foto 5

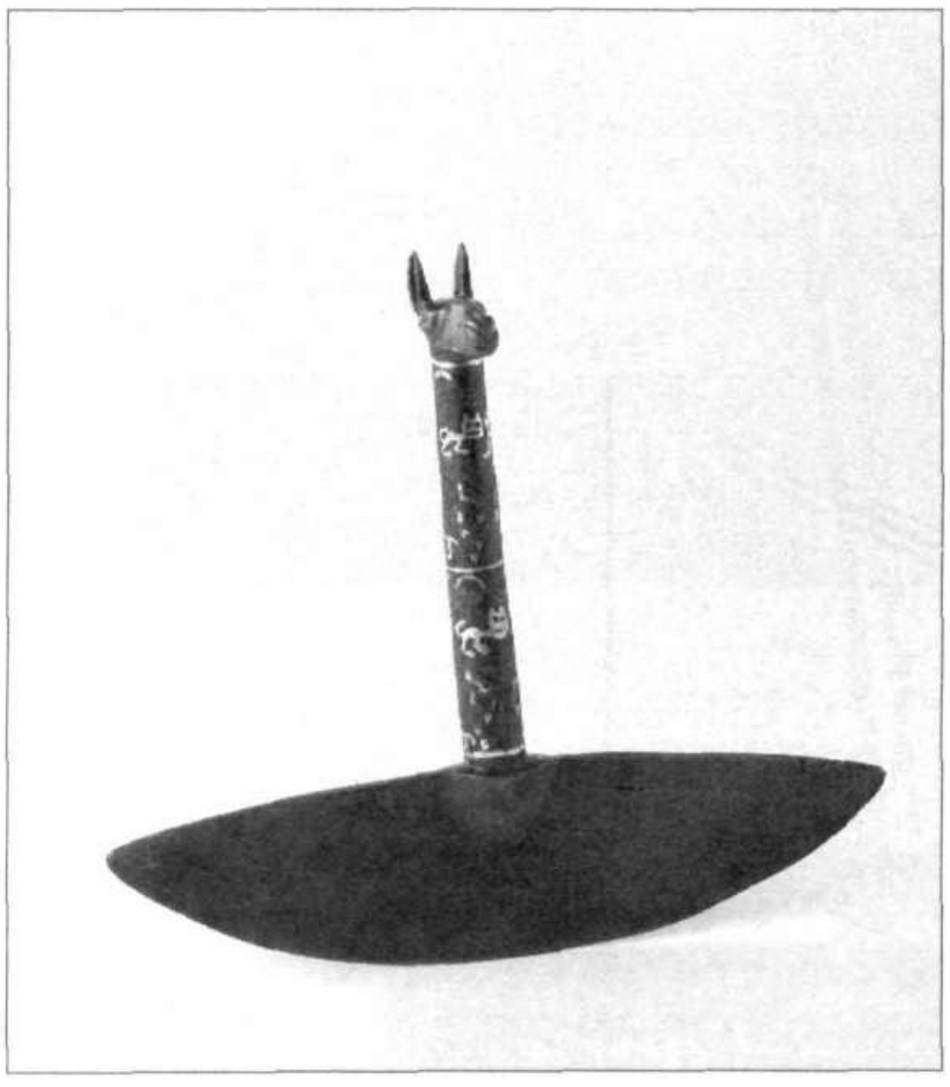


Foto 6

El *panawa* (foto 7) es un grupo de 40 figuritas humanas, de entre 52 y 20 milímetros de altura, realizadas en turquesa. Aparecieron entre las ruinas de la ciudad de Piquillajta, situada a 20 kilómetros al suroeste de Cuzco. El hallazgo fue accidental, y allí estaba Juan Larrea para observar la aparición de las piezas y para quedarse con ellas. Los 40 hombrecillos –entre los que se encuentra un prisionero– parecen representar cada uno a una tribu de la cultura huari, extinguida hacia el año 1.000 de nuestra era y a la que se le ha atribuido la paternidad de las figu-

ras. La disposición en que aparecieron parece indicar un propósito ritual: estaban tumbadas, dispuestas en círculo alrededor de un clavo de gran tamaño. Aunque una de las figuras se ha perdido, el legado Larrea conserva incluso ese clavo, y en el Museo de América se puede ver el grupo en la posición en que apareció originariamente. Meses después, a pocos pasos de donde se encontró el conjunto, apareció otro panawa prácticamente igual que conserva el Museo Arqueológico de Cuzco como uno de sus grandes tesoros.

Mucho más antigua, del año 400 de nuestra era, es la escultura en piedra gris verdosa de un feto dentro de su útero. La excepcional pieza, de la que no se conserva ningún ejemplar parecido, sirvió incluso para confirmar los conocimientos anatómicos de culturas anteriores a la inca y la realización por sus médicos de prácticas quirúrgicas. La figura, muy esquemática, es independiente del útero y está en la típica posición fetal. Tiene 26 centímetros de alto y 11 de ancho. Larrea se hizo con ella al poco tiempo de su descubrimiento en un departamento de Cuzco.



Foto 7



Foto 8

Con todo, tal vez la pieza más valiosa de todo el legado Larrea sea la cabeza del inca Viracocha (foto 8), que tomó su nombre de la deidad creadora de los Andes. Es excepcional por ser el único ejemplar de la escultura exenta inca de gran tamaño, y ello pese a que al parecer sufrió algunos toscos retoques en época colonial. Desde el primer momento, Juan Larrea tuvo noción de la enorme importancia de la pieza, que apareció en 1930, mientras el español estaba en Cuzco, durante las obras de remodelación de la iglesia de los jesuitas. Estaba enterrada a ocho metros de profundidad, y el propio Larrea presenció su extracción entre un verdadero frenesí nervioso por apoderarse de la pieza. «*De entre los subcimientos de la iglesia de la Compañía* –escribe– *surgió al poco, por circunstancias sólo una vez posibles y mientras se esperaba un giro demorado, una cabeza de piedra, singular en extremo. Con ella* –recalca– *adquirió la colección el vértice de su figura excepcional*» (Larrea, 1960: 32). Posteriormente apareció en la misma zona un cuerpo descabezado, conservado hoy en la Casa de Garcilaso en Cuzco, del que se ha pensado que corresponde a la cabeza del legado Larrea (Alcina, 1991: 86).

Por su valor simbólico y su excepcionalidad artística, Larrea sintió, dentro de sus remordimientos de haber privado a Perú de parte de su patrimonio, un especial desasosiego ante esta

cabeza. Tanto es así, que en 1960 solicitó al régimen de Franco la devolución de esta pieza al gobierno peruano. «*Dicha cabeza de Viracocha* –dejó escrito– *debe reintegrarse a su tierra peruana lo antes posible, sustituyéndose por una copia en la colección J. L. Lo mismo podría decirse quizá de algunos otros objetos. El autor de este libro se compromete, si la gente del Perú estimase oportuno reclamar oficialmente la propiedad y devolución de esa joya inalienable de su patrimonio arqueológico –mucho más significativa para el Perú que la Dama de Elche, por ejemplo, lo es para España–, a ayudarles a lograr su propósito por cuantos medios disponga*» (Larrea, 1960: 50). Treinta y cinco años después, no se ha iniciado ningún proceso legal por parte de Perú para su devolución y la cabeza se exhibe, en un lugar destacado, en el Museo de América de Madrid.

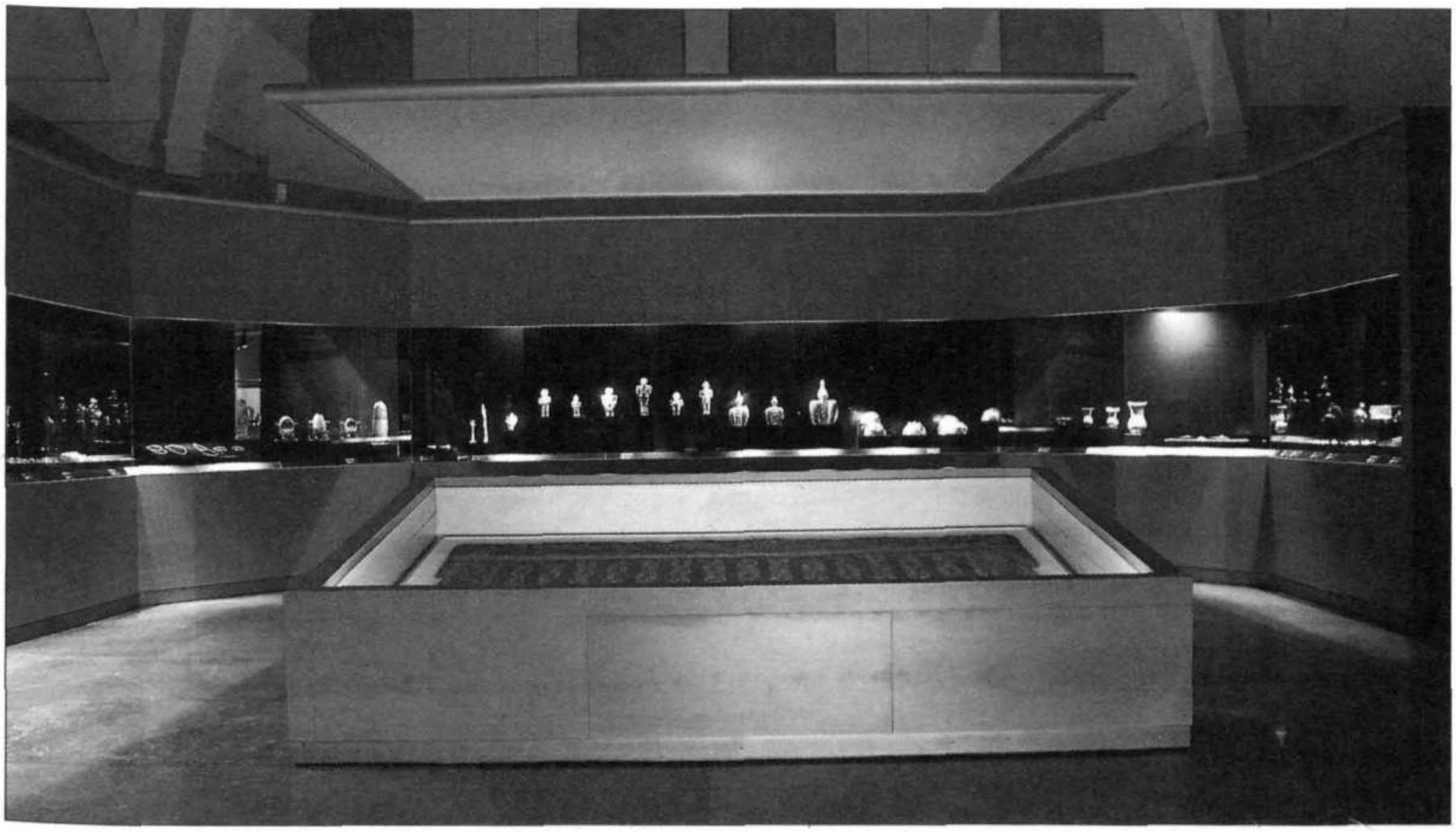


Foto 9

Pasando al apartado de los objetos de metal, destacan dos grupos: las 29 estatuillas humanas de oro, plata, bronce o plomo (foto 9) y los 15 *tumi* o cuchillos ceremoniales de bronce o plata, de forma semiesférica y dotados de mango en su parte plana. Tanto las estatuillas como los *tumis* son de gran valor no sólo antropológico, sino artístico, ya que en ellos se combina el naturalismo inca con un exquisito gusto por la decoración geométrica. Por último, es igualmente interesante resaltar, por su originalidad, los 29 ejemplares conservados en el legado Larrea de una curiosa arma llamada champi, una pesada estrella de metal (en ocasiones de piedra) usada para golpear al enemigo en la cabeza como si fuera una maza (foto 10).

Para acabar con este suscinto repaso a lo más importante del contenido del legado Larrea, y dejando de lado objetos espléndidos como instrumentos musicales realizados en hueso o conchas marinas, es preciso citar los tejidos, de los que la colección que tratamos posee 23 ejemplares. De ellos, 13 son retales o fragmentos y nueve son espléndidas telas con urdimbre de algodón y trama de lana. La decoración de estas últimas es tanto geométrica como naturalista, apareciendo en un variado colorido figuras de humanas, animales y vegetales. La restante pieza es otro de los tesoros del legado, el uncu o camisa de un alto dignatario inca (foto 11), que apareció en magnífico estado de conservación en un yacimiento de Pachamanac.

Exponer de forma coherente todo este material, tanto por su calidad como por su cantidad, supuso un reto no cumplido plenamente hasta el año pasado. Tanto durante el periodo en que el legado Larrea estuvo en el Museo Arqueológico Nacional (1935-1965) como cuando pasó en pobres condiciones al Museo de América (1965-1994), la espléndida colección no se ofrecía al público dentro de un programa museográfico elaborado. Por suerte, la reapertura del Museo de América el 12 de octubre de 1994, tras una completa remodelación de sus medios técnicos y sus exposiciones, ha venido a dar a las piezas del legado Larrea el trato que se merecen.

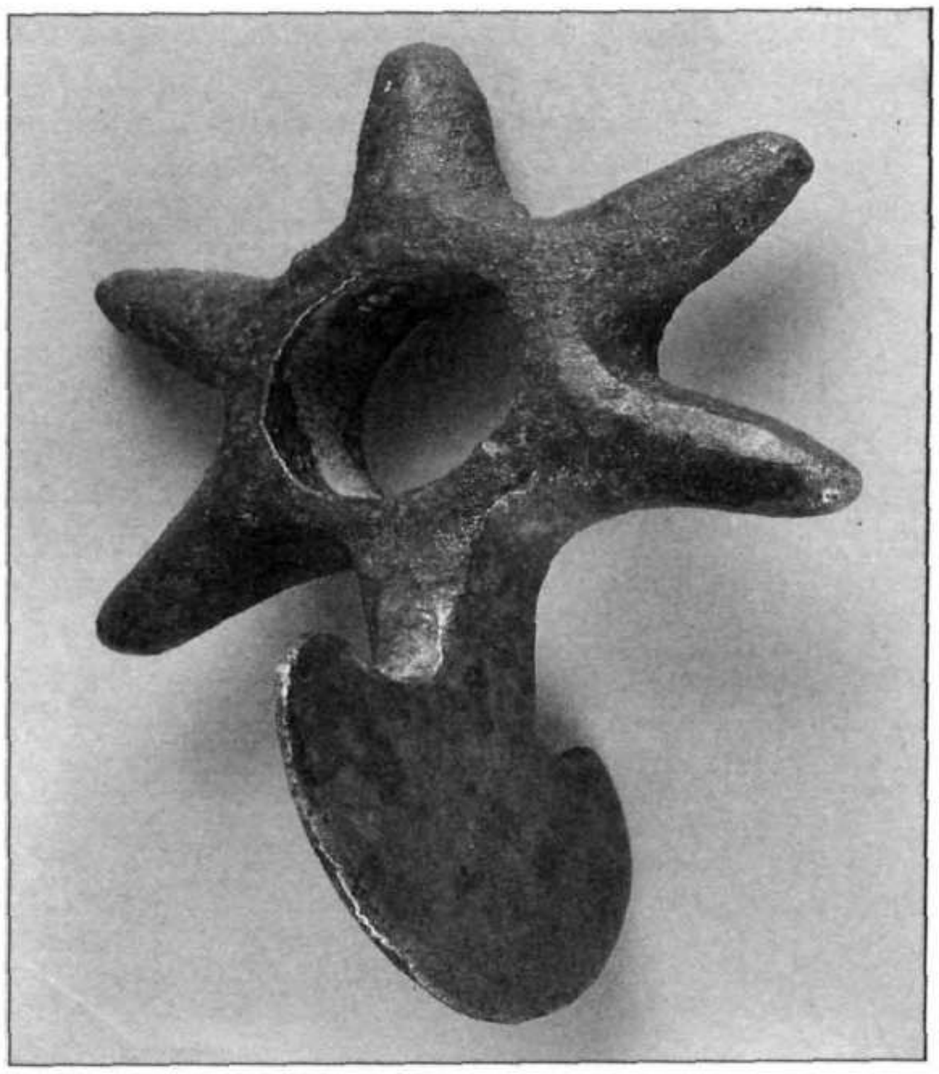


Foto 10

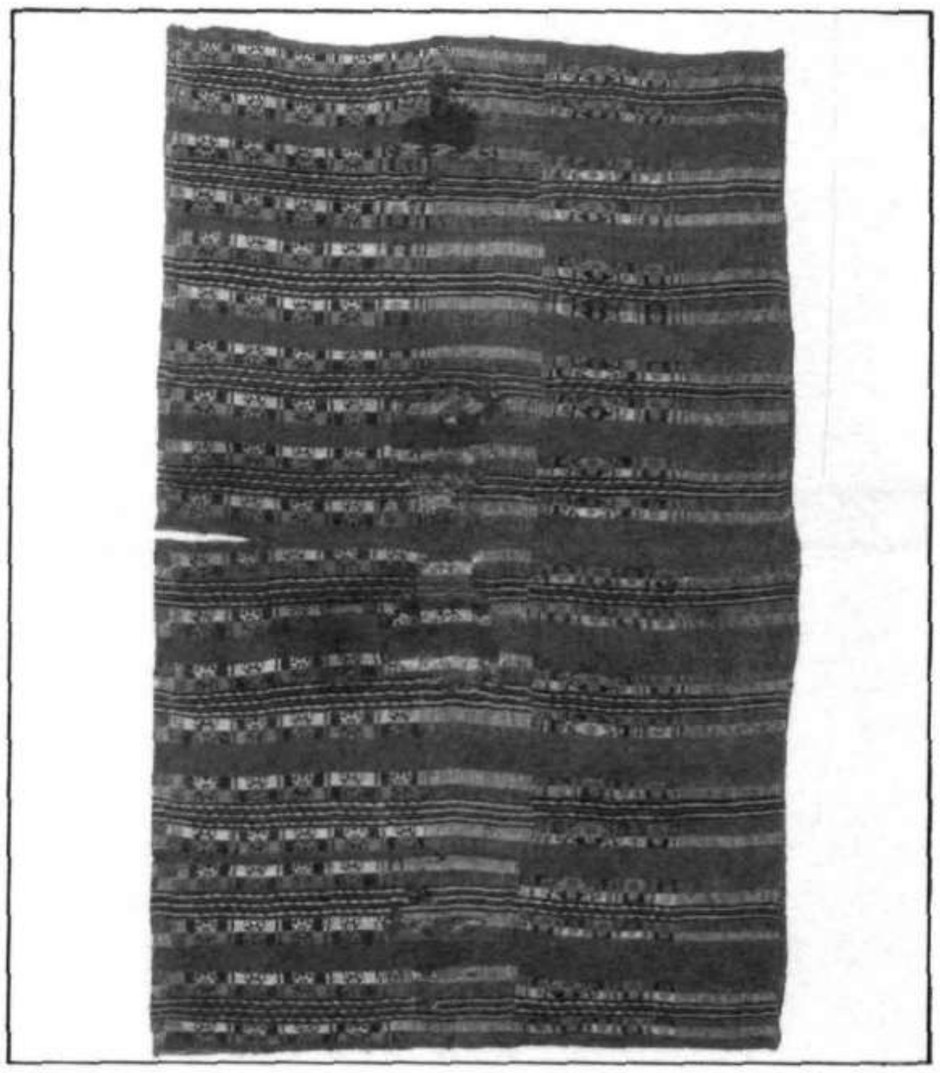


Foto 11

UN *TUMI* JUNTO AL NIÑO JESÚS

Tras su reforma, el Museo de América de Madrid puede ser considerado como un modelo de su género. Es un museo de programa típicamente antropológico, donde las piezas de una misma cultura están distribuidas por distintas salas en función de los apartados que cada una trata. Así, la colección Larrea aparece dispersa a lo largo del edificio, pero cumple la función pretendida: mostrar los diferentes aspectos de los pueblos y culturas –incluida la española colonial– que han dibujado el actual rostro del Nuevo Continente.

El museo cuenta con unas instalaciones avanzadas, donde los objetos expuestos en las vitrinas tradicionales se combinan con pinturas referentes a la época, reconstrucciones de territorios y viviendas –entre ellas una espléndida reconstrucción de un gabinete de historia natural del siglo XVIII–, numerosos gráficos e incluso varios audiovisuales que hacen que la visita sea amena y, sobre todo, tremendamente didáctica. Tanto los itinerarios como la información previa a cada sala son correctos. La iluminación de las salas y las obras, y el resalte de algunas piezas significativas, ayudan a que el visitante pueda pasar entre dos y cuatro horas visitando sin cansancio el centro (foto 12).

El programa del Museo de América es, ante todo, antropológico. Como explica Jiménez Villalba, su subdirector, *«en lugar de mostrar la enorme diversidad cultural del continente ateniéndose a planteamientos expositivos tradicionales –cronológicamente y por áreas culturales–,* el



visitante se encuentra con un discurso temático. No se trata de mostrar cuáles fueron las distintas realizaciones de los pueblos americanos, sino cómo estas realizaciones han contribuido a un mejor conocimiento de su pasado y su presente» (Jiménez, 1995: 53). En atención a ello, el Museo de América divide su programa en cinco áreas: El Conocimiento de América, El Continente Americano, La Sociedad, la Religión y La Comunicación. En cada uno de estos apartados se encuentra una amplia introducción escrita en paneles que sitúa al visitante en el área, una serie de objetos de las diferentes culturas relacionados entre sí y uno o varios audiovisuales como complemento. Debido a este diseño, las piezas del legado Larrea aparecen distribuidas entre todas las salas del museo, sin que el visitante tenga conciencia de que dichas piezas diseminadas forman parte de una misma colección. De hecho, en ningún lugar del museo ni de su folleto figura ni siquiera una mención a la donanción de Juan Larrea.

Pero lo que pierde la memoria de Larrea lo gana la claridad expositiva, el rigor científico y la amenidad del Museo de América. Así, podemos encontrar piezas del legado Larrea en todos los apartados, compartiendo siempre sala con objetos de culturas muy diversas. Por ejemplo, en el área dedicada a la religión pueden verse diversos keros alusivos a las ceremonias o tumis para los sacrificios junto a una imagen colonial del Niño Jesús y una representación del dios azteca Quezaltcoalt. Y en el área de sociedad puede verse el *uncu* del dirigente inca junto a los atributos de un jefe maya, o las piezas de orfebrería inca al lado de la reconstrucción de una tienda apache al hablar de la vida cotidiana.

Evidentemente, los responsables del museo han preferido perder la visión unitaria de cada cultura –que, dicho sea de paso, respetaría la integridad de la colección Larrea al ser casi exclusivamente inca– y el desarrollo cronológico de los acontecimientos en América en pro de un acercamiento más didáctico y complejo –y a mi juicio también más rico y participativo– al pasado y el presente americano. No obstante, en favor del trato dado a la colección Larrea hay dos puntos: por un lado, está expuesta en su totalidad, frente al 15 por ciento de objetos expuestos del resto de los fondos, y por otro todas sus piezas importantes está convenientemente destacadas y explicadas.

Sólo se puede echar de menos alguna mención a la figura de Juan Larrea, por quien, en buena parte, el Museo de América tiene hoy su prestigio. Pero es política del centro, según explica Jiménez Villalba, su subdirector, no mencionar públicamente a ninguna de las diversas personas que con sus donaciones han favorecido al museo a lo largo de los años.

En 1978, Juan Larrea visitó España de nuevo, tras su regreso de 1977, para presentar en Bilbao una edición de su libro Pablo Picasso: Guernica, en el que analizaba la obra más conocida del pintor malagueño. En esta presentación, Larrea habló del desplazamiento que el mundo del arte estaba viviendo en los últimos decenios, a favor de América y en detrimento de la iniciativa europea, y destacaba el papel que la vanguardia española podía desempeñar en volver a recuperar esa iniciativa. Se refirió entonces a su legado como una *«vía de comunicación»* entre el ayer y el hoy del Nuevo Mundo y de éste con el Viejo Continente. Y recordó unas palabras suyas escritas poco antes, en el prólogo a una antología de la obra del que fue uno de sus grandes amigos, Gerardo Diego: *«¿Qué otra cosa puede ser una obra artística* –citó– *que un artefacto animado, una máquina de fabricar emoción, que introducida en un complejo humano desencadene la multiforme vibración de lo encendido?»* Sirvan estas palabras para estimular el estudio profundo del legado Larrea, un verdadero puente entre el más verdadero mundo americano de ayer y la España de hoy, una colección que aún conserva las voces y las emociones de los hombres que crearon cada una de sus piezas.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, JOSÉ LUIS: "Juan Larrea: del exilio en 1939 a una nueva concepción de la cultura", en *De la Guerra Civil al exilio republicano (1936-1977)*. Ed. Mezquita, Madrid, 1983.

ALCINA FRANCH, JOSÉ: *El Arte Precolombino*. Ed. Anaya, Madrid, 1991.

CABELLO CARO, PAZ: *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1989.

GURNEY, ROBERT: *La poesía de Juan Larrea*. Ed. Universidad del País Vasco, Lejona, 1985.

INSULA, *Revista de Letras y Ciencias Humanas*. Número 586, monográfico dedicado a Juan Larrea. Madrid, octubre 1995.

JIMÉNEZ VILLALBA, FÉLIX: "El nuevo Museo de América". *Revista de arqueología*, Madrid, febrero 1986.

KUBLER, GEORGE: *Arte y arquitectura de la América Precolombina*. Ed. Cátredra, Madrid, 1986.

LARREA, JUAN: *Corona Incaica*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Córdoba, Argentina, 1960.

LARREA, JUAN: "Prólogo a Antología de Gerardo Diego". *Poesía española contemporánea*. Edición de Andrés Soria Olmedo. Ed. Taurus, Madrid, 1991.

NAVARRO TOMÁS, TOMÁS: "Decreto de creación del Museo-Biblioteca de Indias". *Gaceta de la República*. Madrid, 23 de septiembre de 1937.

TRIMBORD, H. Y VEGA, P.F.: "Arte Inca". *Catálogo de la exposición en Madrid de 1935*.

VV. AA.: "Arte Peruano". *Publicación del XXVI Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla, 1935.

VV. AA.: "Art des Incas": *Catalogue de l'exposition de la collection J. L. au Palais du Trocadero*. Museé d'Ethographie, Museum Nationale d'Historia Naturelle. París, 1933.

VV. AA.: "Piedras y Oro: El arte en el Imperio de los Incas". *Catálogo de la Exposición de Alicante y Murcia*. Ministerio de Cultura y Caja de Ahorros Mediterránea. Alicante, 1988.

LOS OBJETOS DE METAL DE LA COLECCIÓN JUAN LARREA: UN ESTUDIO ARQUEOMETALÚRGICO

Salvador Rovira Lloréns*
Pablo Gómez Ramos**

La Colección Juan Larrea es uno de los conjuntos precolombinos más interesantes custodiados en el Museo de América. Fue donada por el propio Larrea al Estado español en la década de los años treinta tras haber figurado en diversas exposiciones. La mayor parte de las piezas proceden del Perú y comprende materiales muy diversos: cerámica, metal, madera, tejidos, piedra, hueso, concha, etc. Nos interesa en esta ocasión el grupo de los metales, desde cuyo estudio analítico nos aproximaremos a la metalurgia prehispánica del antiguo Perú.

La metodología analítica seguida ha sido desarrollada con todo detalle en Rovira (1990 y 1994), por lo que no nos extenderemos aquí en el asunto. Tan sólo recordaremos que los análisis de la composición metálica se han obtenido por espectrometría de fluorescencia de rayos X (energía dispersiva).

1. OBJETOS DE COBRE

Un total de 15 piezas de cobre han sido estudiadas, con los resultados que figuran en la Tabla 1.

TABLA 1.- **Análisis de objetos de cobre de la Colección Larrea**

Núm.Inv.	Tipo de objeto	Cultura	Cu	Sn	Pb	As	Fe	Ni	Zn	Ag	Sb
7038	Puntero	Huari	99'3	0'010	0'03	0'38	0'12	0'01	0'12	0'022	tr
7045	Cuchillo-sonaja	Chimú	99'8	nd	nd	nd	0'02	nd	nd	0'021	tr
7070	Colgante antropomorfo	Chimú	98'9	nd	nd	0'46	0'10	0'03	0'26	0'013	0'010
7238	Aguja	Inca	98'7	0'02	nd	0'33	0'12	0'17	nd	0'017	nd
7239	Aguja	Inca	98'6	nd	nd	0'88	0'19	0'21	nd	0'019	nd
7266	Alfiler de cabeza laminar	Inca	—	—	—	—	—	—	—	—	—
7353	Colgante pectoral historiado	Chimú	97'7	nd	0'10	0'70	0'23	0'15	0'51	0'012	0'030
7355	Hacha de hoja calada	Chimú	98'3	nd	0'11	0'65	0'26	0'06	0'55	0'019	0'030
7357(M)	Colgante pectoral	Chimú	97'3	nd	0'30	1'44	0'14	0'12	0'38	0'034	0'010
7364	Cuchara	Inca	98'2	0'74	0'06	0'41	0'13	0'38	nd	0'032	0'13
7365	Cuchara (lengua)	Chimú	98'6	0'010	nd	0'23	0'16	0'06	0'62	0'015	0'010
7365A	Cuchara (figura de remate)	Chimú	91'9	0'020	nd	7'2	0'05	0'02	nd	0'010	0'020
7373	Alfiler de cabeza figurada	Inca	99'0	0'010	nd	0'04	0'10	nd	0'09	0'005	0'010
7382(M)	Alfiler de cabeza laminar	Inca	94'8	nd	nd	4'4	0'01	0'01	nd	0'049	nd
7387	Cuchillo	Chimú	96'8	0'10	nd	2'5	0'11	0'10	nd	0'007	0'020
7402	Colgante antropomorfo	Chimú	97'7	0'010	0'17	0'60	0'05	0'34	0'60	0'023	0'0

tr: *elemento detectado a nivel de trazas.*
nd: *elemento no detectado.*
—: *elemento no analizado.*
Los números de inventario acompañados de (M) indican el valor medio de varios análisis.

* Museo Arqueológico Nacional. Madrid.
** Universidad Autónoma. Madrid.

La mayor parte de los cobres o cobres arsenicados son de tipología chimú, siendo más escasos los incaicos, como cabía esperar. Una pieza particularmente interesante es la cuchara 7365, por su estructura bimetálica. Así, la lengua es de cobre con impurezas mientras la figura antropomorfa que remata el mango es de cobre con un 7'2% de arsénico. Es un producto de fundición en dos tiempos; en el primero se moldeó la chapa en forma de lengua y posteriormente se adaptó al extremo el molde de la figura de remate, vertiendo en su interior el metal arsenicado fundido. Este segundo metal tiene un intervalo de solidificación entre 1.000 y 689° C, más bajo que el del cobre de la lengua (1.083-1.070° C), por lo que no llegaría a refundir este último pero conseguiría una buena unión entre ambas partes. Queda documentada, así, la técnica de sobremoldeo para unir las partes de un objeto complejo.

Otro objeto curioso es el tupu 7266, de cobre plateado. Debido al recubrimiento de plata no hemos podido determinar la composición de la base de cobre, aunque por los picos del espectrograma no cabe duda de que se trata sólo de este metal, sin otros aleantes. El recubrimiento con plata se realizó por reemplazamiento electroquímico, original método desarrollado por los metalúrgicos prehispánicos investigado por Lechtman (1973 y 1984a), que en esta pieza confirmó el estudio metalográfico.

Entre los estudiosos de la metalurgia americana se encuentra profundamente arraigada la idea de que las aleaciones de cobre con arsénico fueron un logro tecnológico de los metalúrgicos peruanos de la Costa Norte iniciado en el Período Intermedio Temprano (200 AC-700 DC) que culminaría con la metalistería chimú (1100-1450 DC) (Caley, 1973; Lechtman, 1976 y 1979). Los resultados de recientes experimentos de fundición de minerales en los hornos primitivos de Batán Grande siguen insistiendo en esa posibilidad, aunque con ciertas matizaciones derivadas de estudio de los restos de fundición de esta importante área metalúrgica (Merkel y Shimada, 1988). Otros autores, basándose en los análisis de amplias colecciones de objetos de metal y en el paralelismo existente con la metalurgia del cobre del Viejo Mundo defendían el carácter fortuito de la aleación cobre-arsénico (Rovira, 1990 y 1991), dada la estrecha relación observada entre la composición de los minerales originales y del metal obtenido. Una prueba indirecta, aunque contundente, de que los primitivos metalúrgicos europeos desconocían las cualidades mecánicas del cobre arsenicado fue proporcionada por Budd (1991) al descubrir lo inadecuadas que resultaban las técnicas de taller empleadas en la fabricación de los objetos, técnicas que no sólo desaprovechaban las propiedades de esta aleación sino que llegaban a anularlas. Algo similar cabe decir de los metalúrgicos del Reino de Chimor, pues, como vemos por los análisis de la Tabla 1, los objetos más arsenicados no son los de carácter instrumental (agujas, cuchillos, hachas) sino los de adorno (alfileres, colgantes). Heather Lechtman ha venido defendiendo con gran acierto que el sistema de valores que propició la evolución de la metalurgia americana tiene poco que ver con el practicismo europeo (Lechtman, 1984b y 1988). Mientras en América la metalurgia nace y gira constantemente en torno al oro, y sus producciones estarán siempre al servicio de las élites que controlan el poder político y religioso, en Europa la metalurgia se desarrolla en torno al cobre y sus aleaciones, con una clara finalidad instrumental y armamentística. Ello no significa, sin embargo, que determinados objetos como los puñales y las espadas no adquirieran también en Europa valores simbólicos de prestigio y poder, y se hayan producido atesoramientos vinculables al rango social del propietario.

Es evidente que con la eclosión de la metalurgia del cobre en el Período Intermedio Temprano los objetos se diversificaron y buena parte de ellos tienen un claro carácter instrumental: agujas, cuchillos, cinceles, hachas, instrumentos agrícolas, etc., con independencia de que su función pueda asociarse en ciertos casos a los rituales sagrados o de guerra practicados por las élites. Como tales instrumentos, el metal constituyente debe proporcionar las prestaciones mecánicas adecuadas, y en este punto es donde observamos esa falta de sincronía tecnológica al comprobar el uso tan aleatorio que se hace del metal cuproarsenicado. Se podría pensar que es precisamente el carácter sacralizado o elitista del objeto el que lleva al empleo de las "mejores aleaciones" para su fabricación, dejando para fines más utilitarios los cobres menos arsenicados. Sin embargo tal consideración no puede sostenerse tras el análisis estadístico de un grupo numeroso

de objetos (Rovira, 1990: 620-621), llegando a la conclusión de que el tipo de aleación y la función del objeto no son correlacionables. Tal parece, pues, que el uso del cobre arsenicado tiene poco que ver con los sistemas de valores o con sus mejores cualidades mecánicas, lo cual resta fuerza a la pretendida intencionalidad de su obtención.

2. OBJETOS DE BRONCE

Los objetos de bronce son los más abundantes de la Colección Larrea, con un total de 68 piezas. Las composiciones metálicas pueden verse en la Tabla 2.

TABLA 2.- **Análisis de objetos de bronce de la Colección Larrea**

Núm. Inv.	Tipo de objeto	Cultura	Cu	Sn	Pb	As	Fe	Ni	Zn	Ag	Sb
7050	Boleadora	Inca	83'7	15'2	nd	nd	0'14	0'02	nd	nd	0'010
7074	Contera	Inca-Virreinal	71'7	20'7	6'5	nd	0'27	nd	nd	0'029	nd
7127	Brazalete	Inca	74'5	23'9	nd	nd	0'23	0'48	nd	0'006	nd
7128	Colgante discoidal	Inca	91'4	8'3	nd	nd	0'04	tr	nd	0'016	0'020
7130	Cuchillo	Inca	91'00	8'6	nd	nd	0'11	0'12	nd	nd	nd
7131(M)	Machacador?	Inca	72'2	26'9	nd	nd	0'03	nd	nd	nd	0'010
7132	Hacha	Inca	89'2	10'6	nd	nd	0'04	0'14	nd	0'022	nd
7133	Hacha de apéndices	Inca	93'4	6'7	nd	nd	0'18	0'01	nd	0'009	nd
7134	Hacha-pico de enmangue tubular	Inca	88'5	11'0	nd	nd	tr	0'07	nd	nd	nd
7135	Hacha-pico de enmangue tubular	Inca	88'8	10'5	nd	nd	0'06	0'01	nd	0'007	nd
7136	Maza rompecabezas	Inca	88'2	10'6	0'11	nd	0'05	tr	nd	0'022	0'070
7137	Maza rompecabezas	Chimú-Inca	91'8	6'8	nd	0'53	0'40	0'20	nd	0'054	0'080
7138	Boleadora	Inca	90'1	8'3	1'0	0'14	0'21	0'25	nd	0'024	nd
7139	Cuchillo	Inca	88'4	11'0	nd	nd	0'11	0'02	nd	0'013	nd
7140	Maza rompecabezas	Inca	88'6	10'8	nd	0'34	0'01	0'06	nd	0'052	0'15
7141	Boleadora	Inca	80'6	18'2	0'05	nd	0'06	nd	0'17	0'015	nd
7142	Maza rompecabezas	Inca	89'0	10'3	nd	nd	0'04	0'19	nd	0'007	nd
7143	Boleadora	Inca	85'7	12'6	0'06	0'06	0'15	0'06	nd	0'008	0'44
7144	Cuchillo	Chimú	84'1	10'9	0'15	0'30	0'10	0'16	0'59	0'030	0'18
7145	Cuchillo-sonaja	Chimú	90'0	8'6	nd	0'18	0'07	nd	0'74	0'034	0'010
7147	Maza rompecabezas	Inca	84'5	10'9	3'7	0'22	0'01	0'11	nd	0'061	0'18
7150	Colgante discoida	Inca	94'2	5'0	0'14	0'22	0'25	0'10	0'39	0'041	0'040
7152	Boleadora	Inca	77'1	22'2	nd	nd	0'01	0'07	nd	0'041	nd
7153	Boleadora	Inca	85'8	13'9	nd	nd	tr	0'07	0'16	0'028	nd
7154	Cascabel	Inca	87'0	12'3	nd	nd	tr	0'01	nd	0'012	nd
7155	Boleadora	Inca	84'7	15'0	nd	nd	tr	0'08	0'16	0'007	nd
7156	Boleadora	Inca	84'0	14'9	0'47	nd	tr	tr	nd	0'084	nd
7157	Guardapuntas	Inca-Virreinal	64'9	23'2	11'3	nd	tr	0'02	nd	0'014	tr
7163	Boleadora	Inca	84'0	11'0	4'4	0'13	0'32	tr	0'01	0'014	nd
7165	Boleadora	Inca	70'0	27'6	1'9	nd	0'27	0'14	nd	0'045	nd
7166	Boleadora	Inca	89'5	7'5	1'6	0'07	0'24	tr	0'07	0'004	nd
7167	Boleadora	Inca	88'3	11'0	nd	nd	0'39	0'17	0'16	0'012	nd
7168	Boleadora	Inca	78'8	20'3	0'16	0'47	0'03	0'04	nd	tr	0'16
7169	Boleadora	Inca	85'1	14'4	nd	nd	0'26	0'21	nd	0'016	nd
7170	Cuenta de collar	Inca	81'9	17'4	0'36	nd	0'16	0'06	nd	0'020	nd
7171	Cuenta de collar	Inca	83'0	15'7	0'46	nd	0'14	0'02	nd	0'260	nd
7173	Cuenta de collar	Inca	82'5	16'3	0'30	nd	0'10	0'05	nd	0'015	nd
7214	Cuchillo	Inca	90'7	8'0	nd	0'34	0'38	0'04	nd	0'010	0'11
7354	Colgante discoidal	Inca	85'4	13'5	0'11	0'18	0'26	0'07	0'41	tr	tr
7356	Cuchillo	Inca	88'6	11'2	nd	nd	0'01	0'05	nd	0'004	nd
7358	Cuchillo	Inca	90'1	9'7	nd	nd	0'07	0'07	nd	0'006	nd
7359	Cuchillo	Inca	85'5	13'4	nd	nd	0'01	0'10	0'20	0'092	nd
7360	Cuchillo	Inca	87'8	12'0	nd	nd	0'04	0'01	nd	0'035	0'01

Núm. Inv.	Tipo de objeto	Cultura	Cu	Sn	Pb	As	Fe	Ni	Zn	Ag	Sb
7361(M)	Cuchillo	Inca	85'2	13'7	0'19	0'19	0'01	0'14	0'18	0'078	0'010
7363	Cuchillo	Chimú-Inca	86'1	12'4	0'18	nd	tr	0'11	0'17	0'093	tr
7366	Alfiler de cabeza laminar	Inca	94'0	4'9	0'11	nd	0'08	0'02	0'08	0'012	0'020
7367	Alfiler de cabeza figurada	Inca	91'2	7'6	nd	nd	0'15	0'02	0'09	0'084	nd
7368	Alfiler de cabeza figurada	Inca	87'1	11'7	0'21	nd	0'20	0'25	0'22	0'016	0'11
7369	Alfiler de cabeza figurada	Inca	95'2	3'5	nd	0'32	0'52	0'07	0'10	0'045	0'010
7370	Alfiler de cabeza figurada	Inca	86'5	12'7	nd	nd	0'05	0'44	nd	0'012	nd
7374	Limpia-oídos	Inca	83'9	15'4	nd	nd	0'07	nd	0'12	0'013	nd
7375	Limpia-oídos	Inca	82'0	15'4	0'11	0'28	0'23	0'32	0'57	0'089	tr
7380	Alfiler de cabeza figurada	Inca	62'0	36'4	nd	0'58	0'14	0'08	nd	0'036	nd
7388	Alfiler de cabeza figurada	Inca	92'7	6'9	nd	nd	0'35	0'01	nd	0'032	0'010
7389	Alfiler de cabeza figurada	Inca	88'5	10'1	nd	nd	0'11	0'31	0'29	0'005	nd
7390	Alfiler de cabeza figurada	Inca	85'4	12'0	1'42	nd	0'08	0'42	0'38	0'021	0'050
7396	Anillo	Inca	82'8	17'0	nd	nd	0'05	0'17	nd	0'015	nd
7397	Colgante zoomorfo	Inca	75'9	22'5	0'27	0'78	0'06	0'05	nd	0'032	0'060
7398	Colgante figurado	Inca	79'1	20'6	nd	nd	0'01	0'18	nd	0'018	0'030
7403	Estatuilla zoomorfa	Inca	88'4	8'9	0'20	0'19	0'11	0'21	0'67	0'96	0'26
7405	Colgante zoomorfo	Inca	78'6	20'8	nd	nd	0'01	0'17	nd	0'010	tr
7406	Boleadora	Inca	86'7	11'8	1'28	nd	0'12	0'02	0'08	0'18	0'16
7407	Colgante antropomorfo	Inca	86'5	7'1	5'5	0'07	tr	0'01	0'09	0'028	tr
7408	Colgante antropomorfo	Inca	90'8	8'4	nd	nd	0'01	tr	nd	0'020	0'050
7411	Colgante antropomorfo	Inca	79'9	18'3	nd	1'6	0'07	0'06	nd	0'055	0'050
7413	Contera	Inca	83'9	15'8	0'16	nd	0'06	0'02	nd	0'011	0'070
7421	Puño o remate figurado	Chimú-Inca	91'7	8'0	nd	—	0'03	0'02	—	0'01	0'010
7456	Alfiler	Inca	87'2	12'3	nd	tr	0'14	0'09	tr	tr	tr

tr: *elemento detectado a nivel de trazas.*
nd: *elemento no detectado.*
—: *elemento no analizado.*
Los números de inventario acompañados de (M) indican el valor medio de varios análisis.

Por los elementos mayoritarios constituyentes de las aleaciones cabe distinguir dos grupos. El primero, más numerosos, es de los bronces típicos cobre-estaño. El segundo está formado por unos pocos bronces ternarios cobre-estaño-plomo. El gráfico de la Figura 1 presenta la distribución de los contenidos de estaño y plomo. Las ligas pobres, con menos del 8% Sn, son pocas, situándose la moda en el intervalo 10-12% Sn, es decir, en los bronces de calidad. Conviene señalar también que los bronces ricos en estaño son bastante frecuentes, dando lugar a metales de gran dureza. Sin embargo, y a la vista de la Tabla 2, no parece que esta cualidad fuera apreciada, pues la mayor parte de estos bronces ricos se han empleado en la producción de objetos en los

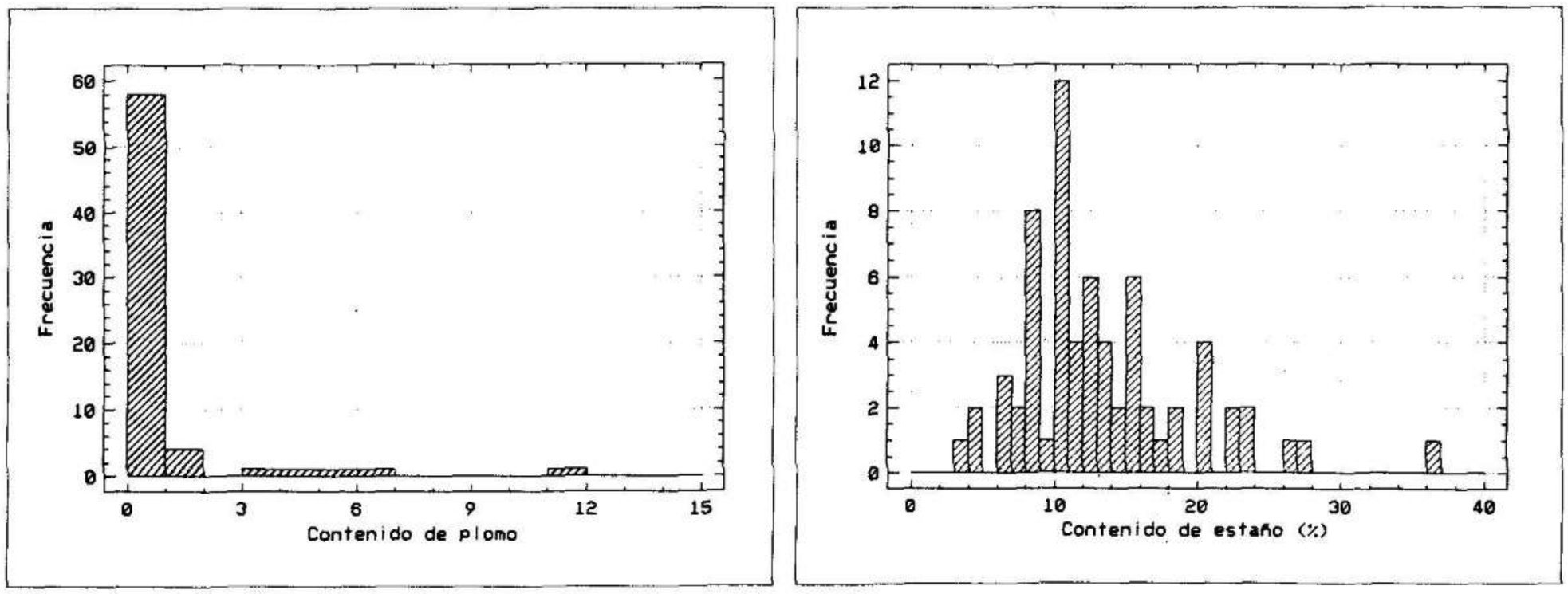


FIGURA 1: Histogramas mostrando la distribución de estaño y plomo en los bronces de la Colección Larrea.

cuales la dureza del metal resulta irrelevante (boleadoras, colgantes, alfileres, cuentas de collar, etc.). Quizás se buscara más el efecto cromático que otras cualidades del metal.

La aparición del bronce en el antiguo Perú es todavía un tema poco claro. El mapa minero señala una importante concentración de vetas estanníferas en el Altiplano, con algunas mineralizaciones aisladas en la región cuzqueña y en la Sierra Central no lejos de Canta, de ahí que se se sitúe con toda probabilidad en dicho Altiplano el punto originario. La dificultad está por hora en fijar la cronología de esta nueva aleación.

A mediados de la década de los cuarenta William C. Root registraba la existencia de bronces en todo el territorio hacia el año 1100. Más tarde, cuando se publicaron materiales del Noroeste de Argentina, empezó a vislumbrarse la existencia de un posible foco originario en dicha región. González (1959: 391-393) encontró numerosos bronces en enterramientos de la cultura de La Aguada, con una fecha radiocarbónica del 1130±90 ap, es decir, hacia el año 800. La Aguada floreció entre los años 700 y 900, y sus bronces presentan bajo contenido en estaño, no superando la cifra del 6%. También publicó una pieza de bronce de la cultura Condorhuasi (250-650 DC) con 2'05% Sn (González, 1959: 293), por lo que supuso que el origen del bronce podría ser más temprano de lo que generalmente se admitía (González, 1966: 59). Pero es probable que los orígenes haya que situarlos efectivamente en el Altiplano, desde donde se difundiría al socaire de la expansión Huari-Tiahuanaco a lo largo del Horizonte Medio (700-1100 DC), más específicamente durante la fase final de dicho Horizonte, hacia el año 1000 (Alcina, 1970: 316; Lechtman, 1979: 14). Por desgracia se han publicado pocos análisis de objetos de esta época; Petersen (1970: 109) recogía cuatro piezas de bronce procedentes de las ruinas de Tiahuanaco, pero sin datación específica. Considerando que los materiales de La Aguada muestran una evidente influencia tiahuanacota (González, 1966: 58-59) que podría haber llevado también la tecnología al Noroeste argentino, tendríamos esa fecha en torno al 800 como *terminus ante quem* para datar los primeros bronces. A pesar de las afirmaciones de Root (1945), los bronces recogidos por la bibliografía fechables hacia el año 1000 son escasísimos y, desde luego, no cubren todo el territorio del Area Andina Media, localizándose más bien en el Altiplano boliviano y las tierras argentinas colindantes afectadas por la expansión de Tiahuanaco hacia los Andes Meridionales. A la vista de estos hechos quizás conviniera ya matizar que debió ser en la esfera de Tiahuanaco donde tuvo lugar la invención y primera difusión del bronce al estaño, mientras que el Imperio Huari, situado al norte y en constante pugna fronteriza con aquél, no favoreció la penetración de la nueva aleación en los territorios bajo su control, unos territorios en los cuales los recursos estanníferos son muy escasos. En cambio la difusión hacia el sur parece evidente: en la provincia argentina de Mendoza se han hallado bronces binarios que no son producción local fechables en los siglos VIII-X (Bárcena, 1980). Si estas importaciones proceden del Altiplano han de pasar por el Noroeste vía Jujuy, Catamarca y La Rioja, donde también se han hallado piezas de tipología similar, algunas analizadas por Ambrosetti (1904: 181).

El declive de Huari en el siglo X y la subsiguiente fragmentación territorial de la que surgieron los nuevos reinos del Período Intermedio Tardío tampoco debió ser el caldo de cultivo más adecuado para la difusión del bronce hacia el norte. Contabilizando todos los bronces chimúes apenas se alcanza la veintena (Rovira, 1990: 663, 667), una cifra nada despreciable dado el panorama actual de la arqueometalurgia andina, pero que contrasta con el volumen mucho mayor de objetos de cobre. Sin embargo la cronología de estos materiales plantea no pocos problemas pues muchos de ellos proceden de colecciones sin contexto arqueológico claro o del saqueo de tumbas. Según Lechtman (1979: 16), la cultura Chimú representó el *flourit* del cobre arsenical y sólo al final del Período Intermedio Tardío incorporaría tímidamente la tecnología del bronce. Si ello fuera cierto, la mayoría de estos bronces serían Chimú tardío o Chimú-Inca, cosa nada fácil de dilucidar por la vía tipológica, y situarían la llegada del bronce a la Costa Norte peruana bien entrado el siglo XIV o a comienzos del XV. ¿Qué sucedió en el inmenso territorio que media entre el Altiplano y la Costa Norte? Sólo podemos contar con siete análisis antiguos realizados por Mead (1915) y Nordenskiöld (1921) a materiales Ica-Chincha, contemporáneos de los chimúes y

afectados por la misma problemática. Es decir, que no hay manera, en el estado actual de nuestros conocimientos, de seguir los pasos a la progresión del bronce en esa dirección.

El recorrido nos conduce como hipótesis más plausible a que fueran los incas, en tiempos de Pachacútec (1438-1471) quienes llevaron el bronce al norte del Perú. No obstante, y si bien es cierto que la cultura Inca desarrolló al máximo la producción de bronce, la más completa oscuridad se cierne sobre los detalles del proceso.

La aparición de bronces plomados de época incaica plantea nuevos problemas. Las aleaciones con en torno al 1% Pb pueden considerarse sin dificultad aleaciones fortuitas; pero cuando la tasa de este metal supera el 3-4% la intencionalidad parece clara. Estos problemas no afectan a los materiales de época virreinal pues es de sobra conocida la inmediata incorporación de las aleaciones europeas a la tecnología americana. La resistencia a la aculturación del mundo indígena se planteó más en cuestiones conceptuales que en las tecnológicas. Resultaría fácil sortear el escollo de los bronces plomados típicamente incaicos como la maza rompecabezas 7147, la boleadora 7163 y el colgante antropomorfo 7407 proponiendo su fabricación en esa fase transicional en la que las formas son esencialmente indígenas pero la tecnología se ha modernizado. Pero es una solución que conviene discutir, y lo haremos más adelante.

3. OBJETOS DE LATÓN

La Colección Larrea contiene unos pocos objetos en cuya aleación interviene el zinc, como puede verse en la Tabla 3.

TABLA 3.- **Análisis de objetos de latón de la Colección Larrea**

Núm.Inv.	Tipo de objeto	Cultura	Cu	Sn	Pb	As	Fe	Ni	Zn	Ag	Sb
7048(M)	Estatuílla antropomorfa	Inca-Virreinal	78'9	3'1	13'7	0'22	0'29	0'11	3'6	0'010	0'10
7049	Indeterminado	Virreinal	73'4	5'9	12'5	0'45	0'16	0'21	6'6	0'013	0'79
7158	Colgante antropomorfo	Inca-Virreinal	94'4	0'26	1'3	nd	tr	tr	3'5	0'007	0'01
7377	Alfiler de cabeza figurada	Inca-Virreinal	88'9	0'97	0'49	nd	0'30	0'15	9'0	0'023	0'03

tr: *elemento detectado a nivel de trazas.*
nd: *elemento no detectado.*
Los números de inventario acompañados de (M) indican el valor medio de varios análisis.

Tan sólo las piezas 7158 y 7377 son latones típicos, es decir, aleaciones binarias cobre-zinc. Las dos restantes son latones mixtos con cantidades notables de plomo y estaño. En cuanto a su cronología, todas ellas son tardías, de momentos en los que la presencia española es evidente, suponiendo que alguna de ellas no sea realmente una producción posterior o una falsificación. Desde el punto de vista de la estética están bastante alejadas de los cánones del clasicismo incaico. Pero, como en su día abordaron con acierto Martínez y Cabello (1988), existió una fase transicional a raíz de la conquista de Cuzco por las huestes de Pizarro en la que las manifestaciones artísticas sufrieron notables modificaciones.

El colgante antropomorfo 7158, de diseño muy estilizado, no ofrece ninguna duda pues Mead (1915) analizó tres piezas similares, aunque de bronce, procedentes de Tiahuanaco, que aparecen dibujadas en Nordenskiöld (1921: 89).

La estatuilla 7048 representa un hombre contrahecho, un jorobado desnudo, con la cabeza tocada con el característico gorro cónico y cubre-orejas. Su ejecución es muy burda tanto por lo que se refiere a los rasgos anatómicos como en cuanto al trabajo metalúrgico: poros y rechupes afectan a gran parte de la superficie y conserva el embudo de colada sobre la cabeza. La

pátina no muestra signos de gran antigüedad y retiene en los pliegues restos de haber estado pintada con purpurina. El análisis de una muestra de la purpurina dio una composición de latón ternario cobre-zinc-plomo, distinta de las purpurinas modernas, que son latones binarios cobre-zinc. Sabemos que el falso dorado con purpurina comenzó a practicarse en el siglo XVIII pero no disponemos de información analítica de materiales antiguos con los que establecer comparaciones. Estamos, pues, ante una obra de difícil datación por el momento pero que, desde luego, no es prehispánica.

Otra pieza problemática es el alfiler 7377, rematado con una cabeza de perro o zorro, tema iconográfico ciertamente chocante dentro de las figuraciones incaicas. No conserva pátina alguna ni signos de haber sido sometido a una enérgica limpieza química o electroquímica. Podría ser una imitación del siglo XIX o comienzos del XX.

La pieza 7049 es probablemente una fornitura o complemento de mobiliario. Tiene forma troncocónica con dos perforaciones transversales, y la base menor termina en un pivote o machón para ser empotrado. La pátina indica sin lugar a dudas que no es una pieza moderna.

La tecnología del latón, extraordinariamente desarrollada en Europa desde época romana, fue llevada a América por los metalúrgicos españoles. Sin embargo no debemos ocultar un hecho inquietante que ya fue discutido por Rovira (1990): la existencia de aleaciones de cobre con zinc y otros metales en el Noroeste argentino mucho antes de la llegada de los españoles. Hasta el presente nadie ha documentado, ni siquiera sugerido, algún tipo de técnica de fundición que procesara los minerales de zinc, muy abundantes en el Area Andina, en tiempos prehispánicos. Sin embargo González (1959 y 1979) publicó seis análisis de hachas y cinceles de La Aguada y La Ciénaga fabricados con latones cuaternarios (Cu-Zn-Sn-Pb). Todas las piezas procedían de enterramientos excavados por el propio autor, datables hacia el año 700 o antes (González, 1966: 59). No deja de resultar curioso y sorprendente que este autor soslaye en sus trabajos la cuestión del zinc al comentar las características metalúrgicas de sus materiales. Tampoco cabe dudar de la bondad de los análisis efectuados por Fester, de la Facultad de Química de la Universidad de Litoral (Santa Fe, Argentina). Fester opinaba, no obstante, que estas piezas podrían ser falsificaciones dada la similitud de sus aleaciones con otras ya coloniales (Fester y Retamar, 1955: 171). Sin embargo, González (1959: 395) afirma no abrigar ninguna duda acerca de la autenticidad de las mismas. Ante posiciones tan opuestas tendrán que ser las nuevas investigaciones las que aclaren la cuestión de los "latones" prehispánicos.

4. OBJETOS DE PLOMO

En la colección que estamos estudiando existe una figurilla antropomorfa de tipología incaica, elaborada con plomo. Representa un hombre jorobado, desnudo, en actitud sonriente, tocado con un gorro cónico. Su análisis queda recogido en la Tabla 4.

TABLA 4.- **Análisis de objetos de plomo de la Colección Larrea**

Núm. Inv.	Tipo de objeto	Cultura	Cu	Sn	Pb	As	Fe	Ni	Zn	Ag	Sb
7148	Estatuilla antropomorfa	Inca?	nd	1'2	97'9	nd	0'13	nd	nd	0'003	0'020

nd: *elemento no detectado.*

El resultado analítico es poco revelador, sobre todo porque no contamos con otros análisis como referencia. La pieza en cuestión apenas presenta pátina, pero ello no sería una objeción en este caso pues, como es sabido, el plomo se autoprotege rápidamente con una delgada capa

de óxido que frena el proceso de corrosión superficial, de manera que el crecimiento de la pátina es muy lento.

La mayoría de investigadores admiten sin apenas discusión una metalurgia del plomo en época prehispánica, asociada a la extracción de plata. Pero las evidencias arqueometalúrgicas al respecto son poco concluyentes, como se verá más adelante. También son escasísimos los objetos de plomo descritos por la bibliografía. Los tres custodiados en el Museo Antropológico de Berlín (una pesa, una figurilla de ave y una boleadora), encontradas en Pachacámac e Ica, son tipológicamente tardías (Schmidt, 1929: taf. 396). También lo son las tres mazas rompecabezas en forma de estrella de cuatro puntas, una plomada y una cazoleta del Museo Brüning de Lambayeque, a nuestro modo de ver erróneamente fechadas en la fase Salinar-Moche al haberlas encontrado en la superficie de una terraza, Pampa de los Fósiles de Paiján, asociadas a puntas y raspadores líticos mucho más antiguos que sí pueden ser Salinar. Esta datación errónea hizo suponer a Petersen (1970: 58-59) una gran antigüedad para la industria del plomo. La cronología incierta pero desde luego tardía de los objetos de plomo y de bronce plomado permite suponer, a lo sumo, que el uso metalúrgico del plomo pudo comenzar en las postrimerías del Horizonte Tardío o en los primeros tiempos de ocupación hispánica, coincidiendo en este último caso con la puesta en explotación a gran escala de los minerales plumboargentíferos, como ya indicara Baessler (1906).

5. OBJETOS DE PLATA

El trabajo de la plata fue una actividad notoria dentro de la metalistería prehispánica desde, al menos, el Período Intermedio Temprano. El uso de este metal precioso se remonta en el tiempo hasta por lo menos el año 1000 AC, según la fecha obtenida para una cuenta de collar de Malpaso, en el Valle de Lurín (Lechtman, 1978: 514).

En la Colección Larrea hay un buen conjunto de objetos de plata, cuyos análisis forman la Tabla 5.

TABLA 5.- **Análisis de objetos de plata de la Colección Larrea**

Núm. Inv.	Tipo de objeto	Cultura	Ag	Cu	Au	Fe	Zn	As	Sn	Sb	Pb
7007	Cuchillo	Chimú	40'4	58'0	nd	—	—	—	0'11	0'02	0'67
7025	Estatuílla antropomorfa	Inca	59'2	29'1	8'9	0'02	—	—	2'0	0'25	0'53
7025A	Estatuílla antropomorfa	Inca	61'4	35'0	nd	—	—	—	2'0	0'16	0'90
7043A	Estatuílla antropomorfa	Inca	94'5	3'2	nd	0'20	1'3	—	nd	nd	0'29
7043B	Estatuílla antropomorfa	Inca	85'91	2'7	nd	5'6	0'15	—	nd	nd	4'8
7046	Estatuílla antropomorfa	Inca	97'6	1'6	nd	—	—	—	nd	nd	nd
7129	Colgante discoidal	Inca	86'7	12'3	nd	—	—	—	0'040	0'020	0'95
7151	Pinzas	Inca	80'1	16'2	1'2	0'01	—	—	0'090	0'001	1'5
7164	Cuenta de collar	Inca	93'6	4'7	nd	nd	—	—	nd	nd	1'06
7172	Cuenta de collar	Inca	61'9	36'2	nd	0'08	nd	0'34	0'45	0'020	0'68
7362	Cuchillo	Inca	73'4	25'9	nd	tr	—	—	0'16	nd	0'54
7371	Alfiler de cabeza figurada	Inca	72'9	25'3	1'5	—	—	—	0'29	0'020	nd
7372	Alfiler de cabeza figurada	Inca	71'9	27'4	nd	—	—	—	0'070	0'030	0'68
7376	Limpia-oídos	Inca	36'8	62'8	nd	—	—	—	0'070	0'050	0'28
7378	Alfiler de cabeza figurada	Inca	76'9	21'9	nd	—	—	—	nd	0'020	1'15
7379	Alfiler de cabeza figurada	Inca	57'4	42'4	nd	—	—	—	0'18	nd	nd
7381	Alfiler de cabeza figurada	Inca	69'65	30'4	nd	—	—	—	nd	nd	nd
7383	Alfiler de cabeza laminar	Inca	98'0	nd	nd	—	—	—	nd	nd	1'9
7384	Alfiler de cabeza laminar	Inca	94'0	5'5	nd	—	—	—	0'020	0'030	0'43
7385	Alfiler de cabeza laminar	Inca	99'5	nd	nd	—	—	—	nd	nd	nd
7386	Alfiler de cabeza laminar	Inca	71'6	26'6	1'2	—	—	—	0'57	nd	nd
7391	Brazalete	Inca	65'4	33'0	nd	—	—	—	0'47	nd	1'15

Núm. Inv.	Tipo de objeto	Cultura	Ag	Cu	Au	Fe	Zn	As	Sn	Sb	Pb
7393	Máscara	Chimú	90'0	10'0	nd	—	—	—	nd	nd	nd
7395	Estatuílla zoomorfa	Inca	95'7	3'3	nd	0'01	—	—	nd	nd	0'38
7400	Estatuílla antropomorfa	Inca	37'2	61'4	1'4	—	—	—	0'060	nd	nd
7401	Estatuílla zoomorfa	Inca	87'4	11'7	nd	tr	nd	nd	nd	0'010	0'91
7410	Estatuílla zoomorfa	Inca	89'7	7'3	2'9	—	—	—	0'070	nd	nd
7412	Estatuílla zoomorfa	Inca	84'7	12'7	1'0	0'02	—	—	nd	nd	1'6
7415	Pinzas	Inca	93'7	6'1	nd	—	—	—	nd	nd	nd
7416	Estatuílla antropomorfa	Inca	76'7	19'3	nd	—	—	—	0'22	nd	2'8
7417	Estatuílla antropomorfa	Inca	92'3	6'9	0'64	—	—	—	nd	nd	0'10
7418	Guardapunta	Inca	99'1	nd	nd	—	—	—	nd	0'020	0'93
7419	Estatuílla antropomorfa	Inca-Virreinal	74'0	24'7	nd	—	—	—	nd	nd	0'67
7420	Puño o remate figurado	Chimú-Inca	55'5	43'3	0'28	0'02	—	—	0'22	nd	0'65
7431	Estatuílla antropomorfa	Inca	99'8	0'15	nd	—	—	—	nd	nd	nd
7446B	Alfiler de cabeza laminar	Inca	96'4	3'6	nd	—	—	—	nd	nd	nd
7486	Estatuílla antropomorfa	Inca	61'6	36'4	nd	nd	—	—	nd	nd	1'1

tr: elemento detectado a nivel de trazas.
nd: elemento no detectado.
–: elemento no analizado.

La mayoría de los objetos están confeccionados con una aleación plata-cobre, contándose como impurezas principales el plomo y el oro. El histograma de la Figura 2 indica que muy pocas aleaciones son de plata pura, siendo más frecuente la plata de baja ley. La costumbre de ligar la plata con cobre se remonta, al parecer, a los mismos orígenes de la platería, pues la cuenta de Malpaso antes aludida contiene 45'3% Ag y 41'0% Cu. Pero será a partir del Período Intermedio Tardío cuando esta aleación proliferará (Rovira, 1990: 683).

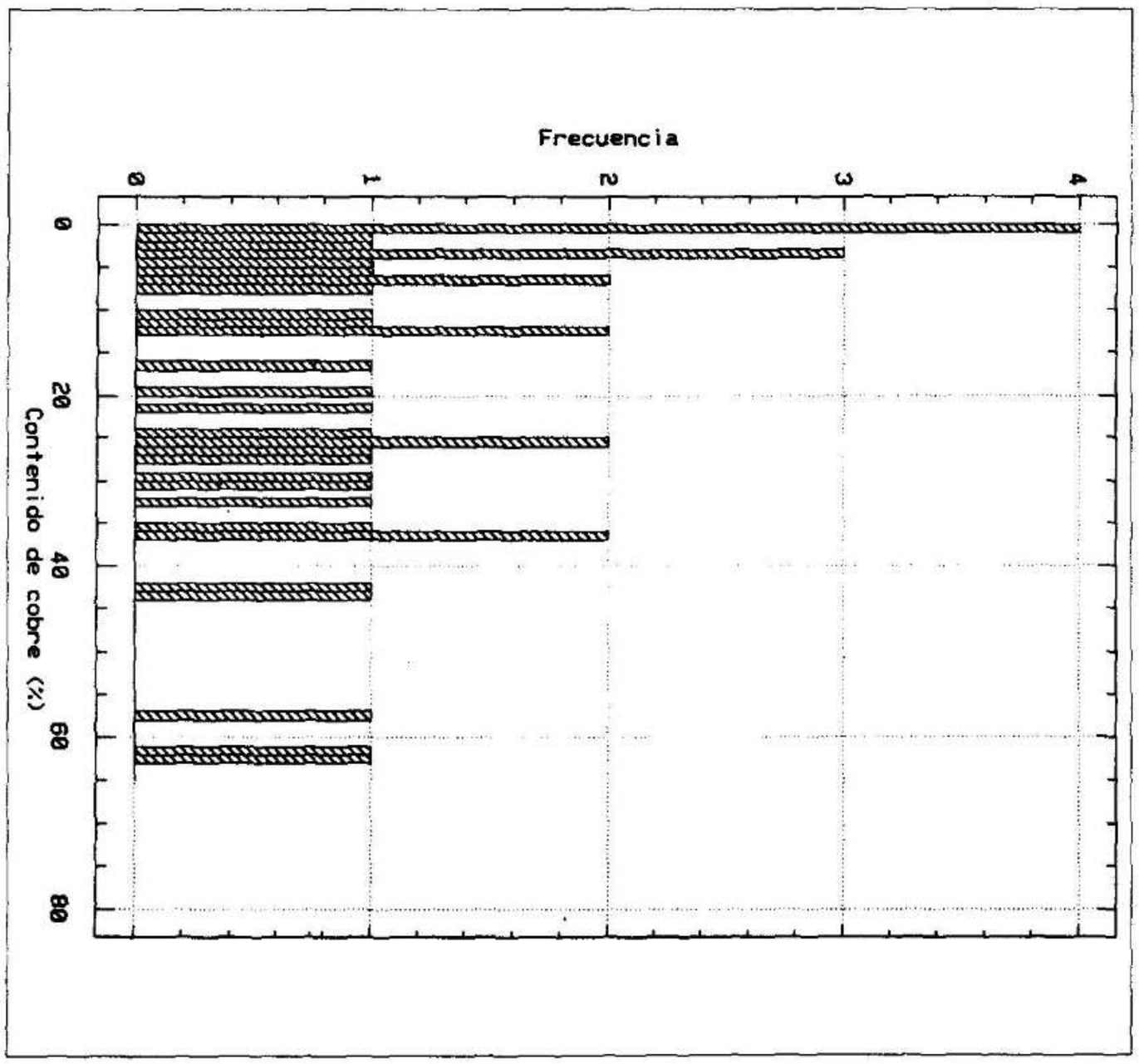


FIGURA 2: Histograma de la distribución del contenido de cobre en los objetos de plata de la Colección Larrea.

La detección de impurezas de plomo con valores por encima de los detectados en el cobre sugiere la producción de plata a partir de sus minerales. En el norte del Perú existen grandes depósitos de minerales de plata y plata nativa (Stappenbeck, 1930: 336-344). En general se trata de asociaciones polimetálicas con plomo, zinc y cobre principalmente, en forma de galena, blenda, tetraedrita y pirita ferrocuprosa. Los depósitos primarios son, pues, minerales sulfurados. Esto ha animado un estado de opinión favorable a la explotación de estos sulfuros en época prehispánica, no sólo para beneficiar la plata sino también el cobre (Caley y Eastby, 1959; Lechtman, 1976, 1978 y 1979). Las evidencias arqueometalúrgicas son, sin embargo, poco consistentes y se limitan al hallazgo de tortas de litargirio (óxido de plomo) y escorias a raíz de las excavaciones de Tello realizadas a comienzos de los cuarenta en Ancón. También había fragmentos de cerámica con adherencias escoriáceas en su cara interna cuyo análisis dio mucho plomo y algo de plata, así como globulillos de sulfuro de cobre (covellina) y otros minerales que hicieron pensar a Lechtman (1976: 33-37) que en ellas se habían procesado sulfuros de cobre y plomo.

Sin embargo, ni la presencia de inclusiones de sulfuro de cobre ni la formación de una escoriación rica en plomo son argumentos decisivos. En el primer caso porque el azufre, impureza habitual del combustible de origen vegetal, reacciona fácilmente con el cobre a alta temperatura para dar el sulfuro, sin necesidad de que los minerales sean sulfurados (Patterson, 1971: 310; Gale et al., 1985: 95). En el segundo caso porque el plomo, tanto da que se encuentre en forma de sulfuro como de óxido, tiende a pasar a la escoria en buena parte (Gómez Ramos, 1995).

Hay otro problema asociado al litargirio y escorias de Ancón: se desconocen las circunstancias estratigráficas del hallazgo, su posible cronología e incluso la situación de una hipotética batería de hornos. Los materiales arqueológicos atestiguan una ocupación de la zona desde el Horizonte Medio hasta época incaica, y los restos metalúrgicos podrían ser tardíos, incluso coloniales.

La presencia de plomo en la plata chimú e inca puede explicarse de manera más sencilla si volvemos la mirada a las características de los metalotectos argentíferos. Como explica Stappenbeck, en las monteras de oxidación de los depósitos minerales peruanos aparecen los metales nativos y los minerales oxídicos. En el caso de la plata se da también la plata córnea o querargirita (cloruro de plata) y en caso del plomo la cerusita (carbonato de plomo) (Stappenbeck, 1930: 338-339). La querargirita suele llevar impurezas de plomo y libera fácilmente la plata al ser calentada en un crisol. Así, las impurezas propias o el arrastre fortuito de polvo o cristales de cerusita justifican la existencia de pequeñas cantidades de plomo en la plata sin tener que recurrir a la copelación para explicarlas. Por otro lado, y según los cálculos efectuados por Patterson (1971: 300), el volumen de plata explotado en tiempos prehispánicos es incluso inferior a las expectativas de metal nativo existente en los metalotectos andinos, por lo que no parece que fuera necesario el beneficio de grandes cantidades de querargirita ni, desde luego, de galena argentífera. Tampoco conocemos análisis de plata nativa peruana y bien pudiera suceder que contuviera impurezas de plomo.

No podemos dejar de lado la cuestión de las huayras u hornos descritos por los cronistas, utilizados por los indígenas para extraer plata. Según una de las descripciones más completas, la del Inca Garcilaso de la Vega, a los minerales se añadía soroche (galena), tras cuya fundición obtenían tejos de plomo argentífero (Petersen, 1970: 86) que luego habrían de copelar. Sin embargo no hay argumentos arqueológicos para afirmar que tal procedimiento fuera de raíz netamente prehispánica. El horno fijo de Quioma (Bolivia) descrito por Ahlfeld y Schneider-Scherbina (1964) se halló en un contexto con materiales incas tardíos y coloniales, y otro tanto sucede con los innumerables fragmentos de hornos portátiles de cerámica mencionados en la bibliografía (Bargallo, 1967: 47). Pero, ciertamente, si la huayra fuera un horno inca desarrollado poco tiempo antes de la llegada de los españoles serviría para explicar la existencia de bronces plomados y de objetos de plomo de factura prehispánica.

6. OBJETOS DE ORO

Las piezas áureas de la Colección Larrea proceden en su casi totalidad de los alrededores de Cuzco, de la cultura Inca. Tan sólo dos colgantes formados por sendas láminas son más antiguos, de la cultura Nazca de la Costa Sur peruana, y un tercero procedente de Antioquía (Colombia) podría ser Diquís reciente o Tairona, culturas desarrolladas en el Area Intermedia, lejos del Perú. La composición del conjunto forma la Tabla 6.

TABLA 6.- **Análisis de objetos de oro de la Colección Larrea**

Núm.Inv.	Tipo de objeto	Cultura	Au	Ag	Cu	Fe	Zn	As	Sn	Sb	Pb
512 bis	Colgante antropomorfo	Diquís reciente?	80'1	2'2	17'6	0'01	—	—	nd	nd	nd
7037	Diadema en forma honda	Inca	68'7	27'8	3'4	—	—	—	0'02	nd	nd
7394(M)	Anillo	Inca	67'6	26'5	5'9	0'04	—	—	0'010	nd	nd
7399	Estatuílla zoomorfa	Inca	56'1	39'4	4'5	0'02	—	—	nd	nd	nd
7404	Estatuílla zoomorfa	Inca	53'3	42'4	4'3	0'02	—	—	nd	nd	nd
7414	Anillo	Inca	61'4	31'9	6'4	0'02	—	—	nd	nd	nd
7443A	Collar (cuenta discoidal)	Inca	55'7	39'5	4'7	—	—	—	0'050	nd	nd
7443B	Collar (cabujón)	Inca	66'7	32'0	1'7	—	—	—	0'020	0'020	nd
7444	Alfiler de cabeza laminar	Inca	76'2	21'3	2'5	0'01	—	—	nd	nd	nd
7445	Alfiler de cabeza laminar	Inca	66'3	29'8	3'9	0'01	—	—	nd	nd	nd
7446A	Alfiler de cabeza laminar	Inca	82'3	8'5	8'9	0'02	—	—	0'19	0'020	nd
7447	Anillo	Inca	67'9	25'0	7'1	0'01	—	—	nd	nd	nd
7448(M)	Aplique	Inca	72'7	23'1	4'1	0'03	—	—	nd	nd	nd
7449(M)	Aplique	Inca	79'4	16'7	3'8	0'02	—	—	0'020	nd	nd
7450	Brazalete	Inca	96'8	2'7	0'2	0'02	—	—	0'030	0'010	nd
7451	Colgante laminar	Nazca	87'3	7'4	5'2	0'01	—	—	nd	0'010	nd
7452	Colgante laminar	Nazca	89'2	6'6	4'2	—	—	—	nd	0'020	nd
7453	Lámina decorada	Inca	71'9	24'4	3'7	0'01	—	—	nd	nd	nd
7454	Colgante discoidal	Inca	79'2	15'3	5'5	0'01	—	—	0'040	nd	nd
7455	Pinzas	Inca	80'1	16'2	3'6	0'01	—	—	nd	nd	nd
7457	Alfiler de cabeza laminar	Inca	69'2	25'2	5'5	0'01	—	—	0'030	nd	nd
7458	Colgante antropomorfo	Inca	75'4	13'9	10'5	0'06	—	—	0'080	0'010	nd
7459	Estatuílla antropomorfa	Inca	92'5	4'7	2'7	0'02	—	—	nd	nd	nd
7460	Estatuílla antropomorfa	Inca	69'6	26'5	3'8	0'01	—	—	nd	nd	nd
7461	Estatuílla antropomorfa	Inca	60'2	34'9	4'9	0'02	—	—	nd	nd	nd
7492	Lámina (fragmento)	Inca	57'1	36'8	6'1	0'01	—	—	nd	nd	nd

tr: elemento detectado a nivel de trazas.
nd: elemento no detectado.
—: elemento no analizado.
Los números de inventario acompañados de (M) indican el valor medio de varios análisis.

El alfiler de cabeza laminar 7446 es, sin lugar a dudas, un montaje moderno a partir de dos fragmentos originales unidos mediante soldadura autógena actual. La cabeza es de oro y el alfiler de plata (véase el análisis correspondiente en la Tabla 5). Las piezas bimetálicas, si bien no son muy frecuentes tampoco resultan extrañas dentro de la metalistería peruana. Recuérdese al alfiler de oro y plata de Chongoyape, de la cultura Chavín, analizado por Lothrop (1941: 258-260). El resto de objetos no ofrecen duda alguna respecto a su autenticidad.

En cuanto a las aleaciones, se trata en general de ligas ternarias oro-plata-cobre cuya distribución muestra el diagrama de la Figura 3. En ella puede verse que las piezas peruanas se alinean junto al eje Au-Ag, con contenidos bajos o moderados de cobre; en cambio el colgan-

te 512bis se acerca al eje Au-Cu distanciándose de los demás ya que se trata de una tumbaga (aleación oro-cobre) propia del Area Intermedia. La característica del oro incaico es la frecuencia con que se liga el oro nativo con plata o con plata-cobre para rebajar su ley (Rovira, 1994: 330-331).

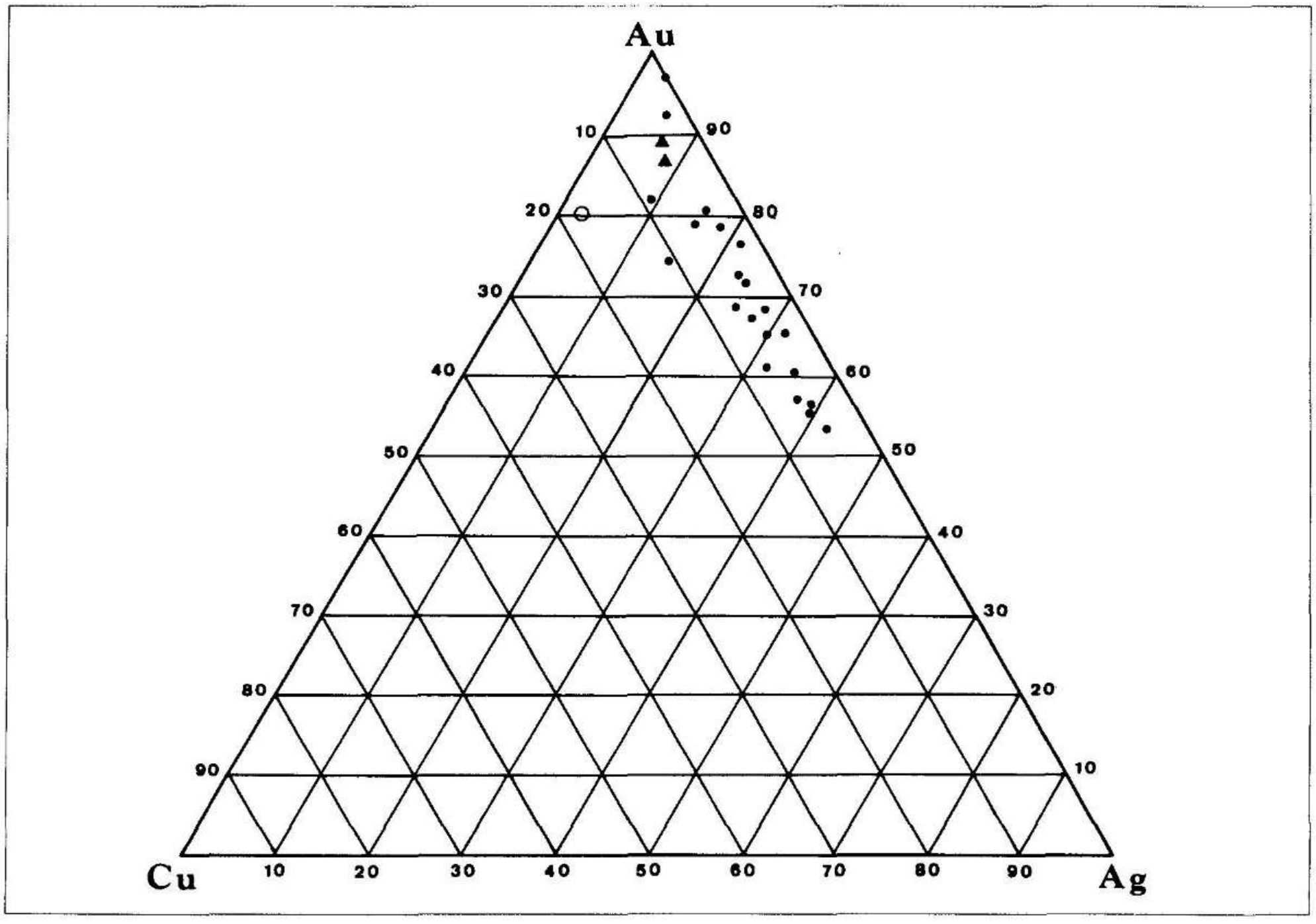


FIGURA 3: Diagrama ternario de las aleaciones de oro de la Colección Larrea. (●) Inca; (▲) Nazca; (o) Diquís.

BIBLIOGRAFIA

AHLFELD, F. y SCHNEIDER-SCHERBINA, A. (1964): *Los yacimientos de minerales y de hidrocarburos de Bolivia*. Ministerio de Minas y Petróleo. La Paz.

ALCINA, José (1970): "La producción y el uso de metales en la América precolombina". *Actas del VI Congreso Internacional de Minería*. Vol. I. León, pp. 307-331.

AMBROSETTIl, J.B. (1904): "El bronce en la región calchaquí". *Anales del Museo Nacional de Buenos Aires*, XI, pp. 163-314.

BAESSLER, Arthur (1906): *Altperuanische Metallgerëte*. Berlín.

BÁRCENA, J. Roberto (1980): "Análisis químico y metalográfico de los elementos del ajuar funerario de Uspallata-Usina-Sur". *Anales de Arqueología y Etnología*, XXIX-XXXI, pp. 91-108.

BARGALLO, Modesto (1967): "La guaira, horno horno de fundición del antiguo Perú. Estudio de las referencias de cronistas". *Minería*. Organo del Instituto de Ingenieros de Minas del Perú, 79, pp. 43-49.

BUDD, Paul D. (1991): *A metallographic investigation of Eneolithic arsenical copper*. University of Bradford. Bradford.

CALEY, Earle R. (1973): "Chemical composition of ancient copper objects of South America". En W.J. YOUNG (ed.): *Application of Science in examination of Works of Art*. Museum of Fine Arts. Boston, pp. 53-61.

CALEY, E.R. y EASTBY Jr., D.T. (1959): "The smelting of sulphide ores in pre-conquest Peru". *American Antiquity*, 25, pp. 59-65.

GALE, N.H., PAPASTAMATAKI, A., STOSGALE, S.Z. y LEONIS, K. (1985): "Copper sources and copper metallurgy in the Aegean Bronze Age". En P.T. CRADDOCK y M.J. HUGHES (eds.): *Furnaces and smelting technology in Antiquity. British Museum Occasional Paper* No 48. Londres.

GÓMEZ RAMOS, Pablo (1995): *La tecnología de fundición de metales en la Pre y Protohistoria de la Península Ibérica*. Universidad Autónoma. Madrid.

GONZÁLEZ, A. Rex (1959): "A note on the antiquity of bronze in the N.W. Argentina". *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas*. San José, 1958. Lehman. San José de Costa Rica, pp. 384-397.

GONZÁLEZ, A. Rex (1966): "La métallurgie précolombienne dans le Nord-Ouest argentin". Archéologia, 13, pp. 56-61.

GONZÁLEZ, A. Rex (1979): "Pre-Columbian metallurgy of N.W. Argentina: historical development and cultural process". En E.P. BENSON (ed.): *Pre-Columbian metallurgy of South America. Dumbarton Oaks*. Washington, pp. 133-202.

LECHTMAN, Heather (1973): "The gilding of metals in Precolumbian Peru". En W.J. YOUNG (ed.): *Application of Science in examination of Works of Art*. Museum of Fine Arts. Boston, pp. 38-52.

LECHTMAN, Heather (1976): "A metallurgical survey in the Peruvian Andes". *Journal of Field Archaeology*, 3(1), pp. 1-42.

LECHTMAN, Heather (1978): "Temas de metalurgia andina". En R. RAVINES: *Tecnología Andina*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, pp. 489-520.

LECHTMAN, Heather (1979): "Issues in Andean metallurgy". En E.P. BENSON (ed.): *Pre-Columbian metallurgy of South America. Dumbarton Oaks*. Washington, pp. 1-40.

LECHTMAN, Heather (1984a): "Metalurgia superficial precolombina". *Investigación y Ciencia*, 95, pp. 20-28.

LECHTMAN, Heather (1984b): "Andean value systems and the development of prehistoric metallurgy". *Technology and Culture*, 25(1), pp. 1-36.

LECHTMAN, Heather (1988): "Traditions and Styles in Central Andean Metalworking". En R. MADDIN (ed.): *The beginning of the use of metals and alloys*. M.I.T. Cambridge, Massachusetts, pp. 344-378.

LOTHROP, Samuel K. (1941): "Gold ornaments of Chavin style from Chongoyape, Peru". American Antiquity, 3, pp. 260-262.

MARTÍNEZ, C. y CABELLO, P. (1988): "El arte inca epigonal". En P. CABELLO (dir.): *Piedras y oro. El arte en el Imperio de los Incas*. Caja de Ahorros del Mediterráneo y Museo de América. Alicante, pp. 51-58.

MEAD, Charles W. (1915): "Prehistoric bronze in South America". *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, XII, pp. 15-52.

MERKEL, J. y SHIMADA, I. (1988): "Arsenical copper smelting at Batán Grande, Peru". *IAMS*, 12, pp. 4-7.

NORDENSKIÖLD, Erland (1921): *The Copper and Bronze Ages in South America*. Elanders Boktryckeri Aktiebolag. Göteborg.

PATTERSON, Clair C. (1971): "Native copper, silver and gold accessible to early metallurgists". *American Antiquity*, 36(3), pp. 286-321.

PETERSEN, Georg (1970): *Minería y metalurgia en el antiguo Perú*. Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima.

ROOT, William C. (1945): "Metallurgy". En J.H. STEWARD (ed.): *Handbook of South American Indians*. Vol. 5 (Reedición de 1963). Cooper Square Pub. Ltd. Nueva York, pp. 205-225.

ROVIRA, Salvador (1990): *La metalurgia americana: análisis tecnológico de materiales prehispánicos y coloniales*. Universidad Complutense. Madrid.

ROVIRA, Salvador (1991): "Metales y aleaciones del antiguo Perú". En P. CABELLO (coord.): *Los Incas y el antiguo Perú. 3000 años de historia*. Tomo I. Sociedad Estatal Quinto Centenario. Madrid, pp. 82-97.

ROVIRA, Salvador (1994): "Pre-Hispanic Goldwork from the Museo de América, Madrid: A new set of analyses". En D.A. SCOTT y P. MEYERS (eds.): *Archaeometry of Pre-Columbian Sites and Artifacts*. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, pp. 323-350.

SCHDMIDT, Max (1929): *Kunst und Kultur von Peru*. Berlín.

STAPPENBECK, R. (1930): "Yacimientos de minerales útiles". En R. STEINMANN: *Geología del Perú*. Cap. V. Carl Winters Universitäts Buch-Handlung. Heidelberg.

Anales del Museo de América, 3 (1995): 34-42

COLECCIÓN DE D. LUIS MARIÑAS OTERO: CONJUNTO DE PIEZAS ARQUEOLÓGICAS PROCEDENTES DE EL SALVADOR [1]

Ana María Castaño Lloris*

LA COLECCIÓN

Está compuesta por un total de 85 piezas de cerámica y una de piedra pertenecientes a culturas precolombinas de la zona salvadoreña, que desglosada "grosso modo" comprende: 64 vasijas, 18 figuras antropomorfas y zoomorfas, un sello o pintadera, un molde y un fragmento de flauta.

Los números de inventarios correspondientes están comprendidos desde el M.A.M. 89/1/1 al M.A.M.89/1/85.

El grueso de la colección es de calidad, mereciendo especial atención no solo el conjunto de vasos polícromos de tipo mayoide, sino también las vasijas miniatura de los que de unos y otros en su momento carecía el Museo de América de Madrid, viniendo a llenar una laguna dentro de los fondos del Museo.

Esta colección, reunida por el Excmo. señor D. Luis Mariñas Otero ex-embajador en El Salvador, Tanzania, Zambia y República Dominicana, entró a formar parte de las colecciones del Museo de América de Madrid gracias al legado testamentario del mismo y cuya acta de donación la realizó el 30 de junio de 1989 su viuda doña Laura Fernández.

Una vez más, los fondos del Museo de América se ven incrementados, como también fue su origen, por la donación de generosos y entusiastas coleccionistas a quienes desde estas páginas hemos de rendir nuestro sincero agradecimiento.

Al carecer las piezas de los datos de procedencia de su registro arqueológico, y no pudiéndose atribuir a ningún yacimiento arqueológico con propiedad, (sólo una pieza (M.A.M 89/1/26, lleva adherida una etiqueta con el sitio de Quelepa inscrito, dato no suficiente para su clasificación), el único método posible de presentación de la colección es a partir de la comparación tipológica y establecer paralelos.

SITUACIÓN GEOGRÁFICA-ARQUEOLÓGICA DE EL SALVADOR

Enclavado en lo que en la geografía tradicional se conoce como América Central, (Figura 1), sus principales unidades morfológicas son una prolongación de las de Guatemala.

Dentro del territorio salvadoreño queda la continuación de la alineación volcánica con volcanes tales como Santa Ana, Izalco, San Miguel y Conchagua que dominan el litoral del Pacífico

* Museo de América.

1. Debo agradecer a D. Félix Jiménez Villalba, subdirector del Museo de América de Madrid, las orientaciones y corrección de este artículo.

sobre el que forman una rápida vertiente. Al norte de la región volcánica se extiende una meseta excavada por la cuenca del rio Lempa. La llanura del Pacífico y el valle del bajo Lempa constituyen las tierras cálidas.

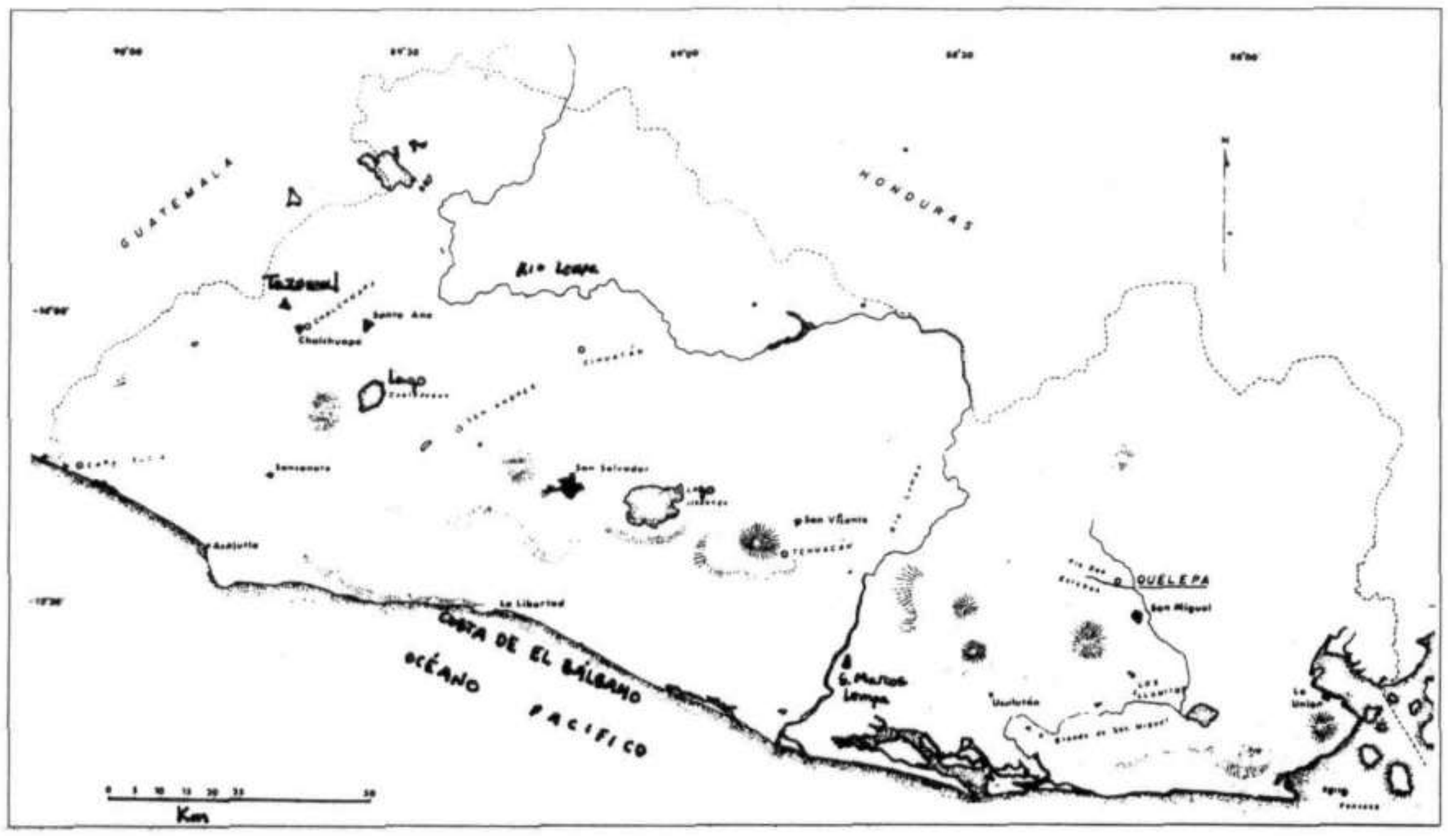


FIGURA 1: Mapa de El Salvador.

Y situado, según la arqueoloía, en el área centroamericana, en la denominada "ZONA DE CONTACTO MAYA" junto con Honduras, se reveló muy pronto como un importante "corredor" de influencias (Gendrop,1987). Partiendo de las aportaciones de los Olmecas durante el Preclásico Medio, no será hasta fines del Preclásico cuando se establezca un intercambio regular con el área maya. Sin embargo, a pesar de hallarse en la llamada zona de contacto maya, de donde recibió grandes influjos culturales, esta región había de participar en gran medida de las influencias del altiplano central mexicano. A partir del Período Clásico mantendrá continuas relaciones comerciales y culturales con zonas como la teotihuacana y la totonaca. Al mismo tiempo sería campo de una sucesión de oleadas migratorias: durante el Clásico Temprano (250-600 d.C.) un grupo teotihuacano-pipil contribuyó a la difusión de influencias teotihuacanas en el área maya.

La mayor intensidad de la influencia maya no se producirá hasta fines del Período Clásico (600-900 d.C.). Durante el Postclásico recibió la llegada de un nuevo grupo Pipil con el que el influjo de los pueblos mexicas será mas evidente, y conformarían la base de la población a la llegada de los españoles.

Desde el punto de vista arqueológico tradicional, El Salvador está dividido en tres regiones (Haberland,1981): la occidental, cuyo mayor exponente sería la zona arqueológica de Santa Ana con sitios como Tazumal, Chalchuapa y Majahual en la Costa del Bálsamo; la central, donde destaca el sitio de Cihuatán, de mayor predominio Pipil, como lo atestiguan las abundantes caras de Tlaloc, dios de la lluvia mexicano; y la oriental, cuya lí nea de separación con la región anterior estaría marcada por el rio Lempa (Lothrop, 1939). Sin embargo, los últimos estudios ponen esta separación en el río Jiboa, cerca del volcán de San Vicente. Los más notables yacimientos serían Usulután Y Quelepa.

1. LAS VASIJAS

Dado el elevado número de ellas, vamos a sintetizar la presentación haciendo mención de los principales estilos cerámicos e incluyendo en ellos los ejemplares más notables de la colección.

1.1. CERÁMICA USULUTÁN (200 a.C.-550 d.C.)

La característica mayor de esta cerámica está en la decoración: pintura en negativo de líneas paralelas, generalmente onduladas, de color claro sobre fondo oscuro, (M.A.M. 81/1/25, y 89/1/26). Alcanzó gran popularidad, encontrándose desde el Sur de México al Norte de Nicaragua, pero su máximo desarrollo lo alcanzó en Copán y en El Salvador. Dado la complicación de esta técnica, en algunas zonas de las tierras bajas se imitó con la aplicación de dos o tres engobes. La cerámica Usulután tambien cultivó otras técnicas como la de aplicación e incisión (M.A.M.89/1/29) sobre vasijas con engobe blanquecino; suelen ser vasijas trípodes o tetrápodos mamiformes muy desarrollados (M.A.M.89/1/31 y 89/1/55). (Figura 2).



FIGURA 2: Cerámica Usulután.

1.2. CERÁMICA COPADOR

Se corresponde con el Período Clásico Tardío (600-900 d.C.) de la cultura maya propiamente dicha. Fue un producto de gran aceptación en el áerea de Copán y en sitios de Honduras y El Salvador. Parece no ser más que una prolongación de la policromía del Clásico Antiguo. Tanto sus personajes como sus representaciones de animales suelen ser estereotipados como los que nos muestra el plato (M.A.M. 89/1/52) y no son los actores de alguna escena. Hasta tal punto llega el grado de estandarización que Longyear lo ha designado como "el hombre de Copador". Aparecen de pie "en procesión" (M.A.M. 89/1/61), sentados (M.A.M. 89/1/67) o tumbados boca abajo con las manos levantadas como queriendo sostener la banda de glifos que se desarrolla sobre ellos (M.A.M.89/1/56). En algún caso si muestran verdaderas escenas, bien de sentido civil o religioso. Así, el (M.A.M.89/1/21) bello vaso carenado, de forma cilíndrica, con paredes evertidas, presenta en su línea de carena y mediante modelado y en gran relieve una cabeza de tortuga, cuyas patas hacen a su vez de soporte del vaso convirtiéndolo en tetrápodo. Sobre la pared del vaso, un friso pintado muestra a siete personajes que simulan estar sentados sobre el caparazón de la tortuga, portando armas o remando. De ser así, estaría relacionado con los dioses remeros del Inframundo. (Figura 3).

La parte superior de los recipientes Copador, alrededor del borde, suelen tener un friso compuesto de inscripciones inspirado en los glifos mayas. Durante mucho tiempo se ha supuesto que estas inscripciones, a diferencia de los vasos mayas, no tenían ningún sentido y que su función era meramente decorativa. Sin embargo, M. Coe ha supuesto que si en el texto que rodea el

vaso el número de glifos varía, su orden de aparición siempre es el mismo; por consiguiente, el texto debería tener algún sentido. Las repeticiones podrían ser de orden natural o mágico.



FIGURA 3: Cerámica Copador.

Dentro de este grupo destacamos, por su singularidad tipológica, la vasija (M.A.M. 89/1/67): su forma semiesférica se ve interrumpida en torno a la base por tres achatamientos circulares en donde se inscriben otros tantos personajes masculinos sentados de perfil. Tanto en torno al borde, como en el interior muestra los característicos glifos. (Figura 4).

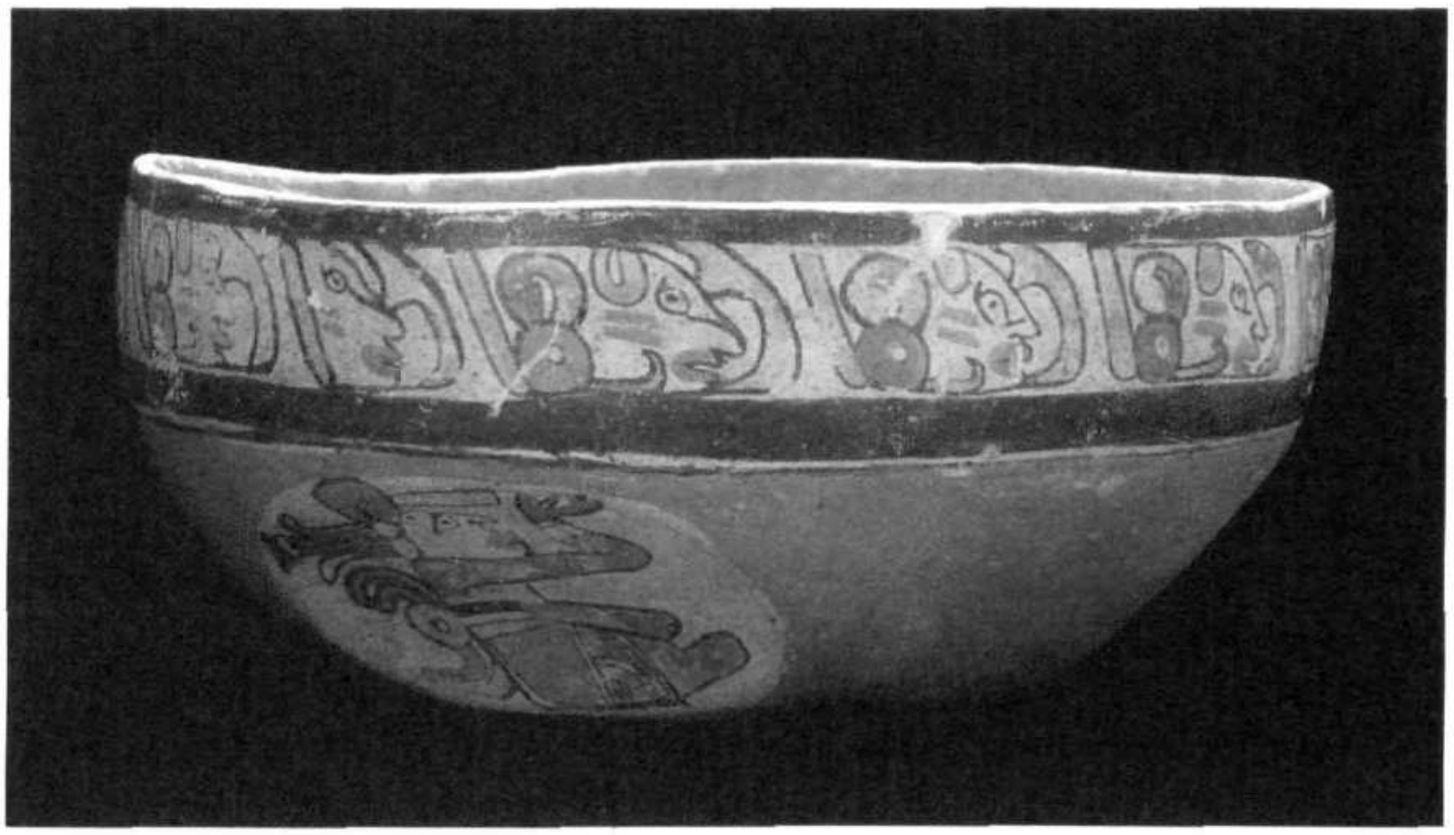


FIGURA 4: (M.A.M. 89/1/67).

1.3. CERÁMICA POLÍCROMA ULÚA-YOJOA

Con idéntica cronología que para la cerámica Copador. La polícroma de Ulúa-Yojoa de Honduras parece haber sido producida de acuerdo a diferentes normativas que Copador: más formas de vasos, más variación en la decoración y una paleta de colores más amplia y más variedad de tipos de pasta, aunque los trabajos sistemáticos sobre estas características estan empezando. Esta variabilidad observada probablemente, se debe a dos consideraciones: un lapso de

tiempo mayor de producción y distribución, y una zona de producción más ancha y con más unidades producidas (Beaudry, 1987). De hecho la cerámica polícroma de Ulúa-Yojoa se extiende por la parte oriental de El Salvador, en torno al lago Fonseca e incluso el Norte de Nicaragua.

El corpus de vasos de la colección perteneciente a este apartado es notable en su calidad, siendo los más representativos los vasos cilíndricos (M.A.M. 89/1/27,89/1/54), el vaso cilíndrico tetrápodo (M.A.M. 89/1/65) pertenciente al Babilonia polícromo; la vasija semiesférica de altas paredes (M.A.M. 89/1/38), cuya decoración cubre, con un sentido de "horror vacui", toda la pared del vaso combinando, en dos frisos, los dibujos geométricos con la característica cabeza emplumada, con influencia del Cancique polícromo de Comayagua; los platos trípodes (M.A.M. 89/1/50, 89/1/85); el plato (M.A.M. 89/1/82) cuyo motivo central parece recordar al "monstruo de la Tierra", deidad mexicana, y cuya técnica decorativa muestra influencia de la zona de Nicoya. (Figura 5).



FIGURA 5: Cerámica Polícroma Ulúa-Yojoa.

1.4. OTRAS VARIANTES

De cerámica monócroma en negro, a caballo entre el Clásico Tardío y el Postclásico con notable engobe pero sin llegar al "engobe frotado" de Boggs, sería el vaso cilíndrico (M.A.M. 89/1/42) con decoración incisa de medias cañas verticales, el incensario semiesférico con pie anular calado (M.A.M. 89/1/64), y el recipiente en forma de copa (M.A.M. 89/1/69) que, mediante pastillaje en incisión, muestra el rostro de un personaje masculino en la pared del vaso. Recuerda, en un primer momento el rostro de Tláloc, dios de la Lluvia mexicano, pero carece de los característicos colmillos serpentiformes y de las grandes cintas sobre los pómulos. De cerámica rojo sobre crema o naranja anotamos (M.A.M. 89/1/24, 89/1/53, 89/1/77 y 898/1/43).

2. VASIJAS ZOOMORFAS

Son siete las vasijas que integran este apartado. Nos muestran las representaciones de ciertos tipos de animales, símbolos de deidades y también como tótems individuales o de grupo. Los números (M.A.M. 89/1/8 y 89/1/3) son, a su vez, instrumentos musicales: el 1º es un monosilbato y el 2º un armadillo sonaja; los (M.A.M. 89/1/9, 89/1/18, 89/1/68) se corresponden con un tapir, un mono y un ave. Estos cinco pertenecerían al complejo Lepa dentro del Obrajuelo liso del sitio de Quelepa. (Figura 6). La vasija (M.A.M. 89/1/81) de forma globular representa un mono cuya cabeza modelada se corresponde con el cuello y boca de la vasija, muestra una

decoración en rojo de lineas entrecruzadas sobre el cuerpo globular que simula el del animal. El nº M.A.M. 89/1/10 pertenece a una extraña figura, mezcla de rasgos antropomorfos y zoomorfos, de la que habría que comprobar su autenticidad.



FIGURA 6: Vasijas zoomorfas.

3. FIGURILLAS

De cerámica, macizas, casi siempre femeninas y desnudas, suelen ser muy numerosas y su función difícil de determinar, si bien parece ser que estan unidas a ritos de fertilidad. Los rasgos faciales están simplemente indicados con incisiones o modelado, siendo la forma de los ojos una de las principales características para indicar la tipología: una ranura horizontal sobre una bolita de pastillaje, produciendo una sensación de ojos adormilados, (M.A.M. 89/1/13); o con dos punciones (M.A.M. 89/1/7). La nariz es corta y gruesa; la boca se realiza de manera similar a la de los ojos, con el labio inferior sobresaliente; las orejas, muy toscas, presentan profundos orificios para la aplicación de orejeras (M.A.M. 89/1/7), o ya modeladas (M.A.M. 89/1/16). Escasamente ornamentadas, lo más llamativo suele ser el tocado (M.A.M. 89/1/6, 89/1/17). Tan sólo una porta un collar formado por una sarta de perlas, realizado mediante pastillaje (M.A.M. 89/1/14). Casi todas presentan deformación craneana. (Figura 7).



FIGURA 7: Figurillas.

El cuerpo suele ser rectangular y aplanado. Tanto los brazos como las piernas cuando se presentan suele ser redondeados. En algunos casos están adheridos al cuerpo. Las manos son esquemáticas. No muestran el sexo y sólo en algunos casos se perciben pequeños senos (M.A.M. 89/1/20). Generalmente se presentan de pie (M.A.M. 89/1/9). Hay un tipo conocido como "en cuclillas" de San Marcos de Lempa (M.A.M. 89/1/1).

En cuanto a la figura (M.A.M. 89/1/60), de piedra vólcanica, toscamente tallada, parece responder a los cánones de las esculturas de la Costa del Bálsamo: representa a un personaje con la espalda encorvada y flexionados los brazos y piernas y que según Lothrop, podrían estar relacionadas estilísticamente con las del occidente de Nicaragua y por tanto podría tratarse de un producto del pueblo pre-pipil.

Las figurillas (M.A.M. 89/1/12, 89/1/15), que a su vez son silbatos, portan un tocado que recuerda el que en forma de abanico de papel plisado (*tlaquech panytol)*, llevan las divinidades teotihuacanas relacionadas con la fertilidad durante el Postclásico.

4. VASIJAS MINIATURA

Denominadas en la terminología arqueológica inglesa "ink pot", este tipo de vasijas resultan muy abundantes tanto en su acabado liso, inciso o con decoración de modelado en los contextos funerarios del área maya desde el Preclásico Tardío al Clásico tardío. Su finalidad no está claramente determinada, probablemente estuvieran destinadas a contener pigmentos bien para la decoración personal como los destinados para la escritura.

Las vasijas (M.A.M. 89/1/4, 89/1/5, 89/1/71, 89/1/76) conforman este tipo de apartado y las encuadramos dentro de la cerámica de Usulután (200 a.C.-550 d.C.). Los tres primeros números representan, mediante modelado, aplicado e incisión, una rana, uno de los animales más frecuentes en la iconografía de la costa sur y bocacosta de Guatemala y El Salvador por su relación con el agua y la fertilidad. El (M.A.M. 89/1/76) es un cuenco tetrápodo. La vasija (M.A.M. 89/1/71) contiene restos de un pigmento rojizo, hecho que vendría a apoyar la finalidad de uso como instrumento para la escritura y pintura. (Figura 8).



FIGURA 8: Vasijas miniatura.

5. OTROS TIPOS: FLAUTA - MOLDE - PINTADERA O SELLO

Flauta. Fragmento de flauta (M.A.M. 89/1/74) formado por un cilindro de arcilla de 4,5 cm. de diámetro; presenta mediante modelado, y a continuación de una moldura, una cabeza de jaguar a través de cuyas fauces abiertas continúa el tubo del flauta. Este tipo de flautas tenían en su interior una bola de arcilla. La posición de esta bola a lo largo de la pared cilíndrica interna, según la posición de la flauta fuera vertical u horizontal, determinaba la variación de tono producido por el instrumento (Andrews 1976). En el sitio de Quelepa, a orilla del río San Esteban, en el oriente de El Salvador se han encontrado ejemplares similares pero con cabezas de ave.

Molde. Representa, mediante técnica excisa, el rostro de un personaje masculino portando un tocado con un adorno sobre la frente (M.A.M. 89/1/70).

Pintadera o sello. (M.A.M. 89/1/2), de forma ovalada, mediante profunda excisión, muestra la figura de un ave no identificada con las alas explayadas. Los sellos o pintaderas de arcilla resultan muy frecuentes en Guatemala y El Salvador y sus diseños se realizan a patir de una incisión y excisión profunda; los diseños suelen ser zoomorfos, como en el caso que nos ocupa, y geométricos. Aunque la forma más corriente es la de cilindro, también los hay cuadrados, rectangulares y ovales. Estos tipos últimos hacen que su diseño, al estamparlo, sea menos seriado que el de los cilíndricos. (Figura 9).



FIGURA 9: (M.A.M. 89/1/74, 89/1/70, 89/1/2).

Dado que el motivo de estas páginas ha sido dar a conocer la existencia de esta colección, se ha tratado de dar una visión general y por tanto somera sobre la misma, quedando las piezas que la componen inventariadas y dispuestas para un profundo estudio de las mismas.

BIBLIOGRAFIA

ANDREWS V,E. WYLLYS (1976). *The Archaeology of Quelepa, El Salvador*. Middle American research Institute. Tulane University. New Orleans.

ARTS MAYAS DU GUATEMALA (1968, Julio-Septiembre). Grand Palais. París.

BALDEZ, Claude-Francois et BECQUELIN, Pierre (1984). *Les Mayas. Le mon Precolombien*. Editions Gallimard. París.

BEAUDRY, Marilyn P. (1987). "Southeast Maya polychrome Pottery: Production, Distribution, and Style". *Papers from the 1985 Maya Ceramic Conferece. Part ii*. Edited by Prudence M Rice and Robert J. Sharer. BAR International Series 345 (ii), pp.503-521.

COE, Michael D. (1978). Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics. Princeton, the Art Museum. Princeton University.

DIE WELT DER MAYA (1994). Rautenstranch-Joest-Museum Für Völkerkunde der Stadt Köln. Febrero-Mayo 1994. Verlag Philipp von Zabern. Mainz am Rheim.

FONCERRADA DE MOLINA, Marta y LOMBARDO DE RUIZ, Sonia. (1979). *Vasijas pintadas mayas en contexto arqueológico*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

HABERLAND, W. (1981). *América Central, concepto, límite y problema*. Fedecrédito. El Salvador.

HABERLAND, W. (1981). *Marihua rojo sobre crema y la cuestión Pipil*. Fedecrédito. El Salvador.

HABERLAND, W. (1981). *Notas adicionales sobre figurillas articuladas de El Salvador, C.A*. Fedecrédito. El Salvador.

HABERLAND, W. (1981). *Tambores de barro de El Salvador. Monos sobre vasijas de barro de El Salvador precolombino*. Fedecrédito. El Salvador.

LOS MAYAS: el esplendor de una civilización (1990), Madrid-Barcelona. Mayo-Junio.Turner. Madrid.

LOTHROP, S. K. (1981). *Sobre arqueología y etnografía de El Salvador*. Fedecrédito. El Salvador.

MAYA ICONOGRAPHY (1988). Elizabeth P. Benson and Gillett G. Griffin, editors. Princeton University Press, Pricenton. New Jersey.

PRECOLUMBIAN ART OF COSTA RICA (1981). Harry N. Abrams, Inc. New York.

SHEPARD, Anna O. (1948). *Plumbate. A Mesoamerican trade ware*. Carnegie Institution of Washington. Washington.

SMITH, A. Ledyard and KIDDER, Alfred V. (1951). *Excavations at Nebaj, Guatemala*. Carnigie Institution of Washington. Washington, D.C.

Anales del Museo de América, 3 (1995): 45-57

LA COLECCIÓN TAÍNA DEL MUSEO DE AMÉRICA. ESTUDIO DE LOS TRIGONOLITOS O PIEDRAS DE TRES PUNTAS

Esteban Maciques Sánchez*

LA CULTURA TAÍNA

La migración taína, también llamada agroalfarera (E. Tabío, IV Jornada Nacional de Arqueología, Cuba, 1979), de filiación aruaca, irrumpe en el arco antillano aproximadamente en los inicios de nuestra era, como resultado de un movimiento continental, explicado a partir de dos teorías: la amazónica y la circuncaribe.

En uno de los textos más novedosos sobre el tema, Dacal y Rivero (1986, p. 123) expresan: *"Los aruacos formaron uno de los grupos más extendidos del continente americano, llegaron a ocupar desde las Lucayas y las Antillas Mayores y Menores, hasta zonas tan extensas de la América del Sur, como aquellas que van desde la costa norte de este continente hasta el Paraguay. Su centro parece haber sido la zona del norte y noroeste de suramérica."*

Portadores de una milenaria tradición cultural continental, los taínos implantan en las nuevas tierras las técnicas para el cultivo, fundamentalmente de la yuca (Manihot sculenta, Grantz), y, con ellas, sus creencias animistas y sus ritos. Sobre todo, a través de la obra de Fray Ramón Pané, *"Relación acerca de las antigüedades de los indios"*, ha llegado hasta nuestros días parte de la mitología taína.

La simplicidad de sus centros ceremoniales -cercados térreos y pétreos, juegos de pelota- descubiertos por la arqueología en el oriente de Cuba, y más sobresalientes en República Dominicana y en Puerto Rico, son expresión, sin la monumentalidad continental, de un dominio del espacio y de una concpeción arquitectónica que se iba haciendo más compleja, por la armonización de vías empedradas con áreas delimitadas por lajas, en las que aún hoy se aprecian deidades incisas. En contraste con lo anterior, sus viviendas rudimentarias (bohíos), no difieren en gran medida de las continentales, y todavía hoy perviven en la tradición campesina.

Aunque no conocían la escritura, quizás sea su lengua, la aruaca, junto a otros elementos de su cultura material, el más importante legado para el estudio y comprensión de las raíces de este pueblo. Gracias a los avances que en el campo lingüístico se han realizado actualmente podemos tener una noción más precisa sobre la unidad taína del Caribe de entonces.

La lengua aruaca ha llegado al léxico antillano y al español en general, a través de términos imprescindibles para la comunicación contemporánea. Así encontramos, por sólo citar unos ejemplos, palabras como barbacoa, canoa, conuco, huracán, seboruco, cayo, areíto, cacique, jíbaro, jimagua, majá carey; Cuba, Habana, entre otros (Valdés, 1984). Muchos de estos términos se han castellanizado y de esta manera se han formado: huracanado, bejucal, sabanero, etc. (Valdés, 1986).

* Universidad de La Habana.

Sin pretender referir toda la riqueza cultural del arte taíno, valga sólo mencionar, a modo de apretada síntesis, su expresiva y multiforme cerámica; lo figurativo y abstracto, a un mismo tiempo, de su arte rupestre (Maciques, 1991); el dominio del trabajo escultórico en materiales tan diversos como el barro, la madera, la concha, el hueso y la roca.

Como expresión de perfección técnica, de tradición y de especialización en el trabajo, la talla de la piedra alcanza singular belleza a través de las imágenes antropomorfas, zoomorfas y antropozoomorfas. Los valores de esta artesanía se evidencian en los distintos objetos que nos hablan del complejo mundo mágico del taíno antillano: amuletos frontales y pectorales, hachas y dagas grabadas, majaderos o percutores escultóricos, discos y máscaras, cabezas humanas masivas, idolillos colgantes, codos, collares, columnas y lápidas en sitios ceremoniales, petroglifos (Hostos, 1941), ídolos de distintas hechuras y, dentro de estos últimos, los trigonolitos o piedras de tres puntas, joyas enigmáticas del arte taíno.

LA COLECCIÓN TAÍNA DEL MUSEO DE AMÉRICA [1]

Los objetos pertenecientes a la cultura taína, que atesora el Museo de América, pueden dividirse en dos grupos, atendiendo al material en que han sido confeccionados: de piedra y de cerámica. Si bien es cierto que la limitada variedad y cantidad de estos exponentes, en este Museo, no permite tener una idea de la riqueza artefactual de los taínos, a la que anteriormente he hecho referencia, en cambio, los valores singulares de algunas de estas piezas resaltan, tanto por sus implicaciones históricomuseológicas, como por ser ejemplares de artístico acabado, que evidencian el dominio de técnicas muy especializadas de trabajo.

De estos dos grupos, la colección de cerámica resulta especialmente pequeña. Sólo existen treinta y tres fragmentos de los cuales uno es un cuello de vasija (chicoide) y los restantes son asas. Hay solamente una cazuela completa. De ahí que no pueda hablarse de una representatividad en la colección, del arte de los taínos, con una presencia de más de 1490 años en las Antillas.

Los objetos en piedra pueden a su vez dividirse, según los tipos, en : hachas, manos de mortero (o majaderos), ralladores (o guallos), cinturones, codos y trigonolitos o piedras de tres puntas.

Como la muestra es pequeña, puede resultar interesante a fines de futuros estudios ofrecer un inventario de la misma (apéndice 3), que primero atienda a la historia de esta colección.

El actual Museo de América tuvo sus orígenes en el de Ciencias Naturales, llamado primero, en 1771, Gabinete de Historia Natural o de Ciencias Naturales. Sus actuales colecciones también provinieron de los fondos de la Escuela de Diplomática y de los objetos arqueológicos de la Biblioteca Nacional. La fundación en 1871 del Museo Arqueológico Nacional hizo posible que se reuniera en esta nueva institución todo el cúmulo de piezas, relacionadas con este perfil museístico, que guardaban las instituciones antes dichas. Éstos fueron los antecedentes que permitieron que el 13 de julio de 1944 se inaugurara el Museo de América, en el ala izquierda de la planta principal del mencionado Arqueológico (Cabello, 1989).

A pesar de la creación del Museo de América, actualmente algunas de las referidas instituciones, que aún existen, y otras, guardan objetos correspondientes a culturas americanas, en

1. Debo agradecer al Museo de América la posibilidad de habérseme permitido trabajar con los fondos correspondientes al Caribe; en especial a su Directora, doña Paz Cabello Carro; al Conservador, don Félix Jiménez Villalba; al Conservador don Salvador Rovira Lloréns; a la Ayudante del Departamento de América Precolombina, doña Ana Castaño Lloris, de quien recibí atención y auxilio constantes; a don Joaquín Otero Ubeda, por su excelente trabajo fotográfico para el presente estudio; a los trabajadores de la Biblioteca; a todos en general.

general, y caribeñas, en particular. Esta dispersión obliga a un esfuerzo de compilación, si queremos saben cuánto existe, al menos en Madrid, perteneciente al pasado precolombino de las Antillas. El presente trabajo es un primer esfuerzo que tiende a tales objetivos.

La primera donación importante de piezas caribeñas al Museo de Ciencias Naturales fue la de D. Miguel Rodríguez Ferrer en 1850 (Rodríguez, 1873), quien fuera Jefe Político e Intendente de Cantabria en 1843, Individuo Correspondiente de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, Vicepresidente de la Comisión de Monumentos de Álava y Comisionado para el estudio de la Isla de Cuba. Como resultado de su pesquisa publicó su libro Naturaleza y civilización de la grandiosa isla de Cuba. D. Miguel ha sido considerado como el iniciador de los estudios arqueológicos en la mencionada Isla. De sus hallazgos en 1847, actualmente se exhiben en el Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana el llamado ídolo de Bayamo, escultura en piedra de una deidad zooantropomorfa, verdadera joya de la talla escultórica taína, y una calvaria, que perteneció al primer conjunto de cráneos deformados, encontrados en el Caribe, también de la mencionada cultura taína.

Pero volvamos al Museo de América. De los objetos donados al Museo de Ciencias Naturales por Rodríguez Ferrer, actualmente se conservan en el de América el Hacha de Ponce (Rivero, 1984), con el número de inventario 3301, estudiada en su historia y minuciosamente por el Dr. D. Manuel Rivero de la Calle, actual Director del Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana. La de Ponce es un maravilloso ejemplar de hacha de cuello ceremonial, que presenta el cuerpo de un cemí (dios) tallado en uno de sus extremos (a manera de agarradera), con la muy frecuente síntesis de elementos que pueden observarse en muchos de los exponentes de la cultura taína: a una cabeza con ojos almendrados, boca halada y dentadura extrañamente realista se adosan brazos flexados -en forma antianatómica- con el detalle de dedos y ligas.

Actualmente existe en el Museo de América un fichero antiguo con el inventario del Museo Arqueológico, antes que de él se desprendiera el primero, que he rastreado a fin de localizar piezas caribeñas. En él se refieren materiales no sólo pertenecientes a América, sino también a Oceanía, Asia, África. Cerca de 12000 fichas, entre las que encontré la referida al hacha de Ponce, con el nº 1317, y que adjunto en el apéndice 1, como curiosidad museológica.

En el trabajo de D. Miguel de 1873, referido en la Bibliografía, se ilustran las piezas "encontradas o reunidas" por él de Cuba. Entre ellas están el ya mencionado ídolo de Bayamo y el hacha de Ponce, dos hachas petaloides que no se encuentran en el Museo de América (ni existe relación en el fichero del antiguo Museo Arqueológico), un asa de cerámica en forma de deidad (que posiblemente corresponda a la ficha 1318, "rostro de zemí de barro cocido", del mencionado inventario del Arqueológico) que tampoco está en los fondos del Museo. Dos piezas que pertenecen a la cultura maya, un pie y un fragmento de brazo de barro (con los nº 9943 y 3332, respectivamente) sí se encuentran en los fondos del Museo de América. Estas últimas le fueron entregadas a Rodríguez Ferrer por Juan Bautista Topete, comandante de la goleta Cristina, quien las colectó en la isla de Cozumel, cercana a Yucatán.

Las dos piezas mayas anteriores y otra que Ferrer incluye en su trabajo con el nº 7 (que no se encuentra en el Museo de América) las señala con los nº 1496, 3136 y 3137 del "establecimiento arqueológico, en cuya colección etnográfica" aparecen (1873, p. 212). Por último, del objeto de barro que marca con el número 8 sólo dice que es un instrumento (?) que está en su poder.

Un hacha monolítica, con el nº 3317 en la colección del Museo de América, del tipo que incluye el mango, fue donación de Ángel Barrios del año 1970 y se indica como procedente de Santo Domingo. Al mismo donante perteneció la mano de mortero con cabeza ornitomorfa y

nº 3311, y el rallador o guayo de inventario 3309 hecho en piedra madrepórica, también hallado en Santo Domingo.

La única pieza de cerámica que se conserva entera, ya referida, con el nº 81/12/1, fue vendida al Museo por Ramón García Gavín, y hallada en la Cueva de los tres ojos, República de Santo Domingo. De la colección de asas, la nº 3325, junto a tres más no precisadas, fue donación de la viuda de Cecilio Lara, posiblemente halladas en Puerto Rico. En cambio, las correspondientes desde la 88/7/1 a la 88/7/5 fueron donación de Antonio Martín Costea y, aunque no se indica la procedencia, son, sin duda, antillanas y meillacoides. Y las que van del 85/2/1 al 85/2/22, por el Dr. R. Roest de Holanda, fueron encontradas en la República Dominicana.

Los cinturones de piedra con los números de inventario recientes 3319, 3315, 3304, 3310 y 3307, están referidos como pertenecientes a las Antillas, en general. En cambio, existen cuatro fichas del antiguo inventario del Museo Arqueológico Nacional, con los nº 4223, en las que se recogen como collares de uso desconocido, Puerto Rico, y donación de la viuda de Cecilio Lara.

Existen otras piezas para las que no se especifica la donación. El codo de piedra, con nº 3303 sólo indica que procede de las Antillas. Con igual origen el ídolo 3335 es una pieza de vieja donación y está referida en el inventario de marras del Museo Arqueológico con el nº 1498. Pese a su antigüedad, éste tiene algunos rasgos, que pueden observarse en la fotografía, que, para decirlo en un lenguaje al uso en las legalizaciones, lo hacen "parecer" una falsificación: el corte anguloso de ojos y nariz, y el de la boca recuerda la huella de un objeto filoso y cortante metálico, del que no disponían los aborígenes. Estas características y la forma general del cuerpo (prominencias que sugieren brazos y piernas sólo por su ubicación) hacen de esta pieza un objeto discutible en cuanto a su pertenencia a la cultura taína.

Otro ídolo de piedra, el 3312, a diferencia del anterior, sí reúne cualidades que lo autentifican como taíno, entre ellas las formas de brazos y piernas flexadas con detalles de dedos, la manera de aparecer la boca, la nariz, los ojos, el sexo. Esta pieza perteneció a la Biblioteca Nacional, según consta en ficha del Arqueológico, con nº 2638.

La mano de mortero con nº 3308 procede de Puerto Rico, según ficha del Museo Arqueológico nº 2639. El rostro antropomorfo que aparece en la zona de la empuñadura hace de éste un objeto de uso posiblemente ritual. Otras manos de mortero (16584 y 16744), a las que no se les indica procedencia, tienen características típicas de los objetos elaborados por los taínos.

En los fondos del Museo existe una colección de piezas, que están referidas como pertenecientes a la cultura taína. Entre ellas la nº 3333, procedente de Santo Domingo, un falo-ídolo de piedra. Se trata de objetos pertenecientes a la llamada cultura Paredones, que se ha demostrado, fehacientemente, como un caso de falsificación. La pieza antes referida no sólo es inusual, tipológicamente hablando, sino que presenta trazas de un pulimento de granos homogéneos, desconocido por el aborigen, huellas que al mismo tiempo contrastan con el acabado formal de la pieza.

LOS TRIGONOLITOS DEL MUSEO DE AMÉRICA

Según referencia de Ramos y Blasco (1975:29), en el Museo de América existe una fotografía (que no ha sido encontrada por mí) en la que se mencionan los trigonolitos 3314, 3316, 3318 y 3302 como cubanos. La imposibilidad de esta filiación está avalada por el hecho de que se conoce, en la arqueología indocubana, que los hallazgos de piedras de tres puntas no sólo son escasos, sino que se remontan a sólo cinco o seis años antes de la fecha actual. Esto se recoge en la bibliografía especializada del área.

Sin embargo, en el antiguo fichero del Museo Arqueológico se hace referencia a "piedras mamiformes para moler", que puede aludir a los mencionados trigonolitos. Con el nº 4223 se relacionan cuatro piezas, donadas por la viuda de D. Cecilio Lara, procedentes de Puerto Rico. Igual origen tiene la nº 6228, "recogida por el Excelentísimo Señor D. Juan Catalina García del Museo de Ingenieros Militares, según oficio del 18 de Abril de 1901".

No he podido cotejar los antiguos números de inventario con los actuales, pero todo parece indicar que estas piezas, al menos en su mayoría, tienen como lugar de origen la isla de Puerto Rico.

En el inventario moderno, en la nº 3324 se especifica que fue adquirida por compra.

Me he detenido un tanto en la historia de las colecciones en general y en la de los trigonolitos en particular, por creerla información de especial valor museológico y cultural. Y me referiré con más detenimiento a estos últimos, por ser, junto a los cinturones de piedra, de los más importantes conjuntos que de los taínos guarda el Museo.

No me propongo tratar, en el presente, sobre los significados y usos de los trigonolitos, aspectos éstos muy discutibles y referidos en toda la bibliografía, dentro de la cual en el texto de Ramos y Blasco (1975), ya citado, puede encontrarse un resumen. Valga apuntar, por sólo referir a manera de ejemplo uno de los significados que más se les atribuye, a partir de la interpretación de J.J. Arrom (1975), que en ellos se ve la encarnación del dios Yuca Guamá (Señor de la Yuca). Esta interpretación, que puede justificarse en sus variantes antropomorfas, no queda tan clara en las ornitomorfas. Sí aludiré a un elemento que en ocasiones se olvida y es lo relacionado con sus orígenes continentales, y, específicamente, a una metódica para el estudio de al menos uno de sus tipos más relevantes.

De las dos escuelas que explican los ancestros de la cultura taína (Rouse, 1989), la amazónica (basada, sobre todo, en las investigaciones lingüísticas) y la circuncaribe (a partir de los estudios de Steward -1946/59-: de los Andes, vía Colombia y las costas venezolanas), esta segunda atiende a la difusión de los rasgos del pueblo taíno. Entre estos rasgos se encuentran los trigonolitos. Por esta razón, la adjudicación de las piedras de tres puntas a una fase "terminal" del taíno (la chicoide), exclusivamente insular, y como resultado de una evolución sólo lineal, es en sí misma extrema.

Como señala Rouse (op. cit.), después de la Segunda Guerra Mundial los arqueólogos se han dividido en las dos mencionadas tendencias, y son Meggers y Evans exponentes de la escuela circuncaribe. En cambio, él apunta a una conciliación, sobre la base de la existencia de fechas tempranas por C-14, para ambas teorías.

En el Museo de América se conservan diez trigonolitos, nueve de los cuales se corresponden a la primera clase de la división hecha por Fewkes (1903-1904, p. 111 y 112)[2]. En líneas generales los especialistas siguen respetando esta clasificación, y es útil a los fines del presente trabajo. Sólo un ejemplar (el 3305) escapa a su clasificación, si bien pudiera incluirse en la tercera clase de Fewkes. Se trata de una pieza de las que Hostos (1941) incluye entre los ídolos en piedra antecedentes de los trigonolitos. Su relación con estas piezas es, formalmente hablando, evidente: la cara, que mira hacia arriba, ocupa el lugar del cono, y los extremos de la pieza toman forma de sendas volutas, indudable esquematización de brazos y piernas (figura 3).

2. Fewkes considera una primera clase: con la cabeza en la punta anterior y los pies en la posterior que, a su vez, se divideen tres grupos: con cabeza humana, de reptil y de ave. Las tres clases restantes atienden a: la cara a un lado de la proyección del cono (2), la proyección del cono modificado en cabeza o cara (3), otros especímenes sin ornamentación ni figuras (4).

Aprovechando que existen nueve trigonolitos (ya excluido el anterior) de la clase con la cabeza en uno de sus extremos, propongo una serie de índices que pueden medirse, y que ofrezco en la Tabla 1, a los fines de tender a conclusiones sobre proporciones, promedios, tendencias, etc. Estos índices pudieran ser ampliados y extensibles a otros grupos, atendiendo a sus características propias, y, en algunos aspectos, generalizables a las piedras de tres puntas. La forma en que han sido tomados dichos índices se refiere en el Apéndice 2. Por supuesto, los resultados son más que parciales, debido a lo reducido de la muestra. Pero en la tabla mencionada presento los *índices numéricos en milímetros, con la intención expresa de que sean aprovechados por otros* especialistas, en una ampliación de la muestra. De esta forma podría superarse la dificultad de reunir, por una sola persona, toda la información sobre objetos tan dispersos.

Tabla 1.- **Museo de América. Trigonolitos**

	LARGO TOTAL					ANCHO TOTAL			ALTO TOTAL			PLANTA BASE DE APOYO							
	Tot.	Prox. cabeza		Dist. piernas		Tot.	Prox.	Dist.	Tot.	Escot. cabeza	Escot. pierna	L. Total	L. depre.	L. borde prox.	L. borde dist.	Ancho total	Ancho depre.	Prof. depre. inter.	Prof. depre. exter.
Nº			En base		En base														
3302	140	45	-	35	-	47	45	37	62	35	25	140	-	-	-	47	-	-	-
3324	265	80	70	60	55	120	90	90	120	80	60	245	200	30	15	110	90	10	-
3305	155	-	-	-	-	105	-	-	90	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3318	360	90	75	80	65	165	110	115	165	75	70	360	310	25	25	135	135	35	25
3306	310	90	60	65	40	155	120	100	155	75	70	305	275	15	15	156	130	14	4
3313	320	90	60	80	65	130	95	95	135	80	80	290	240	20	30	130	95	10	3
3314	250	70	50	55	40	115	70	80	105	45	45	250	220	15	15	115	80	19	9
3321	260	60	35	55	25	130	80	90	125	70	65	260	230	20	10	130	100	13	3
3316	230	75	20	40	20	110	80	70	100	60	45	-	-	-	-	-	-	-	-
3322	230	55	35	55	45	95	70	68	95	55	45	230*	215	5*	10	95	95	13	13
Promedios	262.7	72.7	45	58,3	39.4	118.5	84.4	82.7	118	63.8	56.1	231.1	187	14.4	13.3	101.8	80.5	12.6	6.3
Sección áurea																			
3314	2.17	3.57	5	4.54	6.2	-	1.642	1.437	2.38	2.333	2.333	2.17	2.75	-	-	1.437	-	11.57	24.44
33.24	2.20	3.31	3.7	4.41	4.8	-	1.333	1.333	2.20	1.5	2.000	2.22	2.22	-	-	1.222	-	20.00	-
3321	2.00	4.33	7.4	4.72	10.4	-	1.625	1.444	2.00	1.785	1.923	2.00	2.00	-	-	1.300	-	17.69	76.66

Observaciones: La muestra sólo atiende a nueve ejemplares (se descuenta el 3305).

* Medida aproximada por rotura de la pieza.

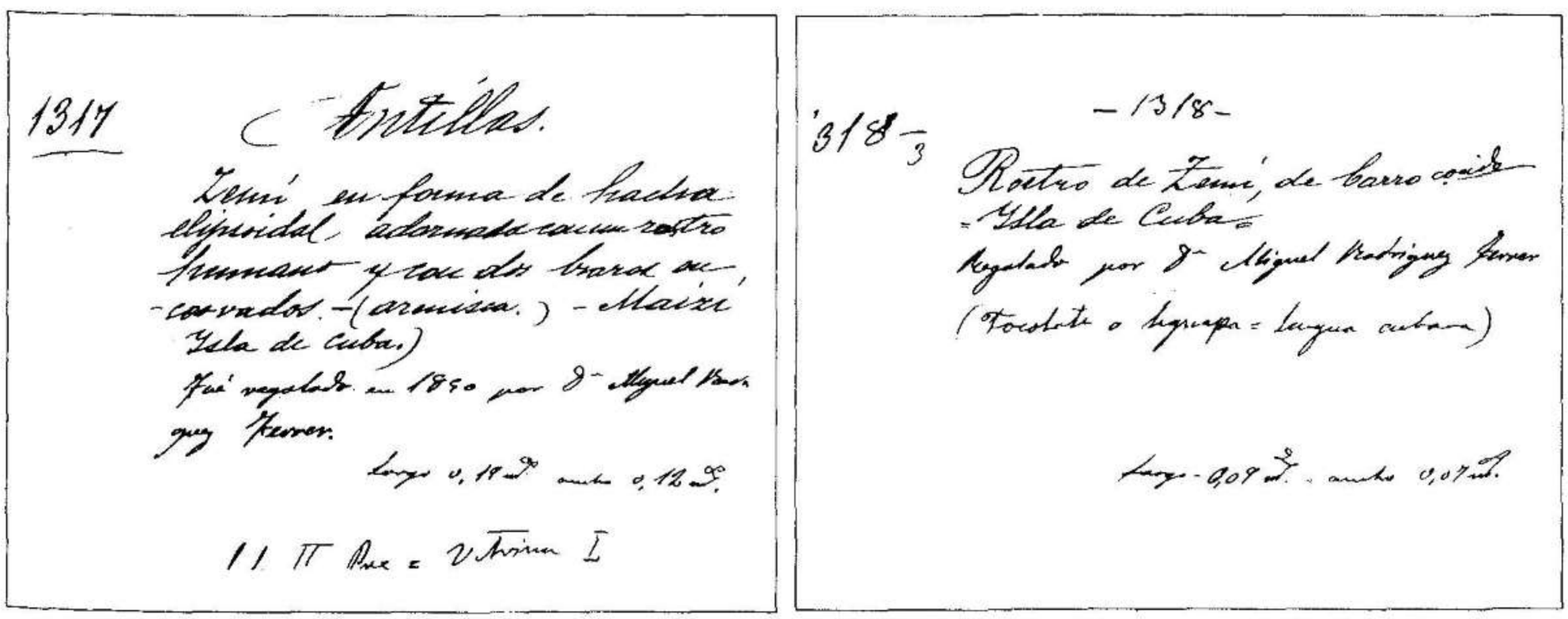
Como puede observarse por el comportamiento de los promedios, los trigonolitos 3314, 3324 y 3321 (figuras 7, 2 y 8, respectivamente) son los que más se acercan a aquéllos. Esto incluye a uno de acabado perfecto (el 3324, ornitomorfo) como a los más toscos (3314 y 3321, antropomorfos).

Desde el punto de vista formal, el trigonolito 3314 se caracteriza por su carácter antropomorfo (clase 1, grupo 1 de Fewkes). Destaca sus partes por medio de una talla por volúmenes, con la excepción de algunos detalles, ya borrosos, de incisiones para los dedos de los pies. Piernas flexadas en forma antianatómica típica. El cono está ligeramente inclinado hacia delante (cosa ésta frecuente) y presenta una rebaba con ligera incisión. La igual altura de la cabeza y de las piernas (45 mm.) en relación con su largo (250 mm.) le da una configuración achatada; por esta razón la pieza puede circunscribirse dentro de un rectángulo. Llama la atención la ausencia de orejeras.

En cuanto al 3324, se trata de un ejemplar ornitomorfo (clase 1, grupo 3 de Fewkes). Este carácter está subrayado por la ausencia de detalles antropomorfos, como pudieran ser piernas o brazos. En esta pieza, la combinación de incisión y volumen alcanza su más perfecta realización. Su lenguaje plástico pudiera definirse, en un orden que atienda a la prioridad de la técnica con que ha sido elaborada: a) el volumen con incisión: para lo más realista, la cabeza del ave con pico (pueden distinguirse hasta los dos labios), frente, ojos; b) la incisión con un volumen plano: para las alas y sus plumas terminales (esquematizadas en forma de triángulos concéntricos) y las plumas del pecho a manera de líneas paralelas dentro de un rectángulo. Dos perforaciones circulares en el centro de las alas son detalles no anatómicos. Cabe destacar la simetría bilateral y la estricta delimitación del área del ave en el trigonolito. El cono recuerda un seno, por su forma acampanada y su terminación roma. Así mismo se observa una curva cóncava suave en su porción proximal y una caída recta en la distal.

El 3321 es el resultado de una talla rústica por volúmenes. La porción distal presenta piernas muy esquematizadas con dos oquedades. El cono tiene la típica inclinación hacia la cabeza. Su mayor ancho, como es muy frecuente, está dado por la dimensión de su cono y no de la base.

APENDICE 1



1317 (Antillas.

Zemí en forma de hacha elipsoidal adornada con rostro humano y dos brazos encorvados. -(arenisca.) - Maizi Isla de Cuba.)

Fué regalado en 1890 por D. Miguel Rodriguez Ferrer.

Largo 0,18 m. ancho 0,12 m.

II π Ponce = Vitrina I

-1318-

'318-3

Rostro de Zemí, de barro cocido - Isla de Cuba -

Regalado por D. Miguel Rodriguez Ferrer

(Tocobete o Yaguapa = Laguna cubana)

Largo - 0,09 m. - ancho 0,07 m.

Antiguas fichas pertenecientes al Museo Arqueológico Nacional donde se refiere la existencia del hacha de Ponce, y la donación realizada por D. Miguel Rodríguez Ferrer.

Inventario de Antiguos Fondos del Museo Arqueológico Nacional, hoy en el Museo de América.

Algunas constantes en los tres trigonolitos anteriores

En el 3314 se observa que la cabeza tiene igual ancho que largo (70), aspecto variable en los dos restantes. Sin embargo, es común a éste y al 3324 una medida aproximada del alto/largo de las piernas en el primero (45/55) e igual en el segundo (60/60). La altura de la cabeza y de las piernas es igual para el 3314 (45/45) y aproximadamente igual en el 3321 (70/65).

En el 3324 ocurre que tiene igual medida el ancho de cabeza y piernas (90/90). Y que mientras la relación de alto/ancho en el centro de la pieza es igual (120/120), en el 3321 es aproximadamente igual (125/130).

Una característica común a los tres trigonolitos es la relación de proporción que existe entre el largo/alto de piernas y cabeza. Veámoslos por separado:

3314: 40/45 = 5 y 50/45 = −5 (hay una proporción inversa).
3324: 60/60 = 0 y 80/80 = 0 (proporción directa).
3321: 55/65 = 10 y 60/70 = 10 (proporción directa).

También estos trigonolitos tienen en común la existencia de un borde en la base y de una depresión interna en la misma.

Del estudio de los tres trigonolitos anteriores y del resto de la colección, y atendiendo a su comportamiento morfológico, puede apreciarse que la tendencia general de la forma es:

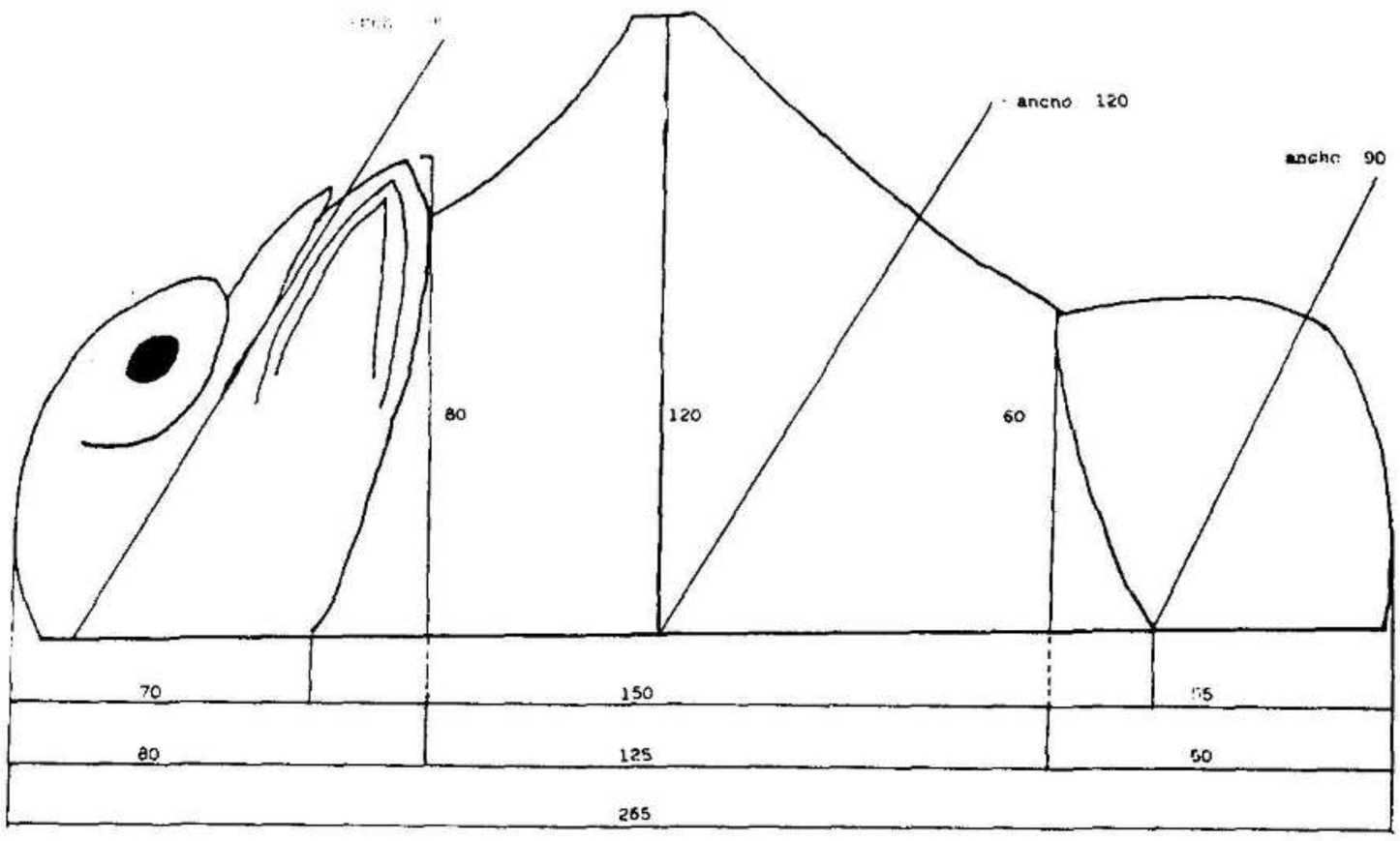
1. Igualdad de ancho y alto (caso del 3324, 120 mm; 3318, 165 mm.; 3306, 155 mm. y 3322, 95 mm.) o semejanza (3321, con 130/125, y 3313 con 135/130).
2. Igualdad de alto/largo de piernas (3324, 60 mm.; 3313, 80 mm.) y aproximadamente igual (3314, 45/55; 3306, 70/65; 3316, 45/40).
3. Igualdad de altura de cabeza y piernas (3314, 45 mm.; 3313, 80 mm.) y aproximadamente igual (3321, 70/65; 3318, 75/70 y 3306, 75/70).
4. Ligera inclinación del cono hacia delante.
5. Ligera mayor altura de la cabeza que de las piernas.
6. Concavidad elíptica en el interior de la base.
7. Bases planas o curvas pero concebidas para descansar en superficies planas.
8. Tallas en rocas duras.
9. Composición ojival del cono.
10. Deslinde entre los trigonolitos antropomorfos y los zoomorfos (ausencia de antropozoomorfismo).
11. Sentido escultórico, composición cerrada, predominio del volumen.

Nótese que el trigonolito número 3313 (figura 6) es el que tiende más a mantener de forma estable las relaciones que hemos encontrado como tendencia en los 3314, 3324 y 3321, a saber: igual alto/largo de piernas (80), igual altura de cabeza y piernas (80), y un alto/ancho del centro de la pieza aproximadamente igual (135/130).

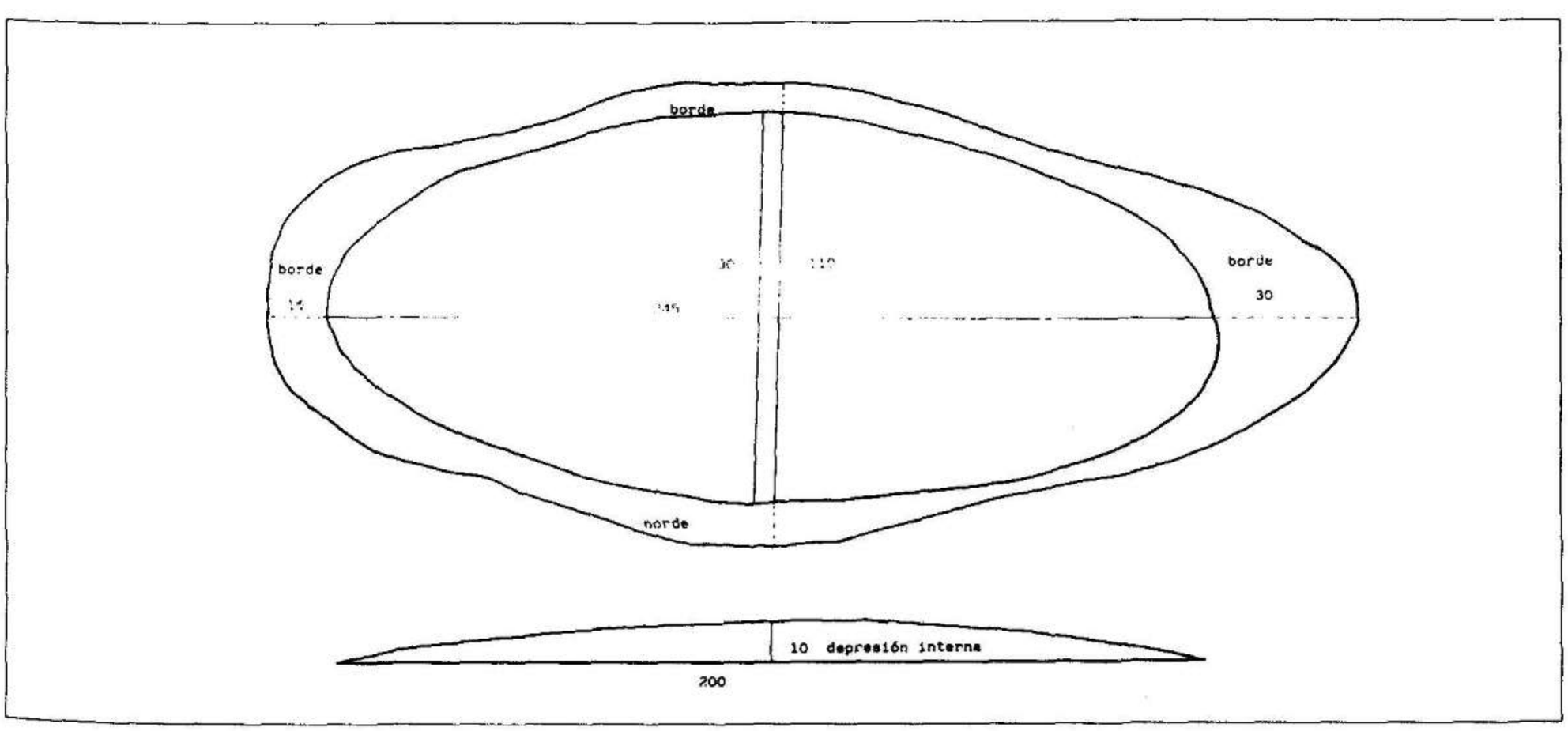
También es necesario apuntar que las proporciones observadas en los tres trigonolitos estudiados, en cuanto a la relación de largo/alto de piernas y de cabeza, no fueron halladas en los restantes.

Por último, al pie de la Tabla 1 hemos calculado la sección áurea de las piedras de tres puntas con nº 3314, 3324 y 3321, sin que nos sirviera para llegar a alguna conclusión sobre su utilidad, lo que en definitiva es una conclusión. Es necesario aclarar, para terminar, que el hecho de que se realice un estudio de las medidas en éstas y otras piezas del arte precolombino, no va dirigido a demostrar cómo el aborigen dominaba las proporciones matemáticas, sino a cómo podía intuirlas y reflejarlas en su obra, a partir de los ejemplos que le brindaba la propia naturaleza.

APENDICE 2



Vista lateral del trigonolito nº 3324 con medidas para Tabla 1.



Vista de planta base del trigonolito nº 3324 con medidas para Tabla 1.
Detalle de depresión y borde.

APENDICE 3

Inventario de la Colección Taína del Museo de América

Para una localización de objetos pertenecientes a esta cultura, se ofrece el tipo y a continuación los números de inventario:

TRIGONOLITOS: 3321, 3322, 3324, 3318, 3313, 3316, 3302, 3306, 3314, 3305.

CINTURONES DE PIEDRA: 3323, 3319, 3310, 3315, 3307, 3304.

CODO: 3303

HACHAS: 3317 y 3301

MANOS DE MORTERO: 3311, 3308; 16584 y 16744 (aunque no indican procedencia tienen características típicas taínas).

ÍDOLO O CEMÍ (mueble): 3312

ÍDOLO O CEMÍ: 3335 (¿taíno?)

RALLADOR O GUAYO: 3309

CERÁMICA: vasija: 81/12/1; asas: 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331; 88/7/1, 88/7/2, 88/7/3, 88/7/4, 88/7/5; 85/2/1, 85/2/2, 85/2/3, 85/2/4, 85/2/5, 85/2/6, 85/2/7, 85/2/8, 85/2/9, 85/2/10, 85/2/11, 85/2/12, 85/2/13, 85/2/14, 85/2/15, 85/2/16, 85/2/17, 85/2/18, 85/2/19, 85/2/20, 85/2/21, 85/2/22.

FALSOS: 3333 (y 18 piezas más sin número de inventario, todas adjudicadas a la falsa cultura de "Paredones").

TOTAL DE PIEZAS: 61

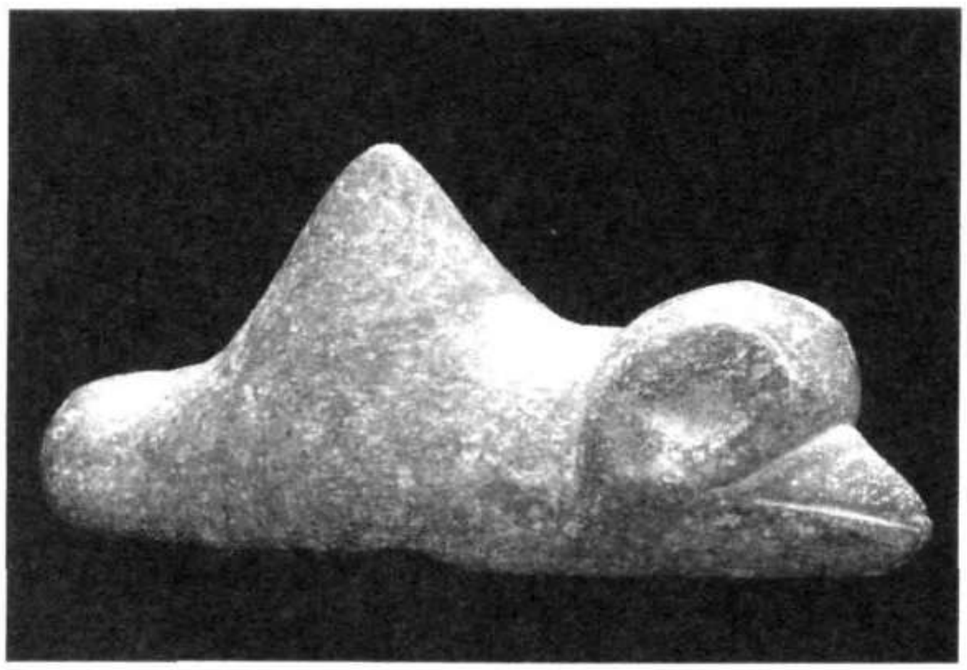


Figura 1: Trigonolito, nº 3302. Con características ornitomorfas. La porción distal termina en forma de pala, sin talla, y posee en su base cierta concavidad como si la pieza pudiera engastarse. Procedencia antillana. Cultura taína.

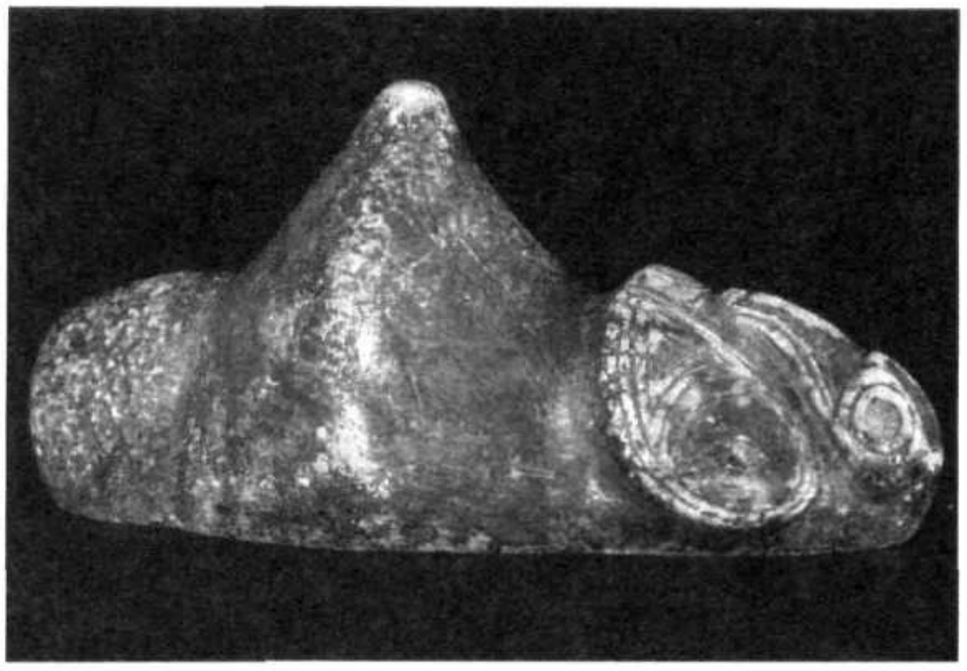
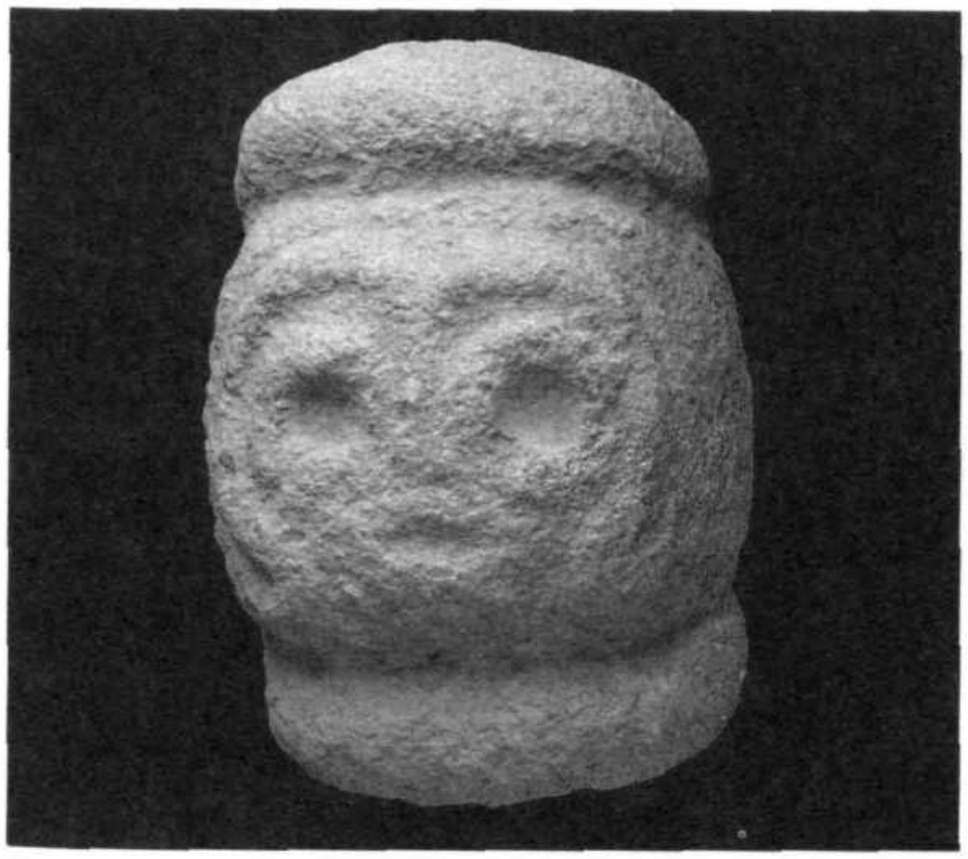


Figura 2: Trigonolito nº 3324. Procedencia antillana. Cultura taína.



Fligura 3: Trigonolito nº 3305. República Dominicana. Cultura taína.

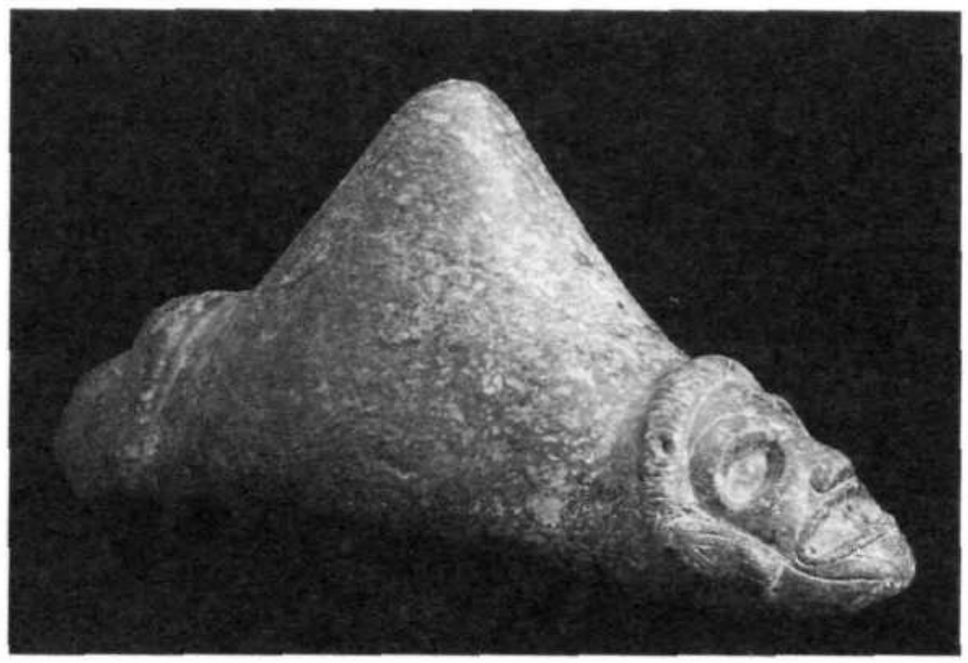


Figura 4: Trigonolito nº 3318. Con características antropomorfas. Contrasta la cara profusamente detallada con el esquematismo de la porción distal: un volumen en el que las piernas se resuelven por incisiones. Contrastan los volúmenes de orejeras, cintillo y nariz con las depresiones de ojos y boca. Destaca el dominio de la decoración geométrica en el mencionado cintillo o diadema. Base cóncava de apoyo estable. Procedencia antillana. Cultura taína.

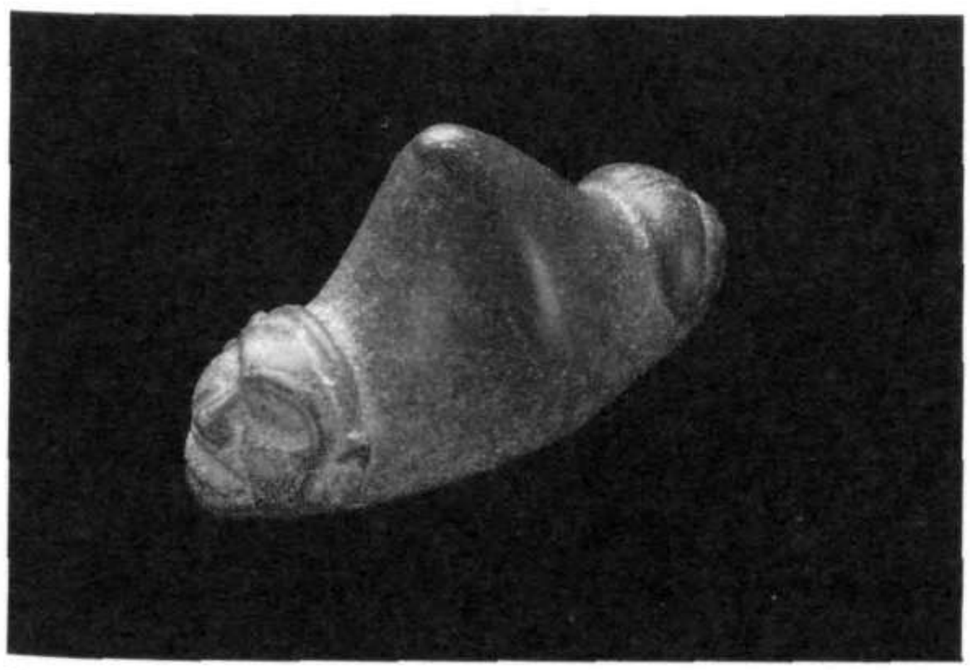


Figura 5: Trigonolito nº 3306. Con características antropomorfas. Talla fundamentalmente por volumen. Piernas flexadas con detalle de pies (posición ritual). Rebaba en cono. Ausencia de detalles en los ornamentos. Base con concavidad y apoyo estable. Procedencia antillana. Cultura taína.

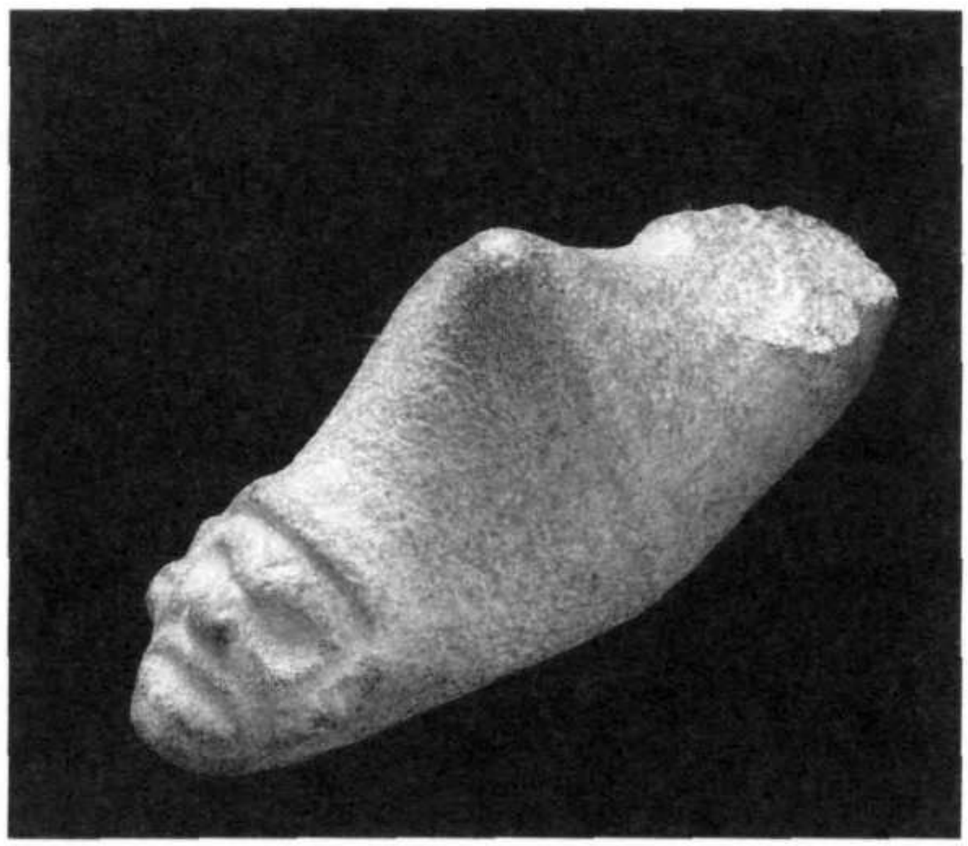


Figura 6: Trigonolito nº 3313. Con características antropomorfas. Talla fundamentalmente por volumen. Parte distal casi destruida con restos de piernas en posición flexada (ritual) y posiblemente de pies. Cono con ligera inclinación hacia delante (proximal). Concavidad de la base con tendencia piramidal. Apoyo estable. Procedencia antillana. Cultura taína.

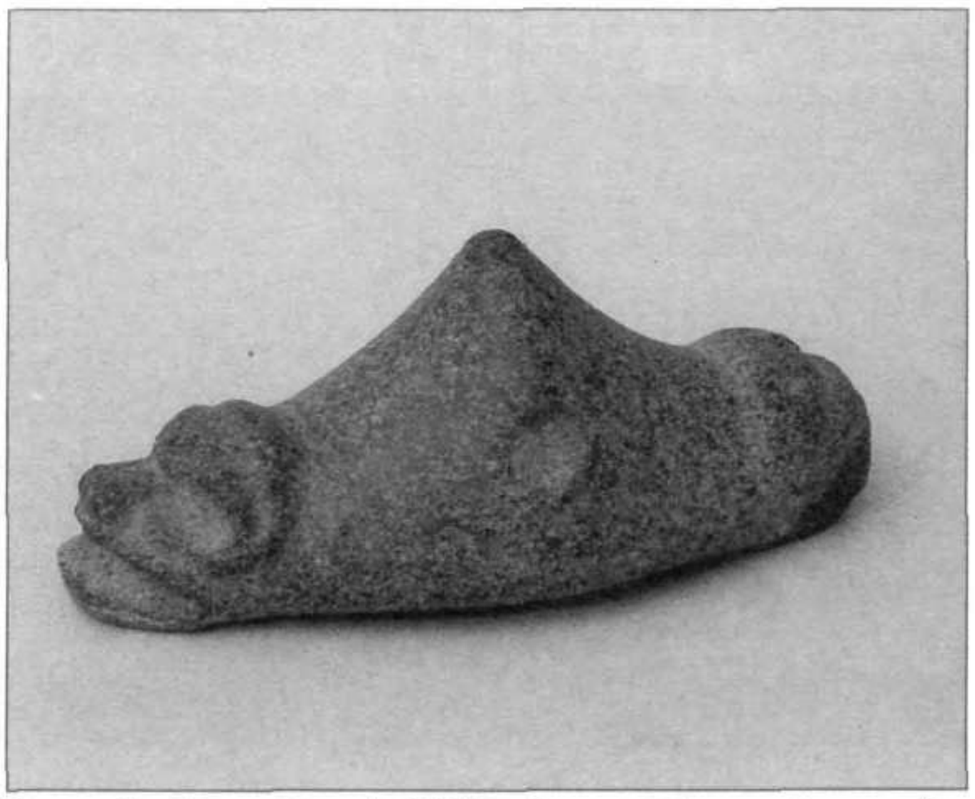


Figura 7: Trigonolito nº 3314. Características antropomorfas. Procedencia antillana. Cultura taína.

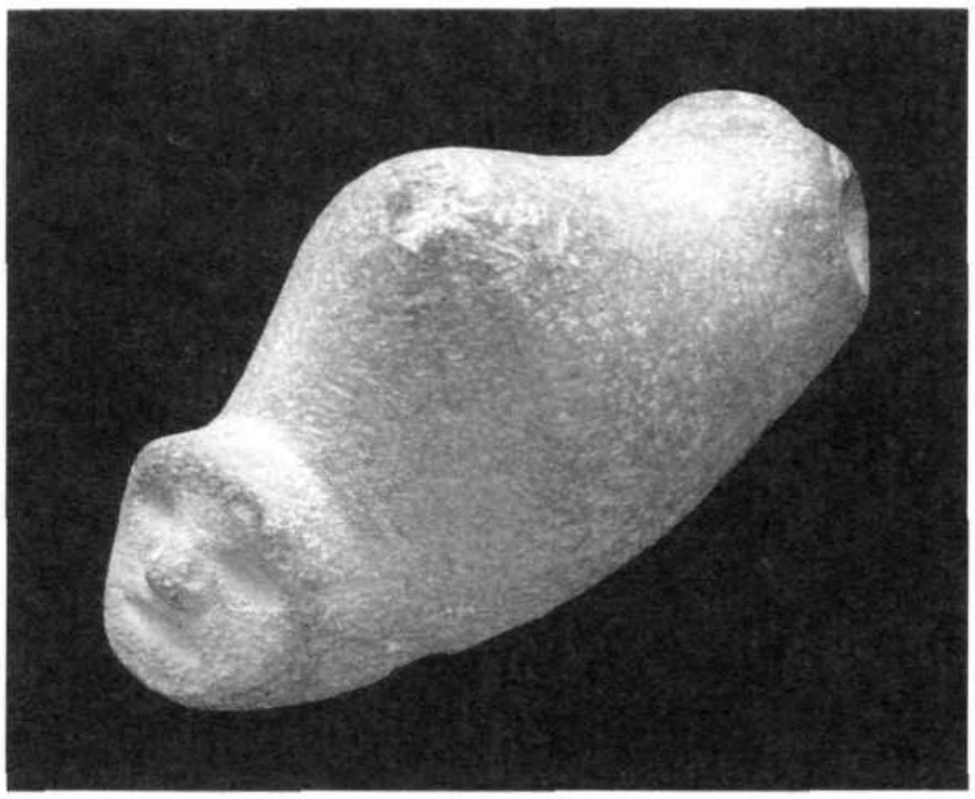


Figura 8: Trigonolito nº 3321. Procedencia antillana. Cultura taína.



Figura 9: Trigonolito nº 3316. Con características antropomorfas. Talla fundamentalmente por volumen. Cono bastante abierto hacia la base, con oquedades en forma de lágrimas a unos 20 mm. de la cima y en relación simétrica. Pieza de talla irregular con imperfecciones por falta de idoneidad en el material empleado. La cabeza presenta una torcedura, en relación con el eje longitudinal del trigonolito. Concavidad irregular en la base y apoyo estable. Procedencia antillana. Cultura taína.

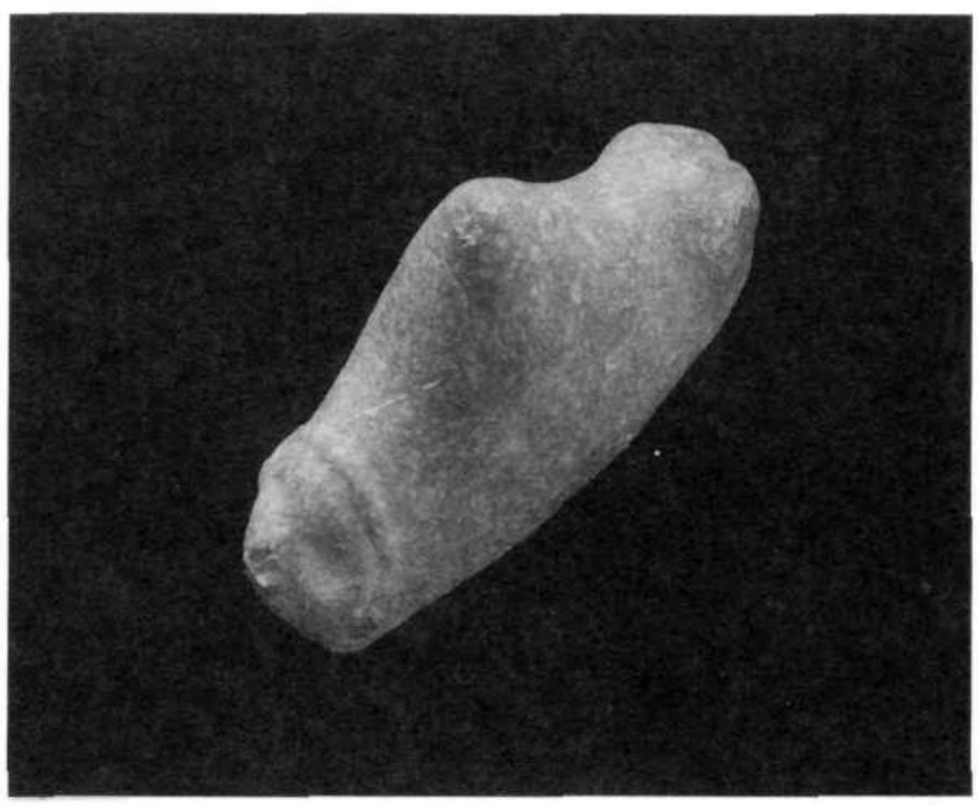


Figura 10: Trigonolito nº 3322. Características antropomorfas. Talla en volumen con detalle de aletas nasales. Cono con ligera inclinación hacia delante. Las piernas flexadas terminan en una convención de oquedades y dedos de pies incisos. Base cóncava (sin concavidad interior) y apoyo estable. Procedencia antillana. Cultura taína.

BIBLIOGRAFÍA

ALMAGRO, Manuel de (1866): *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión Científica enviada por el gobierno de SMC durante los años de 1862 a 1866, acompañada de dos mapas y de la enumeración de las colecciones que forman la exposición pública.* Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid.

An Arawak-English Dictionary with an English Word-list, George Town, 1989.

ARROM, José Juan (1967): *El mundo mítico de los taínos. Notas sobre el ser supremo*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá. (1975): *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas*, México.

BAZTAN RODRIGO, Francisco Javier (1971-1972): "Los amuletos precolombinos de Santo Domingo", en *Revista Dominicana de Arqueología y Antropología*, jul.-dic., en.-jun., Año II, Vol. II, nº 2 y 3, p. 196-293.

CABELLO CARRO, Paz (1989): *Coleccionismo americano indígenea en la España del siglo XVIII*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.

LAS CASAS, Fray Bartolomé (1876): "Apologética Historia", en *Historia de las Indias*, Imprenta de Miguel Ginestá, Madrid.

Dacal, Ramón y Rivero, Manuel (1986): *Arqueología aborigen de Cuba*, ed. Gente Nueva, La Habana.

DACAL, R. y NAVARRO, Ernesto (1972): *El ídolo de Bayamo*, ed. del I.C.L., La Habana.

DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, Lourdes (1980): "Algunos aspectos sobre el arte en los grupos aborígenes agroalfareros de Cupa", *Separata de Cesar-augusta*, Zaragoza.

DUBELAAR, C.N. (1987): "Some comments with a survey of Lesser Antilles petroglyphs", en *Actas del VIII Simposium Internacional de Arte Rupestre Americano*, Museo del Hombre Dominicano, República Dominicana.

FERNÁNDEZ VEGA, Pilar (1965): *Guía del Museo de América*, Madrid.

FEWKES, Walter (1903-4): "The aborigines of Porto Rico and neighboring islands", *25th. Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, U.S.A. (1909): "An Antillean Statuette, with Notes on West Indian Religious Beliefs", en *American Antropologist*, Vol. 11, Lancaster, P.A., U.S.A., p. 348-358. (1922): "A prehistoric island culture area of America", en *Thirty-fourth annual report of the Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsoniam Institution 1912-1913*, Government Printing Office, Washington.

GARCÍA ARÉVALO, Manuel (1977): *El arte taíno de la República Dominicana*, Barcelona, Museo del Hombre Dominicano.

GHYCA, Matila C. (1953): *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, ed. Poseidón, Buenos Aires.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Pablo J. y MACIQUES, Esteban (1991): "La institucionalización de los estudios antropológicos en Cuba", *VII Congreso Español de Antropología Biológica*, Granada.

HERRERA FRITOT, René (1950): "Arqueolitos zoomorfos en las Antillas Mayores", en *Boletín de Historia Natural*, Vol. 3, La Habana, p. 140-149.

HERRERA FRITOT, René (1964): *Estudio de las hachas antillanas*, A.C.C., La Habana.

HOSTOS, Adolfo (1941): *Antropological papers*, Bureau of Supplies, Printing and Transportation, Sn. Juan, Puerto Rico.

Inventario antiguo del Museo Arqueológico Nacional en el Museo de América.

Inventario del Museo de América

LOVACHERY, H.A. (1929): *Las artes antiguas de América en el Museo Arqueológico de Madrid*, Amberes.

LOVEN, Sven (1935): *Origins of the tainan culture*, West Indies, Goteborg.

MACIQUES SÁNCHEZ, Esteban (1992): *Idolillos colgantes de piedra en la cultura taína (Cuba)*, Inédito.

MONTÁS, Onorio (1983): *Arte taíno*, Banco Central de la República Dominicana, República Dominicana.

PAGÁN PERDOMO, Dato (1983): "Apuntes sobre el arte rupestre prehispánico de Santo Domingo", ponencia en *Primera Reunión General de la Federación Espeleológica de América Latina y el Caribe*, Viñales, Cuba.

PANÉ, Fray Ramón (1974): *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, ed. siglo XXI, México.

PICHARDO MOYA, Felipe (1980): *Caverna, costa y meseta*, ed. Ciencias Sociales, La Habana.

POTTIER, Bernard (1983): *América Latina en sus lenguas indígenas*, Monte Avila Editores, Venezuela.

RAMOS, L. y BLASCO, M.C. (1975): "Materiales líticos taínos del Museo de América", en *Cuadernos Prehispánicos*, nº 3, Valladolid.

RIVERO DE LA CALLE, Manuel (1984): "Estudio comparativo y localización del hacha de ceremonia de Cueva Ponce", en *Revista Universidad de Oriente*, Santiago de Cuba, (55).

RODRÍGUEZ CULLEL, Caridad (1986): "Cemíes de Cuba", *Primer Simposium Mundial de Arte Rupestre*, Palacio de las Convenciones, La Habana.

RODRÍGUEZ FERRER, Miguel (1873): "Antigüedades cubanas", en *Museo Español de Antigüedades*, T. II, Imprenta de T. Fortanet, Madrid.

ROUSE, Irving (1948): "The arawak", en *Handbook of South American Indians*, Bulletin 143, Vol. 4, Washington, p. 507-546, pls. 86-92. (1985): "Arawakan phylogeny, Caribbean chronology, and their implications for the study of population movement", en *Antropológica*, 63-64, p. 9-21. (1989): "Ancestries of the tainos: amazonian or circumbaribbean?", Paper prepared for the *13th. International Congress for Caribbean Archaeology to the held in Willemstad*, Curaçao, july 24-29.

SALA, Juan (1872): "Ojeada sobre la sección etnográfica del Museo Arqueológico Nacional", en *Museo Español de Antigüedades*, T. I, Imprenta de T. Fortanet, Madrid.

SANOJA, Mario (1989): "El origen de la sociedad taína y el formativo suramericano", en *La cultura taína*, ed. Turner,Madrid.

STEWARD (1946-59): *Handbook of South American Indians*, ed. by Julian H. Steward.

SURÓ, Darío (1966): "Cobre, artistas y búhos. La escultura taína", en *Revista América*, Washington D.C., junio.

TAYLOR, Douglas (1977): *Languages of the West Indies*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London.

VALDÉS BERNAL, Sergio (1986): *La evolución de los indoamericanismos en el español hablado en Cuba*, ed. Ciencias Sociales, La Habana.

VV.AA. (1989): *La cultura taína*, ed. Turner, Madrid.

VELOZ MAGGIOLO, Marcio y ANGULO VALDÉS, Carlos (1981): "La aparición de un ídolo de tres puntas en la tradición Malambo (Colombia)", en *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, 10 (17), p. 15-20.

Vocabulario para la lengua aruaca [1765], 1826.

WEYL, Herman (1952): *La simetría*, Nueva Unión, Buenos Aires.

WISSLER, Clark (1938): *The american indian*, Oxford University Press, New York.

Anales del Museo de América, 3 (1995): 59-80

LA SECCIÓN DE LOS INDIOS YOPES DE LA SEGUNDA PARTE DEL *CÓDICE TUDELA* DEL MUSEO DE AMÉRICA. UNA REVISIÓN SOBRE SU INTERPRETACIÓN

Juan José Batalla Rosado*

1.- INTRODUCCIÓN

El *Códice Tudela* o *Códice del Museo de América,* es un libro pictográfico mexica realizado durante la Colonia por pintores indígenas anónimos y comentado en castellano por un glosador desconocido que escribió el texto explicativo de las distintas escenas que contiene[1].

Su estudio presenta en la actualidad numerosas lagunas en su investigación. Sin embargo, puede que uno de los principales problemas que ofrece, es que todavía no ha sido examinado con el rigor y la profundidad debida respecto de la relación que existe entre las pinturas que recoge y los comentarios explicativos que aparecen a lo largo de todo el libro sobre las mismas.

Por este motivo, en el presente trabajo nos hemos impuesto la tarea de realizar precisamente este análisis comparativo texto-pinturas, que en definitiva no son otra cosa que distintas formas de plasmar la información. La investigación se centrará exclusivamente en el estudio de una parte muy concreta del códice, la denominada sección de los indios yopes, correspondiente a los folios 74 y 75. Buscaremos, de esta forma, la consecución de un objetivo fundamental dentro del conjunto de un documento tan extenso en cuanto a pictografías y comentarios escritos como es el *Códice Tudela:* la veracidad de los datos aportados por el glosador del Códice.

Esta tarea la llevaremos a cabo por medio del estudio iconográfico de las pinturas, examinando cada elemento pictográfico representado, tanto individualmente como en el conjunto de las escenas; al mismo tiempo, compararemos los resultados obtenidos de nuestras observaciones, con el texto explicativo. A partir de este análisis intentaremos un segundo objetivo que consiste en comprobar sí realmente existe o no sección, propiamente dicha, de los indios yopes en el *Códice Tudela.*

Todo el conjunto de datos que obtengamos a partir del códice trataremos finalmente de conjugarlo con la información que actualmente poseemos sobre este grupo indígena, por otro lado bastante escasa, por lo que se tomarán siempre los resultados alcanzados con cautela.

2.- OTRAS REPRESENTACIONES DE LOS YOPES EN EL *CÓDICE TUDELA*

El *Códice Tudela* o *Códice del Museo de América* tiene en su segunda parte dos folios, numerados como 74 y 75 con información sobre los indios yopes. La descripción está plasmada tanto por medio pictórico como del comentario escrito explicativo, ambos realizados a mediados del siglo XVI.

---

* Departamento de Historia de América II. Universidad Complutense de Madrid.

1. Para un estudio descriptivo de los aspectos formales y de contenido general del documento véase Batalla 1993 y Boone 1993.

Un aspecto muy importante que hemos de reseñar antes de proceder al análisis de estos folios 74 y 75 del *Códice Tudela*, es que en este documento existen otras dos páginas que muestran supuesta información sobre los yopes. Nos referimos a la primera sección del documento, que incluye el retrato, según la glosa, de un individuo perteneciente a este grupo, y a la sección de las mantas rituales pintada en la segunda parte del códice.

2.1.- Retrato del indio yope de la primera sección

Dentro de los retratos de indígenas realizados por un posible pintor europeo que conforman la primera sección del *Códice Tudela*, se encontraban representados un "indio yope de Acapulco en la mar del sur" y una "india yope de Acapulco". De ellos sólo se conserva la pintura de la figura masculina. Sabemos de la existencia de la imagen de su compañera gracias al *Códice Cabezón* (Gómez 1945), copia manuscrita literal sin pinturas del *Códice Tudela*, lo cual supone que a finales del siglo XVI todavía se conservaba. La figura del indio yope se plasma en el folio paginado desde mediados del siglo XVI, con el número 4 y está en el reverso del mismo (Figura 1).

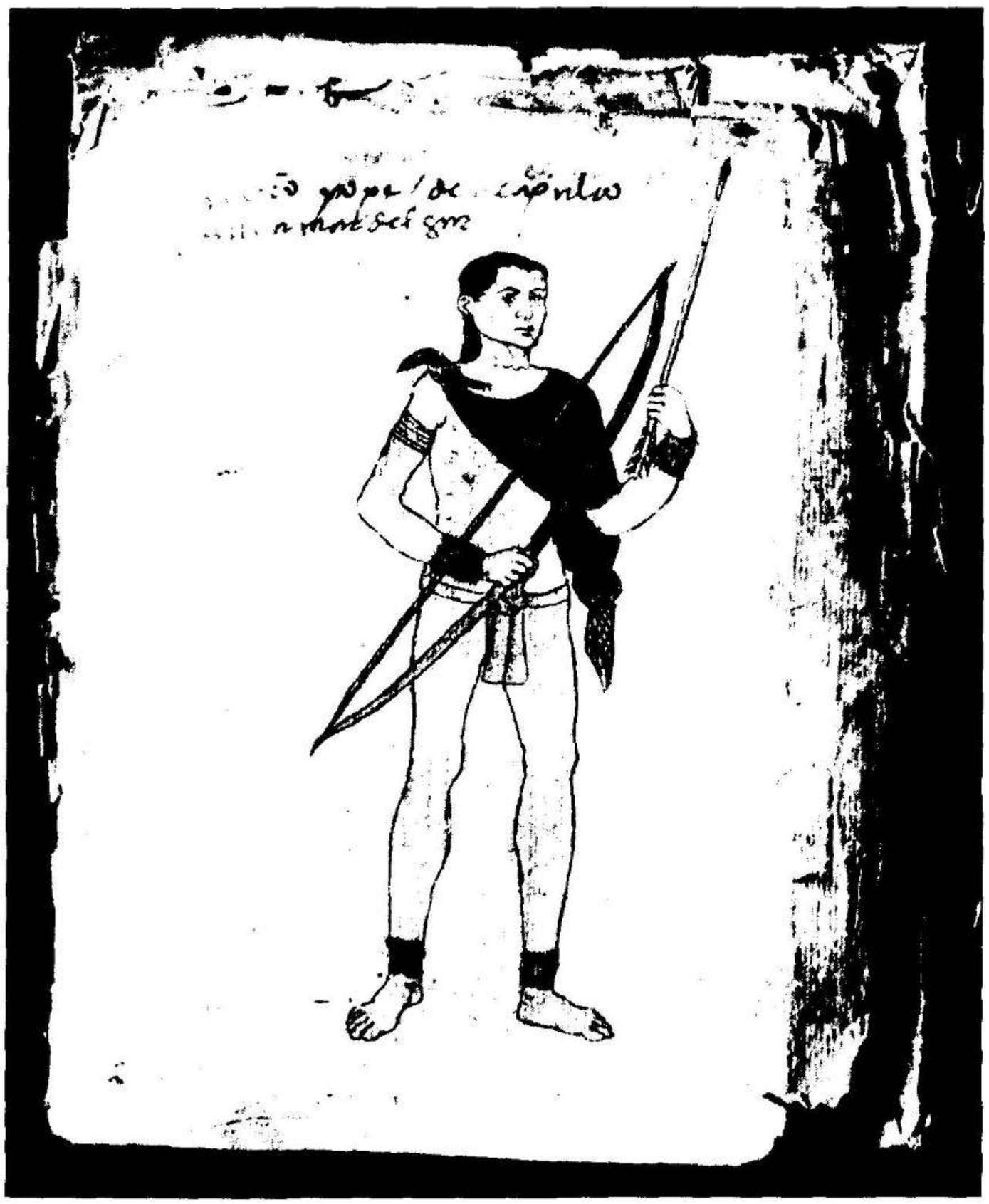


*Figura 1: Indio yope. Fotografía del original (***Códice Tudela***, folio 4-v).*

La figura tiene como atavío un manto con dibujo similar a una red y un maxtlatl o taparrabos. La primera de las prendas se sujeta mediante un pequeño nudo en el hombre derecho y está cogida en el otro extremo con otro gran nudo. En opinión de José Tudela, de esta forma evita que "le moleste al andar o al tirar con el arco" (1960: 323). Lleva también unas muñequeras y tobilleras en las que se han pintado pelos, con lo cual, es de suponer que sean de piel de animal.

En el brazo derecho porta un adorno que puede ser también de piel (tiene el mismo color que las tobilleras y muñequeras) o de fibras vegetales.

El cabello de la parte frontal de la cabeza es muy corto, aunque en nuestra opinión puede tenerlo totalmente rasurado, limitándose el pintor a reflejar la sombra del afeitado del mismo.

Lo que se observa con claridad, es que en la parte trasera de la cabeza tiene una melena recogida con un paño que suponemos es igual que el manto pues tiene el mismo color y dibujo.

En cuanto a sus armas sostiene en sus manos un arco y una flecha. Este rasgo puede estar indicando que se trata de un guerrero o de un cazador. Es significativo que los retratos conservados en el *Códice Tudela* del "indio mexicano" (folio 2-r) y del "indio de la costa de la mar del sur y guatimala" (folio 3-r) no portan ningún tipo de arma.

Como resumen del análisis descriptivo realizado y suponiendo la veracidad de la información reunida en el retrato de "indio yope", tendríamos que los hombres pertenecientes a este grupo cultural tienen como rasgos destacables o definitorios los siguientes: peinado con larga melena que nace detrás de la cabeza recogida con un paño y parte delantera con el pelo muy rapado o afeitado; atavíos consistentes en taparrabos, manto decorado que cubre el pecho, muñequeras y tobilleras de piel y como armas arco y flechas.

2.2.- Sección de las mantas rituales

Entre los folios 85-v a 88-v, el *Códice Tudela* contiene la pintura de mantas pertenecientes a distintas deidades. El número de ellas es de 36 pequeñas (1 en blanco) y finalmente una grande sin colorear. En cada una de las páginas hay pintadas 6 mantas, excepto en el último folio donde encontramos sólo la manta de mayor tamaño.

La explicación del glosador, acerca de estas mantas, únicamente aparece en el primer folio indicando que: "estas son hechuras de mantas dedicadas a los demonios, y cada uno de los señores y principales se las vestían en las fiestas, y las tenyan en memoria de los demonios a quien eran dedicadas" (Tudela 1980: 295).

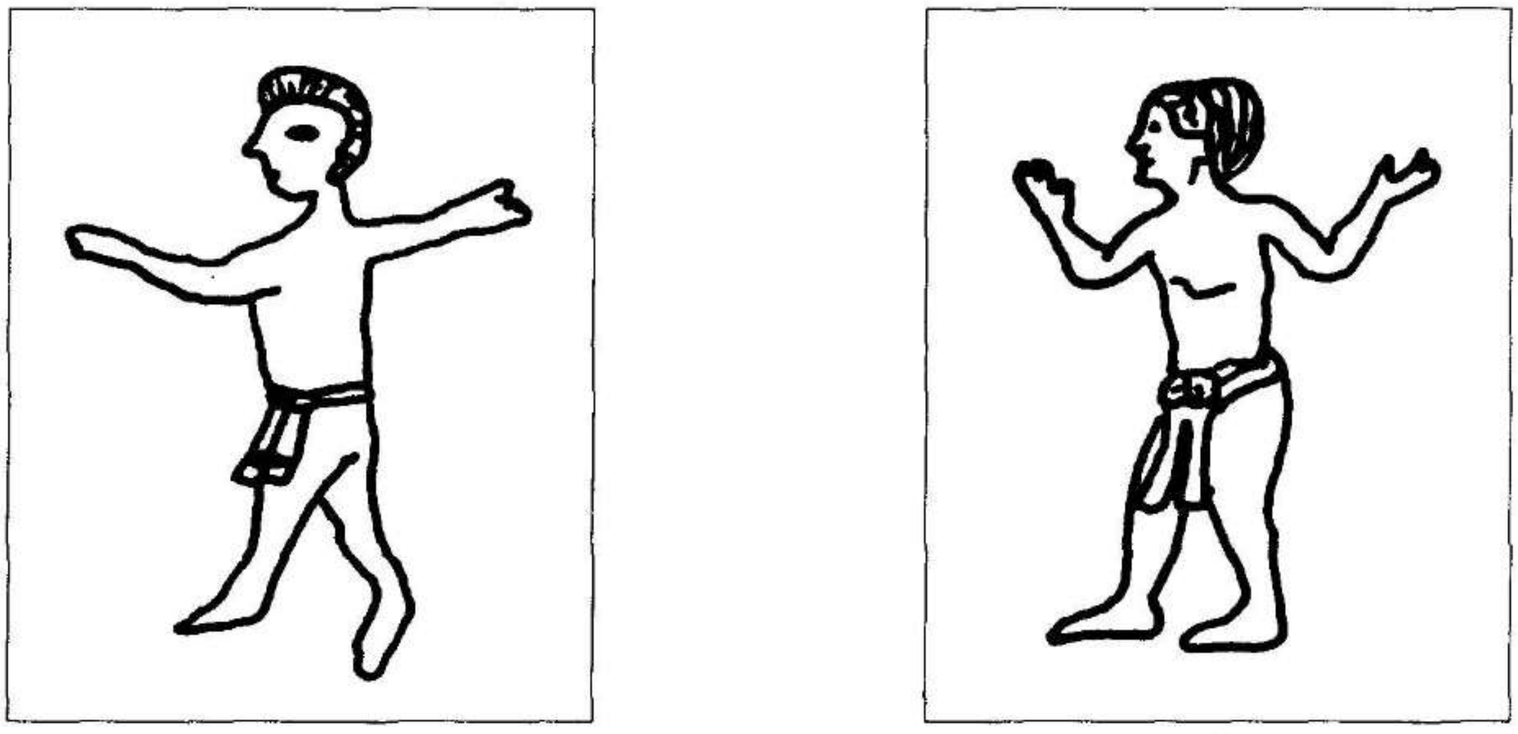
Con excepción de la primera manta del folio 86-r, ninguna tiene glosa que señale a qué deidad correspondía o la descripción del diseño pintado en su interior.

Dentro del conjunto de códices denominado *Grupo Magliabechiano*, entre cuyos miembros destacan por sus pinturas los códices *Tudela, Magliabechiano, Ixtlilxochitl* y *Veitia*, sólo el segundo de ellos repite la sección de las mantas del *Códice Tudela*. En los folios 3-r a 8-v del *Códice Magliabechiano*, están no sólo las mismas mantas que en el *Códice Tudela*, sino que se han añadido otras nueve.

Uno de los aspectos más importantes del Códice Magliabechiano, respecto de esta sección, no es sólo la inclusión de más mantas sino que debajo de cada una de ellas están escritas glosas en las que se indica la deidad a la que pertenece o una explicación del diseño interior[2].

2. El glosador del *Códice Magliabechiano* tampoco ofrece absolutas garantías respecto del comentario que realiza de todo el documento, con lo cual la información que escribió debe de ser tomada con cierto cuidado y comparada con otras fuentes pictóricas y textuales

Analizando el comentario escrito, vemos que la tercera manta, repetida en ambos documentos, tiene por nombre en el *Códice Magliabechiano* "tilmatl, o manta, nonoalcatl, yopes". Su diseño es muy complejo, incluyendo en su interior una representación humana que describe a un indígena (Figura 2).



a b

Figura 2: Indígena pintado en la manta nonoalcatl, yopes. a): **Códice Tudela** *(1980: fol. 85-v). b):* **Códice Magliabechiano** *1970: 3-r).*

De acuerdo con la glosa del *Códice Magliabechiano* podemos interpretar que el individuo representa a un nonoalca o un yope. Pensamos que ambos términos no son excluyentes, ya que los Nonoalca Chichimeca se expandieron por muchas regiones de Mesoamérica, uniéndose con otros grupos y de hecho son muchos los pueblos que tomaron el nombre de Nonoalca (Carrasco 1971: 463-464).

En el *Códice Tudela* la figura está vestida únicamente con un taparrabos de color blanco y tiene puesta una orejera, mientras que en el *Códice Magliabechiano* el maxtlatl está pintado de rojo y no tiene ningún adorno en la oreja.

Pero la diferencia que más nos importa resaltar entre la pintura de ambos indígenas es la siguiente: el indígena de la manta del Códice Tudela muestra el cabello en toda su cabeza y con una altura uniforme, partiendo de la frente y terminando en la nuca. Por el contrario, en el *Códice Magliabechiano* el cabello de la persona parece estar rasurado o cuando menos muy recortado en la parte frontal y central de la cabeza, y en la zona superior trasera nace una gran melena peinada a modo de "cola de caballo".

El último aspecto reflejado en el *Códice Magliabechiano* podría acercarnos a la representación que vimos del pelo en el retrato de indio yope de la primera sección del *Códice Tudela* (véase Figura 1), quien también tenía el cabello recogido en una melena sujeta con una especie de pañuelo.

De este modo, podemos apuntar la posibilidad de que iconográficamente, y siguiendo los códices pertenecientes al Grupo Magliabechiano, los indios yopes podrían tener como rasgo característico la forma de su peinado.

3.- LA SECCIÓN DE LOS INDIOS YOPES DEL *CÓDICE TUDELA*

Desde la presentación del *Códice Tudela* al mundo científico, se ha hablado de la existencia de un apartado de su contenido dedicado a explicar algunas costumbres del grupo indíge-

na denominado yope (Batalla 1993 y 1995, Boone 1983, Tudela 1960 y 1980, Wilkerson 1971 y 1974, etc.).

El *Códice Tudela* es el único miembro del *Grupo Magliabechiano* que incluye la descripción de los indios yopes. Podríamos apuntar dos causas para el establecimiento de esta sección en el códice:

a) el folio 74-r recoge la primera de las pinturas encabezada por la palabra "yopes". En el verso del folio (sin pinturas) el glosador del documento explica la escena representada como figurativa de costumbres de este grupo.

b) el folio 75-r plasma otra pintura de costumbres que en el verso (sin pinturas) se describe textualmente como perteneciente a los indios yopes.

Ahora bien, como tendremos ocasión de comprobar, quien parece componer la sección de los indios yopes no es el tlacuilo-"escriba" del documento, sino su glosador.

Uno de los objetivos prioritarios de nuestro trabajo es establecer si el pintor indígena realizó también de una manera consciente la parte descriptiva de los yopes, es decir, si desde el inicio, el patrocinador o director del códice, posiblemente un occidental, había solicitado la inclusión de una sección dedicada a estos indígenas.

Para llegar a una conclusión válida hemos de analizar con mucho detenimiento y bajo todos los puntos de vista los folios 74 y 75 del *Códice Tudela*, tanto en sus comentarios escritos, como en su aspecto pictórico.

3.1. Descripción formal de los folios 74 y 75

Sin tener en cuenta la primera sección del documento (retratos de indígenas), los folios 74 y 75 del *Códice Tudela* se encuentran incluidos en el cuadernillo número seis (Figura 3), que se compone de esta forma de un total de catorce folios.

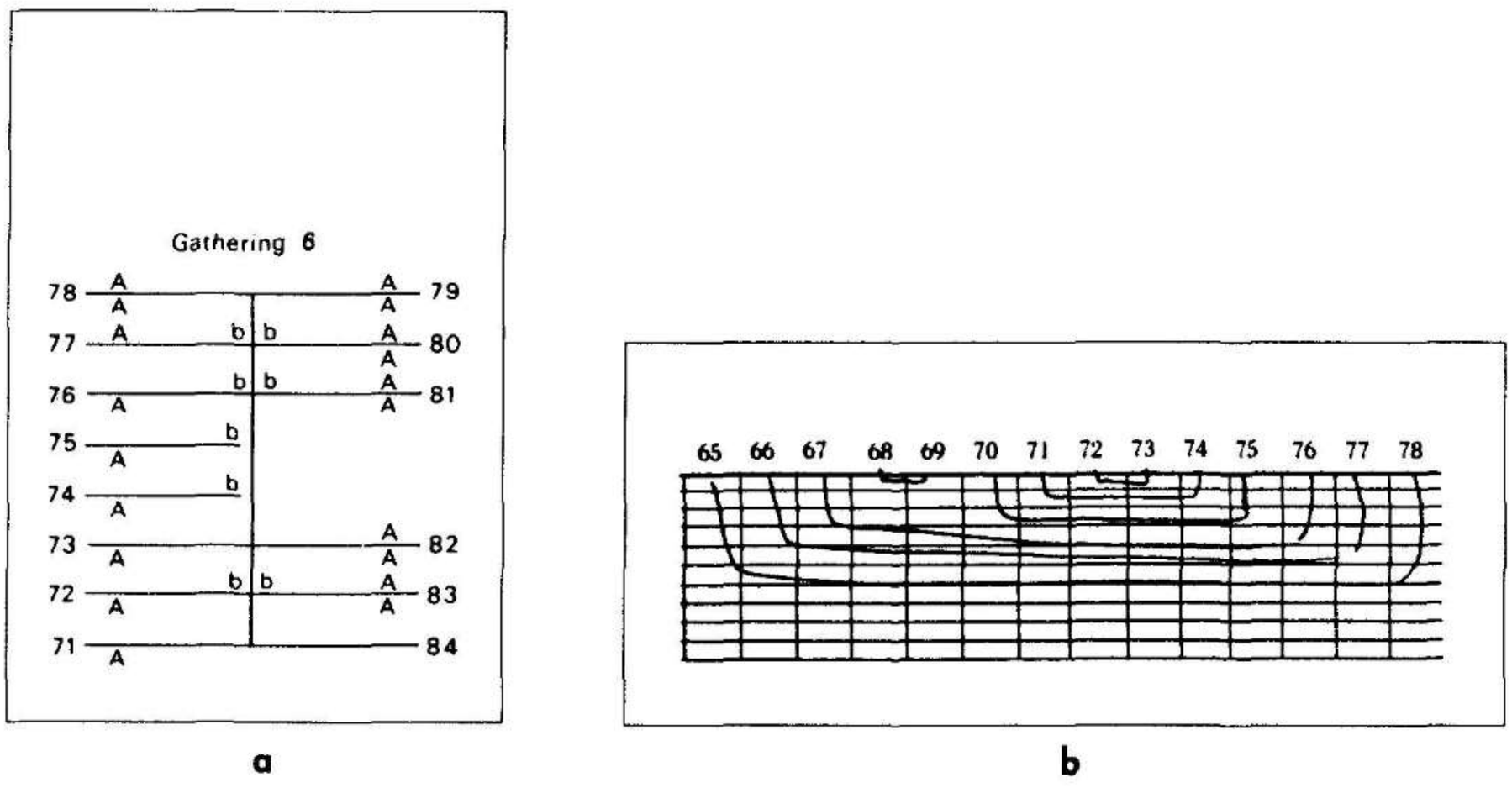


Figura 3: Cuadernillo nº 6 del **Códice Tudela.** *a) disposición realizada por E.H. Boone (1983: 74). b) disposición establecida por personal del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (los folios 74 y 75 están numerados como 68 y 69).*

Analizando la posición de las páginas y las hojas que forman vemos que, de acuerdo con Boone (1983: 74), los folios 74 y 75 no están unidos en una misma hoja, sino que ambos han sido separados, bien entre sí, o de otro folio que acompañaba a cada uno de ellos.

La disposición establecida por el Instituto de Conservación muestra los dos folios unidos en una misma hoja pues, cuando se numeraron todos los folios del códice, no se cuantificaron las páginas perdidas de la primera sección, con lo cual los folios 74 y 75 están numerados en este caso como 68 y 69.

El problema podría tener difícil solución ya que, tras la reencuadernación y consolidación del documento realizada entre 1981 y 1982, resulta extremadamente complicado comprobar sobre el original si los folios están unidos o desgajados.

Sin embargo, el Instituto de Conservación fotografió algunas de las páginas del códice antes de proceder a su tratamiento y entre ellas realizó una que se corresponde con los folios 74-v y 75-r. En la misma se aprecia claramente que ambas páginas se encontraban separadas, con lo cual podrían no pertenecer a la misma hoja y haber estado inicialmente incluidas en cuadernillos diferentes (Figura 4).



Figura 4: Folios 74-v y 75-r del **Códice Tudela** *antes de proceder a su consolidación. Fotografía realizada en el Instituto de Conservación.*

Una vez aclarado que ambas páginas probablemente estaban separadas, podríamos pensar, que no pertenecían a la misma hoja. Pero, como ya señaló E.H. Boone (1983: 74), su marca de agua es la misma. Este aspecto nos ha llevado a comprobar sobre el original del documento,

que cada uno de estos folios tiene su parte correspondiente de marca de agua (Figura 5).

Tras este examen creemos que existen posibilidades de que los folios 74 y 75 formen parte

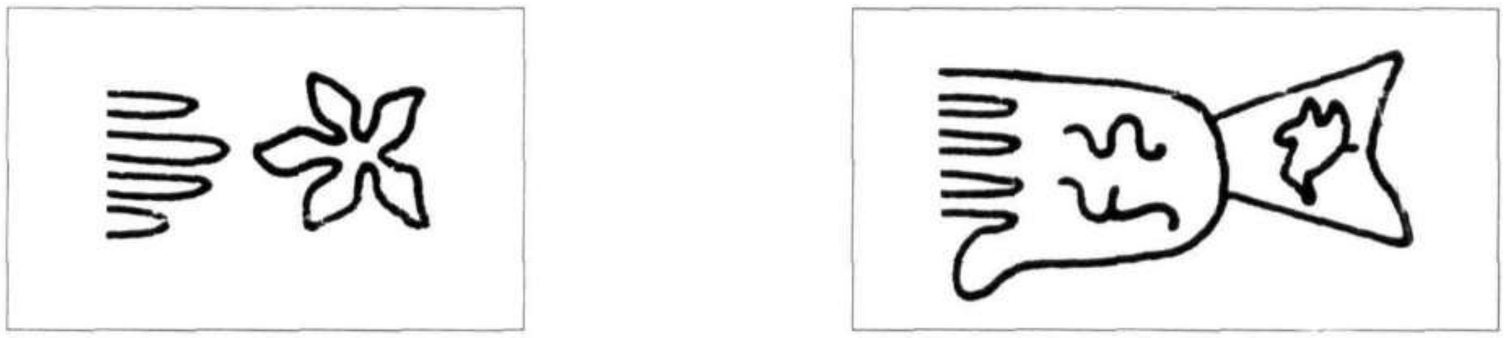


Figura 5: Marca de agua "b" vista desde el verso de cada página. a) folio 74. b) folio 75 (Original del **Códice Tudela***).*

de la misma hoja original, aunque existen otros folios desgajados con esta misma marca, 11, 22, 59, 70 y 116. También podían estar unidos a folios en blanco que se encuentren perdidos tras su separación[3].

Por otro lado, teniendo presente que los cuadernillos del *Códice Tudela* están formados por seis hojas o doce folios (Batalla 1993), podemos asegurar que el número 6 tiene la intrusión de dos folios, puesto que consta de catorce.

De las disposiciones formales recogidas en la Figura 3, se puede deducir que los folios "intrusos" son los dedicados a los yopes, ya que rompen el orden lógico del cuadernillo. A ello, cabe añadir que el contenido de éste, páginas 71 a 84, se compone de rituales religiosos mexicas (71 a 73 y 76 a 77-r) y plasmación del xiuhmolpilli-"atadura de años" (77-v a 84-v); por lo que los dos folios intermedios que relatan las costumbres de otro grupo indígena distinto al mexica parecen no tener mucho sentido[4]. Wilkerson (1974: 44) y Boone (1983: 87) ya fueron conscientes de que la sección de los yopes suponía una intrusión en este cuadernillo del *Códice Tudela*.

3.2. Contenido pictórico y explicativo del folio 74

Como paso previo al desarrollo de este apartado y del siguiente, deseamos indicar que para el análisis de los folios 74 y 75 haremos en primer lugar una descripción de las imágenes, a continuación estudiaremos el texto explicativo resaltando sus posibles contradicciones y finalmente compararemos el contenido de ambos.

Las pinturas realizadas en el verso del folio 74 recogen un total de ocho figuras humanas. Su dibujo ocupa la mayor parte de la hoja y deja muy poco espacio libre para proceder al comentario de las mismas (Figura 6).

Un primer aspecto iconográfico a destacar es que las dos figuras de la parte superior son

3. Todos los autores que se han ocupado del estudio del *Códice Tudela* son conscientes de que, tras las diversas reencuadernaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo, sus folios han sido cambiados de lugar y tiene intrusiones en muchos cuadernillos (Batalla 1993, Boone 1983: 72-75, Wilkerson 1971: 292, Tudela 1980: 111).

4. La inclusión de la sección de los indios yopes en este cuadernillo no tiene sentido respecto a la disposición que el *tlacuilo* llevó a cabo, pero es posible que para el glosador del Códice, que podía desgajar los folios y colocarlos donde quisiera, sí lo tuviera.

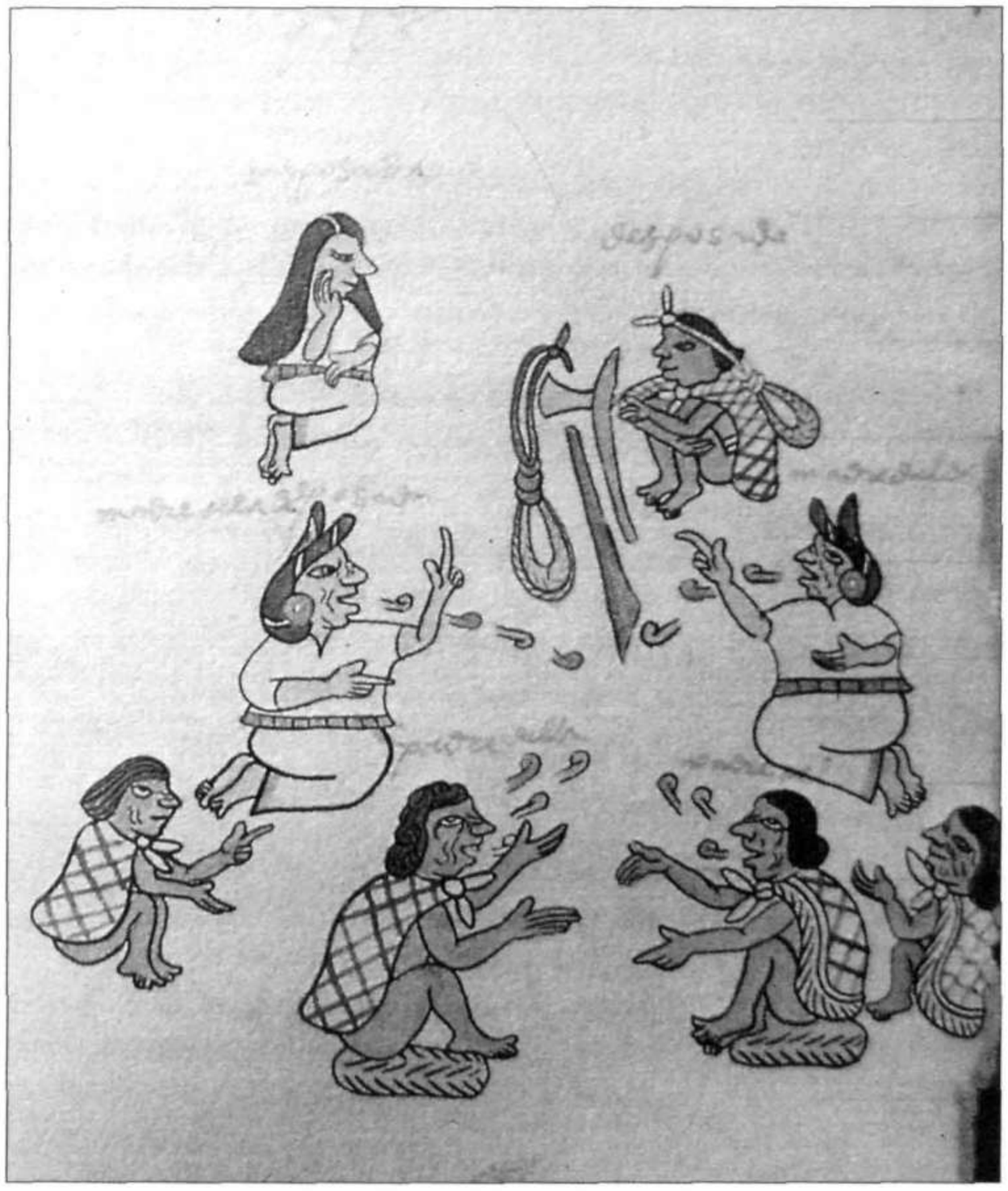


Figura 6: Folio 74 del **Códice Tudela** *(1980: 74).*

jóvenes, mientras que el resto son ancianos o viejos. Esta diferenciación viene establecida por las líneas que surcan la cara de los ancianos, que deben interpretarse como arrugas[5].

Todas las mujeres tienen idéntica posición y el mismo tipo de vestido, es decir, una falda y un huipil.

Será en sus peinados y adornos donde radiquen las diferencias. Las mujeres mayores muestran el pelo sujeto presumiblemente con algún tipo de cinta y con dos grandes apéndices frontales hacia adelante, utilizando orejera. La joven tiene una larga cabellera suelta y no es apreciable ningún tipo de pendiente (es posible que lo tape el cabello).

Los personajes masculinos mantienen una postura y peinado común. Su atavío, consiste en un manto decorado, aunque el de las dos figuras de la parte inferior derecha, parece ser más rico, puesto que tiene una cenefa alrededor del perímetro. En el hombre joven se observa una cinta sobre la cintura que, es de suponer, pertenece a un taparrabos. Los dos hombres ancianos, pintados en el centro de la parte inferior, están sentados en esteras de petate con lo cual podemos pensar en una posición social, respecto del resto de figuras, más elevada.

Existen otros elementos iconográficos presentes en el folio que indican distintas cuestiones:

5. Uno de los códices mesoamericanos que mejor plasma el uso iconográfico de las líneas en la cara para definir que se trata de un individuo anciano es la *Matrícula de Huexotzinco* (1974).

a) Las volutas, de color azul y colorado, que salen de la boca de cuatro de los personajes, con toda probabilidad indican que están hablando, los gestos de sus manos también parecen incidir en este aspecto.

b) Al lado del joven se encuentran representados tres instrumentos: un mecapal o mecapalli-"cordel para llevar carga a cuestas" (Molina 1977: fol. 55-r), que se repite colocado en su frente, una coa o palo cavador y una hachuela de cobre. La repetición del mecapal en la cabeza del individuo creemos que puede indicar cómo se usaba o el oficio concreto, tameme-"cargador", que la persona ejercía.

c) No hay ningún elemento pictórico en la escena que pueda ser considerado como glifo de escritura. Todas las imágenes se enmarcan dentro de la categoría de iconografía.

Una vez descritas y explicadas las distintas pinturas que aparecen en este folio, procedemos a examinar cuál fue el comentario que de las mismas realizó el glosador del códice.

En primer lugar, explica las figuras del folio 74-r titulando el conjunto del mismo como "yopes". Los personajes jóvenes son denominados "desposada" y "desposado". Las dos mujeres son la "madre de la desposada" y la "madre del desposado". Finalmente los ancianos sentados sobre las esteras son el "padre della" y el "padre del". Los dos hombres situados al lado de los "progenitores" masculinos no tienen glosa definitoria de su relación con el resto.

Da la impresión de que establece los parientes de la "desposada" y del "desposado" de acuerdo con las figuras que cada uno de ellos tiene pintadas debajo. Ahora bien, si nos fijamos detenidamente, el manto del marido es idéntico al "padre della", puesto que no tiene ningún adorno en su perímetro. Por ello podríamos pensar que realmente la familia por línea paterna son los dos hombres que están situados a la izquierda, incluyen el dibujo de la mujer que tienen encima.

En el reverso de la pintura, ocupando toda la página, se encuentra la explicación extensa de la misma. La transcripción literal completa del texto escrito por el glosador en el folio 74-v es la siguiente:

"Los yopes, qu(e e)s una nación de yndios desta tierra, se çircuncidavan, y preguntados el por q(ué), dezían que no sabían mas de q(ue) sus antepasados lo hazían."

"La pintura de atrás es la manera de casarse que tenían los yndios yopes desta Nueva España, y es que qu(an)do algún yndio le parescía que tenía edad para se casar, dezía a sus padres que le pidiesen tal yndia, y ellos yvan a los padres de la yndia y se la pedían y los padres della llamaban al desposado y le ponian delante una hacha y una coa y un mecapal y le dezían: que si sería para trabajar y usar de aquellos menesteres, el dezía que sí, y luego le daban la muger y si, a cabo de un año o dos o dos meses, se hartava de la muger, se hazía perezoso, y visto por los suegros le echavan de casa y él buscava otra; y no por esto perdía la yndia otro casami(ent)o. Estos yopes son valientes onbres de un arco y flecha, y en tierras ásperas y calientes. Son las mujeres muy blancas y ellos "prietos" (tachado) morenos. Andan desnudos y las yndias todas y después de casadas cubren sus partes con unas palmas, y ellos con cueros de venado. Son grandes caçadores y a los niños, que son ya de siete años arriba, le dan sus padres un arco y flechas y que busquen de comer y si no traen a la noche venado o conejo o aves le açotan o no le dan de comer." (Tudela 1980: 288-289).

Como vemos, el texto fue dividido en dos bloques. En el primero de ellos, muy corto, pare-

ce presentar a los indios yopes. El segundo es mucho más extenso y puede subdividirse en dos apartados: descripción de la escena relatando el ritual del matrimonio y notas etnográficas sobre los yopes.

Analizando con detenimiento el comentario del glosador podemos extraer diversos datos etnográficos sobre los yopes, en su mayor parte contradictorios, que iremos desglosando de manera simultánea:

a) Los yopes se circuncidaban. La noticia no puede ser corroborada con ninguna otra fuente y no afecta al desarrollo de nuestro trabajo. Además, en la pintura no encontramos ningún indicio sobre este aspecto.

b) Ritual previo al matrimonio común a muchos de los grupos indígenas mesoamericanos. A la hora de casarse, frente al novio se ponían instrumentos para el desarrollo de actividades no relacionadas con la guerra y la caza: un hacha para cortar, una coa para la práctica de la agricultura y un *mecapal* para ejercer el oficio de cargador.

c) La frase "los yopes eran hombres valientes de arco y flecha", parece describir a una sociedad guerrera de cazadores-recolectores, que se refuerza con el relato de los duros castigos a los niños que no conseguían ninguna pieza. Los instrumentos que están pintados frente al novio y en su cabeza, no encajan con el tipo de subsistencia descrito.

d) El comentario nos dice que el atuendo de los yopes consistía en que iban desnudos mientras eran solteros, cubriéndose sus "partes" después de casados, las mujeres con palmas y los hombres con cueros de venado. Si retomamos la pintura del supuesto matrimonio de los indios yopes, vemos que no concuerda lo pintado con lo escrito, puesto que el atuendo de todos ellos es bastante complejo.

Nuestra impresión del comentario es que la descripción del matrimonio y los objetos con él relacionados no pertenecen al grupo cultural de los yopes, mientras que el texto iniciado con "Estos yopes son valientes ombres ..." si podría estar definiendo a este grupo indígena.

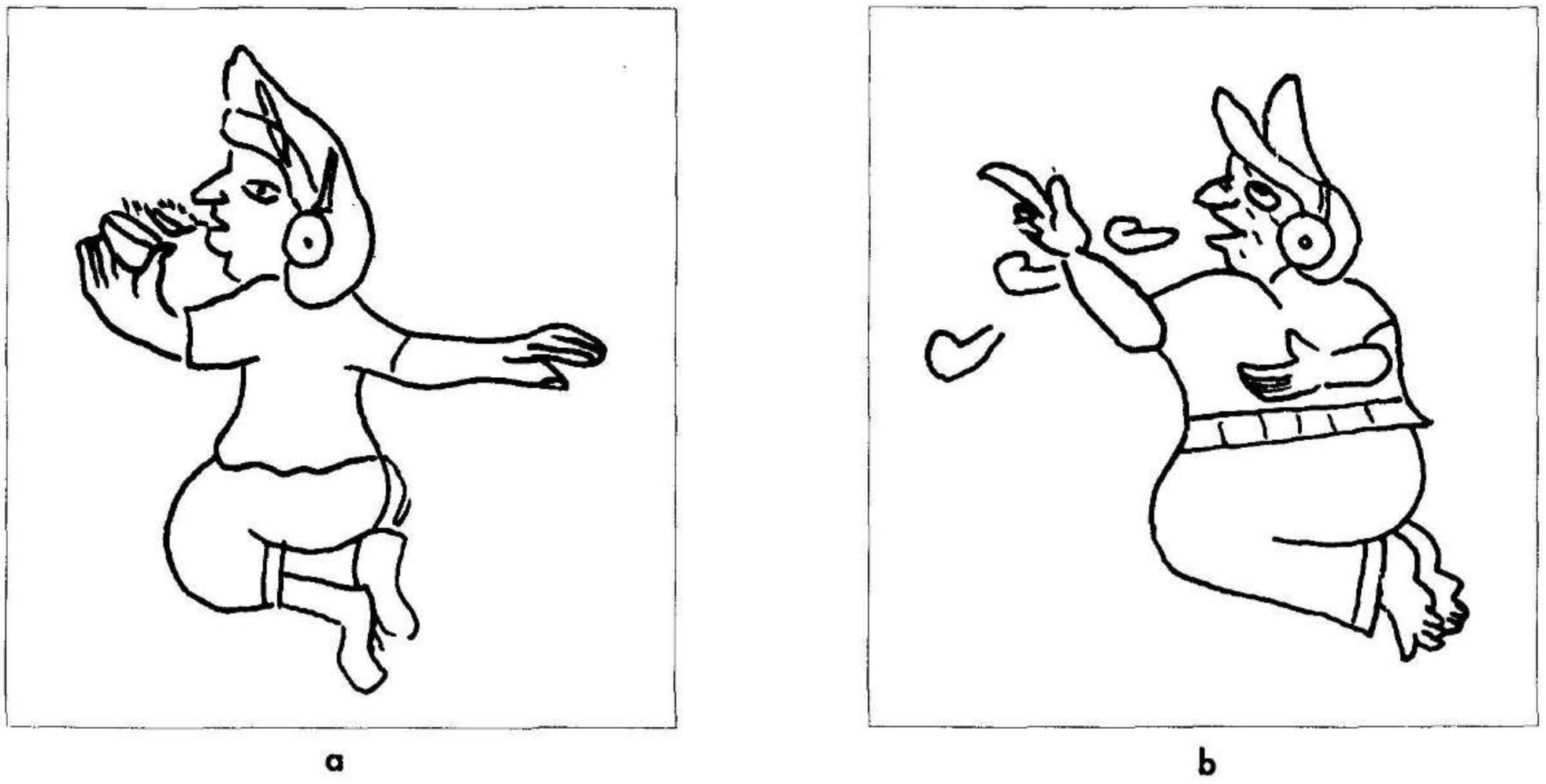
La divergencia entre la pintura y el texto explicativo, pensamos que viene dada por el interés que el glosador tiene en describir a los yopes a partir de una pintura que muestra realmente un matrimonio, pero no entre estos indígenas. Por ello, la conclusión que obtenemos, es que la escena del folio 74-r no describe el matrimonio entre los indios yopes. Dada la poca información que tenemos sobre este grupo indígena no nos es posible afirmar que los datos etnográficos que describen a la sociedad guerrera si pertenezcan a este grupo.

No obstante, iconográficamente hablando, parece claro que toda la escena relata pictóricamente un matrimonio. Por ello, cabe preguntarse qué grupo indígena es el que se encuentra descrito en esta página del *Códice Tudela*. La respuesta, como veremos a continuación, es muy sencilla y sólo puede ser una: se trata de una ceremonia matrimonial mexica.

Esto se puede demostrar recurriendo a la propia distribución de las distintas secciones del *Códice Tudela*. Entre los folios 48 a 76 se disponen las pinturas que explican los distintos rituales que los mexicas realizaban, incluyendo multitud de personas que no están caracterizadas ni como deidades, ni vestidas como sacerdotes.

De este modo, si comparamos una de las figuras femeninas del folio 74, con otras de páginas en las que el propio glosador había indicado que eran mexicas, vemos que resultan idénticas en cuanto a su representación iconográfica (Figura 7). Además del uso de huipil y falda, lo que realmente delata que nos encontramos ante mujeres mexicas, es el tipo de peinado rematado por

los dos apéndices frontales, característico de este grupo.

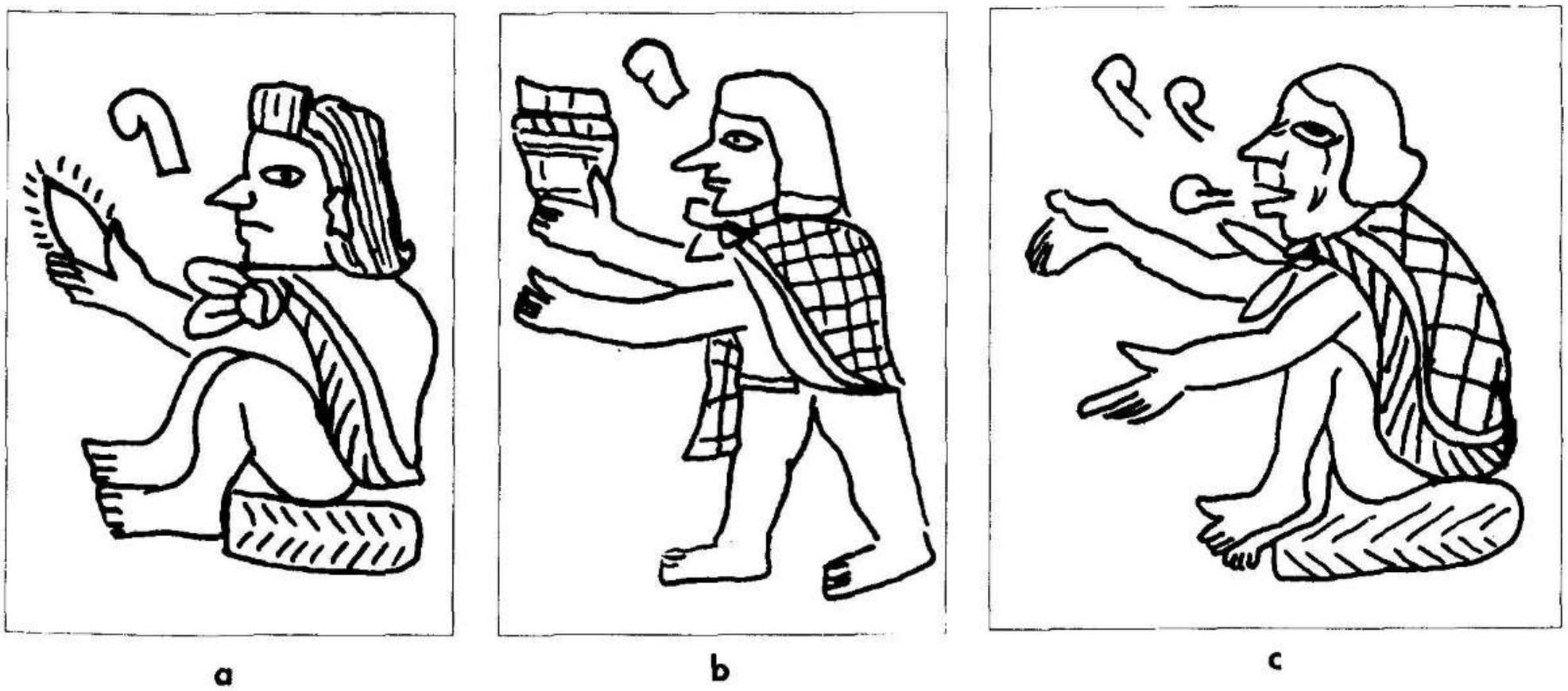


a b

Figura 7: Representaciones de mujeres mexicas en el **Códice Tudela** *(1980). a) folio 70. b) folio 74.*

Si planteamos el mismo análisis comparativo con los hombres, vemos que el resultado es idéntico, incluso en cuanto a la decoración del manto (Figura 8).

Tras el examen de las figuras humanas, creemos que las imágenes pintadas por el tla-



a b c

Figura 8: Representaciones de hombres mexicas en el **Códice Tudela** *(1980). a) folio 63. b) folio 64. c) folio 74.*

cuilo en el folio 74-r del *Códice Tudela,* describen una escena de matrimonio entre mexicas, no apareciendo ninguna referencia iconográfica que denote la presencia de ningún otro grupo indígena.

Esta conclusión podría inducirnos a pensar que la importancia del contenido pictórico de este folio no es mucha, ya que se limita a describir un acontecimiento, el ritual del matrimonio, que aparece recogido en multitud de obras etnográficas escritas a lo largo del siglo XVI, e incluso en otros documentos pictográficos como el *Códice Nuttall* (mixteca prehispánico) y el *Códice Mendoza* (mexica posthispánico), etc. Ahora bien, pensamos que puede haber un elemento iconográfico muy importante que convertiría al *Códice Tudela* en el único documento pictórico mesoamericano que muestra este aspecto: el folio 74 parece describir el matrimonio entre personas de clase baja o macehuales y no entre nobles, como es habitual. La presencia de la ofrenda al novio de instrumentos de trabajo como un hacha, una coa y un mecapal, parece estar indicando que va a desarrollar estas profesiones o al menos una de ellas (cargador), por lo que necesariamente ha de tratarse de una unión entre macehuales, puesto que los nobles mexicas no desarrollaban este tipo de oficios.

El matrimonio entre macehuales recibió muy poca atención por parte de los autores del siglo XVI que se ocuparon de las costumbres mexicas. En nuestra opinión, es fray Toribio de Benavente, también llamado Motolinía, quien mejor resume el modo de llevarlo a cabo cuando, después de un detallado relato del matrimonio entre los nobles, señala lo siguiente:

> "Algunos muy pobres labradores, que en la Nueva España los llaman macehuales, concertado el casamiento, tomaban á su mujer con afecto conyugal, é trabajaban algund tiempo, é ya que tenian allegado algund caudal con que hacer el regocijo de la boda, llamaban á sus deudos, y gastaban esa pobreza que tenian, é hacian cerimonias de pobres". (Motolinía 1970: 141).

Estas celebraciones "de pobres" parece que se limitaban a juntar algunos parientes, hacer un nudo entre los mantos de los desposados y "acabada la comida y borrachera, era toda la fiesta concluida" (Cervantes de Salazar 1971: 139).

Por su parte, el matrimonio de la nobleza llevaba consigo toda una serie de rituales previos, incluidos largos discursos de los padres y madres de los desposados (1982: 362-366).

Entre los diversos códices que plasman el matrimonio de los nobles mexicas, creemos más adecuado para su análisis comparativo con el folio 74 del *Códice Tudela* al *Códice Mendoza,* ya que también fue realizado durante la Colonia y a mediados del siglo XVI. Debido a ello, la proximidad de sus características iconográficas al documento objeto de nuestro de estudio es mayor que la de otros códices. De hecho, Donald Robertson (1959: 94-133), atendiendo a sus semejanzas icónicas sitúa a los códices *Mendoza* y *Tudela* como realizados en lo que él denominó segunda fase de la Escuela de Pintura fundada por los frailes franciscanos en la ciudad de México-Tenochtitlan.

La imagen del *Códice Mendoza* que describe el matrimonio mexica, se encuentra en la mitad inferior del folio 61-r (Figura 9), y al igual que en el *Códice Tudela,* también fue glosado por un comentarista anónimo que escribió su relato en el reverso del folio anterior a la escena y sobre las figuras.

El comentario que, como ya apuntamos, se hace en la página anterior a la pintura, describe el matrimonio del siguiente modo:

"(...) la celebracion era que la desposada la llevaba a cuestas a prima noche una aman-



*Figura 9: Matrimonio de nobles mexicas (***Códice Mendoza** *1992 III: fl. 61-r).*

teca, que es médica, e iban con ella cuatro mujeres con sus hachas de pino resinado encendidas, con que la iban alumbrando y llegada a casa del desposado los padres del desposado la salian al patio de la casa a recibir y la metian en una sala o casa donde el desposado la estaba aguardando, y en una estera con sus asientos junto a un fogon de fuego sentaban a los desposados y les prendaban y ataban el uno al otro con sus ropas y hacian sahumerio de copal a sus dioses, y luego dos viejos y dos viejas que se hallaban presentes como testigos daban de comer a los desposados y despues comian los viejos, y acabada la comida los viejos y viejas hacian un parlamento cada uno por si a los desposados dandoles buenos consejos de como se habian de tratar y vivir y la carga u estado que tomaban como la habian de conservar para que viviesen aun descanso". (*Códice Mendoza* 1992 III: folio 60-v).

El texto del *Códice Mendoza* es muy similar al de otras fuentes escritas que se ocupan del matrimonio entre nobles.

Si comparamos las pinturas de los códices *Tudela* y *Mendoza* (véanse figuras 6 y 9) observamos similitudes en el peinado de las mujeres, en la caracterización de los viejos mediante las líneas de sus caras y en las volutas indicativas de la palabra que salen de las bocas de los ancianos. Además, en los dos documentos la "desposada" tiene la cabellera suelta.

En cuanto a diferencias iconográficas respecto de las dos escenas, apreciamos las siguientes:

a) La realización de la pintura es más rica y descriptiva, en cuanto a elementos como el muro de la casa, el fogón, los recipientes de comida, la gran estera sobre la que se sientan los desposados, etc., en el *Códice Mendoza* que en *Códice Tudela,* donde este tipo de objetos es mínimo.

b) Los instrumentos de trabajo de los macehuales no están pintados en el *Códice Mendoza.*

c) Los hombres del *Códice Tudela* tienen el manto anudado al cuello y cae sobre sus espaldas, mientras que en el *Códice Mendoza* éste descansa sobre la parte delantera del cuerpo y se ata sobre uno de los hombros. Se puede pensar que este aspecto indica el carácter de macehuales y de nobles de cada uno de ellos, pero en otras páginas del Códice Tudela (1980: folios 48, 49, 50, etc.) el tlacuilo pinta los mantos de cualquiera de las dos maneras, de esta forma, no podemos afirmar que, la manera de anudarse la vestidura, sea una distinción entre ambas clases sociales.

d) Los mantos de los desposados se encuentran anudados en el *Códice Mendoza,* pero en el *Códice Tudela* no existe ningún tipo de unión. Esta ausencia iconográfica podría hacernos pensar que el documento objeto de nuestro estudio no plasma en su folio 74 una escena de matrimonio. No obstante, dudamos que no sea así, ya que el resto de la información pictórica parece indicarlo claramente.

e) El texto y las pinturas del *Códice Mendoza* no plasman la presencia de los padres de los desposados. Los cuatro individuos pintados, dos a dos, a ambos lados de los jóvenes, son viejos que se encargaban de darles "buenos consejos". Por ello, creemos posible que las cuatro figuras del *Códice Tudela* que tienen por glosa "padre" y "madre", realmente no son los progenitores, sino que se trata de dichos viejos encargados de ofrecer esos "consejos". De ahí que, al igual que en el *Códice Mendoza,* tengan pintadas las volutas indicativas de la palabra saliendo de sus bocas. Los dos hombres representados en los laterales pensamos que sí podrían ser los padres de los jóvenes.

En nuestra opinión, este análisis comparativo entre las escenas de ambas fuentes ha sido útil para comprender de una forma más clara la imagen recogida en el *Códice Tudela,* aunque la ausencia en la misma del rito de anudar los mantos pueda hacer dudar inicialmente de la interpretación que hemos dado a la pintura.

Continuando con las distintas posibilidades que ofrece la lectura iconográfica del folio 74 del *Códice Tudela,* hemos de reseñar que en la obra del siglo XVI *Historia General de las cosas de Nueva España,* se menciona a la hora de describir el matrimonio la presencia de al menos dos de los utensilios que el desposado tiene pintados a su lado: el hacha y el mecapal.

En el capítulo "de la manera que hacian los casamientos estos naturales" fray Bernardino de Sahagún indica que una vez que el padre decide casar a su hijo "compraban una hacha con que cortar leña y maderos". Este instrumento era realmente utilizado para entregar a los maestros del joven o *telpochtlatoque* con el fin de mostrarles que "aquí está esta hacha que es señal de cómo se quiere apartar ya de vuestra compañia, según es la costumbre de los mexicanos, tomadla y dejad a nuestro hijo" (Sahagún 1982: 362-363). Este ritual se llevaba a cabo antes de visitar a los padres de la novia y solicitar a su hija para casarla con el joven.

La descripción del mismo continúa de un modo muy similar al que aparece reflejado en la pintura que anteriormente hemos analizado del *Códice Mendoza.* Pero al final de la celebración y dentro del discurso que la suegra declamaba al novio le decía que "(...) comenzad de trabajar en llevar cargas a cuestas por los caminos, como es chilli y sal, y salitre, y peces, andando

de pueblo en pueblo (...)" (Sahagún 1982: 366). Aunque parece claro que el discurso no es más que una metáfora para que tenga presente que "no se junta la hacienda sin trabajo" (ibidem), vemos cómo de nuevo induce a pensar que el mecapal del *Códice Tudela* podría estar haciendo referencia a esta disertación.

Tras el análisis exhaustivo realizado podemos afirmar que la escena del folio 74-r del *Códice Tudela* no describe costumbres de los indios yopes, sino que, en nuestra opinión, explica mediante pinturas el matrimonio, o un momento anterior al mismo, entre mexicas, con toda probabilidad de la clase baja, es decir, macehuales.

En cuanto al comentario explicativo del glosador, hemos comprobado que no se ajusta a la realidad de la pintura y que relata lo que cree oportuno, describiendo los utensilios de trabajo, creemos que por "obligación", ya que están pintados de una forma tan clara que no puede obviar hacer referencia a ellos.

3.3. Contenido pictórico y explicativo del folio 75

La escena del folio 75-r (Figura 10) recoge tres grupos de figuras que se relacionan entre sí en un relato pictórico donde "el movimiento (...) es tan diferente a la movilidad de las pinturas aztecas que hace suponer que el tlacuilo ha visto y copiado algunas coloniales" (Tudela 1980: 142).

En el margen izquierdo del folio destaca una figura cuyo peinado muestra la parte supe-

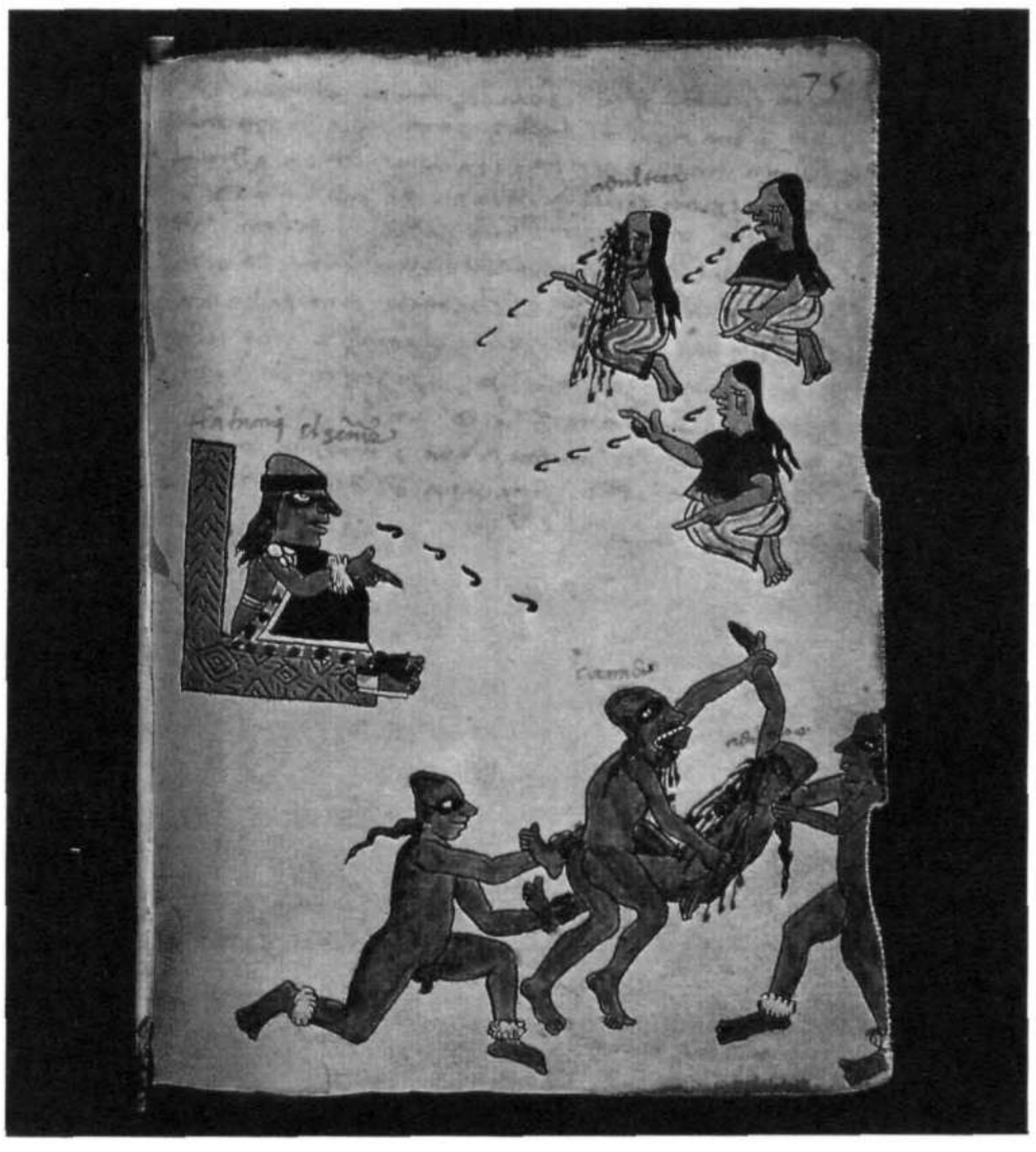


Figura 10: Folio 75-r del **Códice Tudela** *(1980: 75).*

rior de la cabeza afeitada y una larga melena que nace de la parte de atrás. Ciñendo la frente tiene una banda de color marrón decorada con puntos negros, con lo cual posiblemente sea de piel de felino. Se aprecia una mancha marrón que envuelve el ojo. Viste manto rico, taparrabos, sandalias y tiene una muñequera. De su boca salen volutas negras indicativas de la palabra. El personaje está sentado sobre un icpalli o sillón con respaldo, denotando su carácter de gobernante.

En la parte superior derecha se encuentran tres mujeres que también están hablando, pues las volutas parten de sus bocas. El peinado de las mismas consiste en una larga melena suelta. Su vestido se compone de un huipil de color rojo y una falda decorada con líneas azules y rojas. Las tres tienen pintado debajo del ojo y como rasgo iconográfico destacable una mancha de color azul con dos regueros, lo cual debe interpretarse como una lágrima, es decir, están llorando.

Una de ellas sangra abundantemente por la cara, debido a que le ha sido amputada la nariz. La sangre, representada iconográficamente a la manera occidental, cae sobre su cuerpo y mancha la falda. Es la única de las mujeres que tiene el torso desnudo. Debajo de ellas se desarrolla una escena que explica lo que ha ocurrido.

Vemos a tres hombres sujetando a un cuarto al que le han arrancado la nariz de un mordisco y por tanto sangra abundantemente, es el único personaje masculino que está llorando. Los cuatro están desnudos y dos de ellos llevan puestas unas tobilleras del mismo material que la muñequera del gobernante. Su peinado también es igual al del personaje principal, presentando la cabeza afeitada, salvo la gran melena que cae sobre la espalda. La mancha marrón que rodea sus ojos es fácilmente distinguible.

No se aprecia ningún elemento pictórico que pueda ser definido como un glifo de escritura logosilábica.

El folio 75-r parece describir pictográficamente una escena de ejecución de una sentencia dictada por un gobernante.

La disposición de las figuras no facilita un comentario de las mismas, por ello las únicas glosas que el glosador anónimo del siglo XVI escribió fueron "tlatuani, el señor" sobre la cabeza del personaje principal, "adúltera" sobre la mujer que sangra por la cavidad nasal, "adúltero" encima de la cabeza del hombre al que le acaban de arrancar la nariz, y por último, "cornudo" sobre la cabeza del hombre que lo ha desnarigado.

En el reverso del folio se desarrolla en media página el texto explicativo de la pintura, indicando lo siguiente:

> "La pintura de atrás es una costumbre q(ue) tenían los yopes, ques una naçion desta tierra y es, q(ue) quando alguna muger casada era tomada en adulterio, el marido della llevava el adultero y a su muger ante [e]l señor del pueblo y delante de el señor [y] de todos quantos presentes estaban, por mandado del s(eño)r, el cornudo quitava con los dientes las narizes a su muger y al adultero y, con esto, eran libres; y si segunda vez adulteravan, aunque fuese con diferentes personas, los apedreavan y morían malamente a pedradas. De manera q(ue e)l desnarigar era aviso o primilla" (Tudela 1980: 289).

Según el texto la escena pintada en el folio 75 plasma el momento concreto de la ejecución de la sentencia para aquellos individuos que cometían adulterio por primera vez.

El glosador adscribe esta costumbre a los indios yopes. Suponiendo que la información sea veraz, según las pinturas de este folio los yopes tendrían como rasgos característicos los siguientes: a) peinado de los hombres con parte superior de la cabeza rapada y larga melena que nace

de la zona trasera de la misma, b) mancha de color marrón que rodea el ojo en los personajes masculinos, tobilleras y muñequeras de piel o de "plumas o de algodón sin hilar" (Tudela 1980: 141), c) las mujeres vestían huipil colorado y faldas decoradas con líneas de color azul y rojo. Su peinado consistía en una melena suelta, y d) la iconografía que acompaña al gobernante es muy similar a la de los mexicas, pero tiene ciertos rasgos físicos que le definen como perteneciente a otro grupo.

Si comparamos la información icónica de este folio con la descripción que el glosador escribe en toda la sección vemos que existen contradicciones:

a) En el folio 74-v mantenía que hasta el matrimonio los yopes andaban desnudos, vistiéndose tras el mismo, los hombres con piel de venado y las mujeres con palmas. De acuerdo con la escena del "adulterio", sólo la desnudez de los personajes masculinos parece acercarse a lo explicado por el glosador, aunque es de suponer que si lo castigado es este delito, el "cornudo" ya está casado, con lo cual tendría que mostrarse vestido con pieles de venado.

b) Los indígenas pintados en este folio tienen como rasgo destacable la forma de su peinado. El comentarista del códice no hace ninguna alusión al mismo.

c) La mancha marrón del ojo también parece ser un elemento concluyente del grupo indígena descrito en el *Códice Tudela,* pero de nuevo el glosador lo obvia en su comentario.

d) En el folio 75 se encuentra representado un gobernante con la misma iconografía que los tlatoque mexicas: manto rico que tapa su pecho, taparrabos (se observa la cinta del mismo), *icpalli* y sandalias. Este aspecto resulta muy interesante, pues pensamos que existe una razón para ello. El *tlacuilo* mexica que pinta la imagen se ve en la necesidad de plasmar un personaje que es un gobernante de otro grupo cultural distinto al suyo. Además, tiene que identificarlo de tal modo que cualquier individuo que vea el códice, tanto si pertenecía a la cultura mexica como a la occidental, reconozca iconográficamente al gobernante como tal. Por ello, en nuestra opinión, el *tlacuilo* pinta al *individuo con los elementos definitorios del gobernante como lo entendían los mexicas,* es decir, como sus propios dirigentes. El peinado, la mancha del ojo y la cinta que ciñe la frente de este dirigente se encargan de comunicar al lector de la pintura que no es mexica, sino que se trata de un extranjero. Una prueba que ratifica esta suposición es que el glosador del códice entiende la figura y escribe sobre su cabeza "tlatuani", es decir, *tlatoani.*

e) Si realizamos el análisis iconográfico comparativo entre las figuras masculinas y femeninas de los folios 74 y 75, comprobamos que las diferencias físicas y de vestido indican que se trata de dos grupos culturales totalmente distintos. Al comentarista del códice parece no importarle mucho esta clara distinción.

Una vez establecidas las contradicciones del glosador, debemos estudiar si el folio 75 del *Códice Tudela* recoge el castigo por adulterio entre los indios yopes.

Pensamos que efectivamente la escena del desnarigamiento describe la ejecución del castigo de adúlteros pues, como veremos a continuación, otros grupos aplicaban esta condena para el mismo delito. Ahora bien, por otro lado debemos apuntar que el *Códice Tudela* es la única fuente conocida que la atribuye a los indios yopes, con lo cual no podemos afirmar que lo descrito por el comentarista sea cierto y que los individuos figurados sean de este grupo.

Una de las fuentes principales para conocer el castigo que los distintos pueblos indígenas

aplicaban al adulterio son las *Relaciones Geográficas* escritas en el último tercio del siglo XVI. Hemos encontrado dos de ellas que describen la misma condena para el delito de adulterio.

En el área correspondiente a la frontera este de los yopes, la *Relación Geográfica de Nexapa,* lugar habitado por grupos zapotecos, mixes y chontales, indica que "(...) al fornicario cortábanle las narices y miembros genitales, y al adúltero se las cortaba el paciente y lo apedreaban" (Acuña 1984a: 350). Parece claro que el término "paciente" debe ser entendido del mismo modo que "cornudo" con la cual la pena se cumplía del mismo modo que aparece reflejada en el *Códice Tudela.*

Si acudimos a las que describen el área fronteriza con la provincia de Yopitzinco por el oeste, concretamente a la *Relación Geográfica de Tetela,* donde habitaban los cuitlatecos, vemos que entre sus costumbres destacaba que "a los adúlteros que tomaban adulterando, le cortaban las narices, y toda la hacienda que tenía, y las hermanas y todo, se lo daban al marido de la adúltera" (Acuña 1985: 311).

Los datos etnográficos presentados hacen que nos preguntemos si el folio 75 del *Códice Tudela* no estará describiendo realmente el castigo de adulterio entre alguno de estos grupos, pues retomando el último de ellos, referido a los cuitlatecos, más cercanos a los yopes que los indígenas de Nexapa, podríamos explicar la presencia en la escena del *Códice Tudela* de las dos mujeres acompañantes de la adúltera, que lloran a su lado, ya cabe la posibilidad de que sean sus hermanas y por tanto lloren porque van a ser entregadas al "cornudo".

Son tan escasos los conocimientos que tenemos de los grupos indígenas que habitaban esta gran zona del sur de México que no podemos afirmar que el folio 4-v (retrato de yope) y el folio 75 del *Códice Tudela* muestren en sus pinturas a individuos cuitlatecas, yopes, zapotecos, etc. Unicamente podemos señalar que, basándonos en el análisis de las páginas mencionadas del documento, el grupo indígena representado tenía como principales características las siguientes:

- tobilleras y muñequeras de piel, pluma o algodón.
- posible pintura marrón que envolvía al ojo.
- mujeres vestidas con falda y huipil.
- cabello afeitado salvo una larga melena que nace de la zona trasera de la cabeza.
- banda que ciñe la frente distintiva de los gobernantes.

Revisando las fuentes etnográficas del siglo XVI hemos encontrado que dos de estos elementos definitorios podrían estar referidos realmente a los indios yopes, aunque las pruebas no son muy claras:

a) Respecto al tipo de peinado, fray Diego Durán (1984 II: 277), indica que en la ciudad de México-Tenochtitlan y durante las fiestas del mes de *tlacaxipehualiztli,* dedicadas al dios Xipe Totec, las víctimas del sacrificio gladiatorio "llevaban todos en las cabezas una hechura de cabelleras que ellos llaman yopitzontli, que quiere decir "cabellera del dios Yopi". Las cuales cabelleras hoy en día usan". Por otra parte, los soldados mexicas que combatían contra ellos, salían vestidos con el hábito de distintas deidades, entre ellas Yopi, Opochtzin, Totec, etc. (Durán 1984 II: 173).

   El propio *Códice Tudela* (1980: folio 12-r) recoge una escena representativa del sacrificio gladiatorio en la fiesta de tlacaxipehualiztli, pero no se observa la figuración de una cabellera similar a la analizada. Sin embargo, en el comentario que el glosador escribe en el reverso de la página (folio 12-v) indica que sacrificaban indios cautivos en la guerra de Tlaxcala, Michoacan o Yopetzinco (*Códice Tudela* 1980: folio 12-v). Estos tres datos, peinado denominado yopitzintli (la fuente no lo describe), guerreros

mexicas vestidos como el dios Yopi y víctimas procedentes de Yopitzinco, nos indican que la fiesta de tlacaxipehualiztli estaba muy relacionada con los indios yopes.

Por otro lado, en la *Relación Geográfica de Tlaxcala,* abundan las pinturas descriptivas de la conquista por los españoles y sus aliados indígenas de multitud de pueblos. Concretamente se recoge la "guerra de Yopicalco" (Acuña 1984b: folio 297-r) y la representación en la pintura de la misma de los guerreros yopes se parece a la del *Códice Tudela* en el uso de arco y flechas y en la larga melena que cae sobre su espalda, pero tienen pelo muy abundante en toda la cabeza. En las más de cincuenta láminas que describen la conquista de distintos pueblos no se encuentra ningún grupo indígena que tenga cabeza afeitada, larga melena y zona del ojo con mancha de color.

b) La cinta que ciñe la frente del gobernante indígena pintado en el folio *75* del *Códice Tudela* puede tener relación con los yopes, ya que éstos usaban "ceñidores o apretadores de cabeza, de oro (...) con plumas a los lados de águilas, lo cual tenían ellos por gran honra, porque darles los reyes plumas de águila, o cueros de tigre, era decirles o señalarlos por valerosos hombre de linaje y fuerzas y valor" (Durán 1984 II: 325). De nuevo la prueba no es concluyente pero nos hace pensar que el "apretador de cabeza" podía indicar que el hombre que lo llevaba puesto era de "linaje, fuerzas y valor".

Después de los distintos datos iconográficos y etnográficos analizados a lo largo de este trabajo, podemos afirmar, respecto de la presencia en las pinturas del Códice Tudela de representaciones de los indios yopes, que éstos pueden estar presentes en el folio 4-r (retrato) y en el 75-r, aunque no existen pruebas que aseguren su pertenencia al mencionado grupo. Finalmente, se puede asegurar que en el folio 74-r no están figurados indios yopes, sino mexicas.

4.- CONCLUSIONES

Tras el análisis iconográfico y textual que hemos llevado a cabo entre las pinturas y comentarios escritos del *Códice Tudela* que puedan tratar de los indios yopes, son varias las conclusiones que se pueden extraer.

En primer lugar consideramos que se puede afirmar la no existencia, a nivel pictórico, de una sección expresamente dedicada a describir costumbres de los indios yopes en los folios 74 y 75 del documento.

La primera de las páginas muestra la figuración iconográfica del ritual del matrimonio entre el grupo cultural mexica. El estudio pormenorizado de las figuras del folio 74 ha demostrado que los personajes recogidos en la escena poseen rasgos físicos y atavíos que se refieren a los mexicas. La mejor prueba de ello ha sido por un lado la no correspondencia de la descripción iconográfica con la textual y por otro el análisis comparativo realizado entre el diseño de estas figuras con las que están pintadas en el resto del documento, que sabemos describen al grupo cultural mexica.

Otro aspecto importante de este folio del *Códice Tudela* es que puede estar mostrando el matrimonio entre macehuales, ya que al lado del "desposado" aparecen útiles para el desarrollo de oficios que la nobleza no ejercía. En nuestra opinión, esta página convierte al *Códice Tudela* en el único códice mesoamericano del Centro de México que incorpora entre sus escenas la explicación del matrimonio entre las personas de clase baja, ya que todas las fuentes etnográficas del siglo XVI describen el casamiento que llevan a cabo los nobles. Hecho por otra parte lógico, ya que la mayoría de los informantes pertenecían a esta clase social.

En cuanto al folio 75 del *Códice Tudela,* creemos que describe la ejecución de una pena

aplicada al delito de adulterio, puesto que la presencia de una pareja castigada con el desnarigamiento así parece indicarlo. Lo difícil, en el caso concreto que nos ocupa, es dilucidar si se trata de una costumbre perteneciente a los indios yopes, a los cuitlatecos o a cualquier otro grupo vecino que habitara en el sur de México y pudiera tener costumbres semejantes.

El estudio realizado nos permite mantener que la sección de los indios yopes recogida en los folios 74 y 75 del *Códice Tudela* fue creada artificialmente por el glosador, puesto que bajo aspectos iconográficos ésta no existe.

En segundo lugar, hemos de reseñar que los folios 74 y 75 del *Códice Tudela* suponen una intrusión dentro del cuadernillo número seis del documento, tanto bajo un aspecto material, pues la adicción de estas páginas hace que el cuadernillo tenga catorce folios, cuando originalmente todos tenían doce; como de contenido, ya que la presencia de la figuración del matrimonio mexica y del castigo de los adúlteros ha sido incluida en una sección, folios 71 a 84, que trata de aspectos religiosos.

Otra conclusión interesante que se puede obtener de esta intrusión viene dada por la paginación del códice. Si tenemos presente que durante el siglo XVI el *Códice Tudela* fue foliado en dos ocasiones (Boone 1983: 75), abarcando la primera las páginas 4, 9 y de la 11 a la 40, y la segunda de la 41 a la 125, ello puede suponer que los folios 74 y 75 se encontraban en el segundo bloque y que cuando se procedió a su numeración fueron desgajados y cambiados al lugar que al glosador le convenía. En caso contrario estos folios tendrían que tener el viejo número tachado y como nuevo el 74 y 75. Creemos que esto incide en nuestra idea de que la explicación escrita del códice fue lo suficientemente larga en el tiempo, como para permitir al glosador hacer todo tipo de cambios físicos en los folios. Tampoco podemos descartar la idea de que le fueran entregando el códice por partes o secciones, conforme se iban realizando las pinturas. El problema que tenemos para intentar aclarar cuestiones como éstas, es que se desconoce totalmente cuál era el método de trabajo de los tlacuiloque y de los comentaristas de los códices, en estos libros de imagen-texto encargados por las Autoridades Coloniales.

Respecto al lugar físico de colocación de los folios 74 y 75 del *Códice Tudela* se ha aducido que posiblemente estarían unidos al folio 61-r formando una única sección (Wilkerson 1974: 44). Estamos de acuerdo con esta apreciación por varias razones:

- El folio 61-r describe en sus pinturas la ejecución por apedreamiento de un ladrón y de dos supuestos adúlteros[6], todos ellos mexicas, con lo cual, su contenido es similar al de los folios 74 y 75, aunque éste último plasme otro grupo indígena.
- Los tres folios tienen la marca de agua clasificada por E.H. Boone (1983: Fig.16) como "b", con lo cual podían estar inicialmente en el mismo cuadernillo.
- Es lógico pensar que, después de describir el matrimonio entre los mexicas (folio 74), se encuentre una pintura que muestre el castigo por adulterio practicado por los mismos (folio 61-r), pues para cometer este delito es preciso estar casado.
- El contenido de la sección donde está el folio 61-r parece no tener mucha relación con lo descrito en sus pinturas.

El problema que conlleva la ordenación del *Códice Tudela* radica en que si se pretende

6. Esta página recoge en sus pinturas tres personas: un hombre tumbado horizontalmente y debajo una pareja acostada verticalmente. El glosador del documento señala de una forma breve que la escena describe la ejecución de ladrones, pero la iconografía parece mostrar que la pareja ha cometido adulterio. Este nuevo comentario del texto explicativo nos lleva a resaltar que el *Códice Tudela* necesita de un estudio iconográfico exhaustivo para determinar la veracidad de los datos aportados por el glosador.

cambiar de lugar uno de los folios, como por ejemplo el número 61, en muchas ocasiones hay que desplazar también a su compañero, en este caso el folio 68, ya que están unidos, y éste último sí tiene un contenido similar al de la sección donde se encuentra.

En tercer lugar, hemos de señalar que, en nuestra opinión, el tlacuilo que pintó los folios 74 y 75 del *Códice Tudela* no tenía ninguna intención de hacer una sección dedicada a los indios yopes, realizando únicamente una página "especial" que mostraba costumbres distintas a las mexicas. Respecto a los motivos que pudieron llevarle a ello, creemos que serán imposibles de averiguar. José Tudela (1980: 137) opinaba que el autor del códice (suponemos que se refería al glosador) debía de haber tenido algún tipo de relación con los yopes, posiblemente de carácter misional, y por ello ordenó la inclusión de las pinturas dedicadas a los yopes. No obstante, también podemos pensar que el tlacuilo decidió pintar el folio 75 bien porque conocía la existencia de ese tipo de castigo, bien porque procedía de esa zona de Guerrero, como complemento al folio 61 que registraba el castigo del adulterio entre los mexicas.

Un aspecto importante, relacionado con el pintor del folio 75, creemos que es el uso de elementos iconográficos definitorios de un tlatoani mexica para plasmar al gobernante de otro grupo culturalmente distinto. Es lógico suponer que a la hora de dibujar un dirigente extranjero se le presente con elementos identificativos de la propia cultura que tenga que interpretar la pintura. Si el supuesto "señor yope" hubiese sido pintado con el atavío propio de su grupo, los destinatarios del códice, supuestos conocedores de la cultura mexica, fueran indígenas u occidentales, no serían capaces de reconocer al gobernante como tal.

En cuarto lugar debemos tratar de la figura del glosador del *Códice Tudela*.

A través del texto de los folios 74 y 75 hemos podido comprobar que, o bien desconoce la mayor parte del contenido de las escenas pintadas, o bien de una forma consciente altera el comentario que debiera hacer a las pinturas, para escribir lo que el desea, aunque tenga para ello que tergiversar el relato pictórico. Pensamos que la persona que glosó el *Códice Tudela* reúne ambas condiciones.

Lo que si parece claro es que el glosador deseaba escribir algo sobre los indios yopes, y para ello no le importa descolocar folios e incluso desgajarlos de la hoja que forman con su compañero. Debido a ello, creemos que busca el folio que posteriormente numera como 74, donde se describe el matrimonio mexica, ya que aun sabiendo interpretar lo que allí está pintado, lo utiliza para hablarnos de los yopes. No obstante, pensamos que se ve en la obligación de recoger algún aspecto referente a la celebración de este ritual y mencionar la presencia de los instrumentos de trabajo, puesto que se encontraban recogidos en el folio y no podía ocultar su existencia, por ser, iconográficamente hablando, muy fáciles de comprender por cualquier persona que examinara el códice.

La sección de los indios yopes le queda de este modo creíble, pues en primer lugar coloca un folio que describe, según su versión, el modo de casarse, para a continuación poner la página que muestra el castigo de los adúlteros.

La actitud del comentarista del *Códice Tudela* nos lleva a tratar un aspecto general sobre los códices mesoamericanos: sus glosadores. Cabe preguntarse hasta qué punto sus explicaciones se ajustan a la realidad de lo representado. Conocemos muchos códices en los que los textos explicativos más que ayudar a su compresión lo que consiguen es equivocar al investigador. Por ello, siempre hemos mantenido que ante el estudio de un códice pintado por tlacuiloque indígenas que además contenga glosas en castellano o cualquier otro idioma, lo primero que hay que hacer es obviar éstas últimas. Sólo después de haber interpretado las claves iconográficas o de escritura logosilábica del documento debemos acudir a las glosas.

ACUÑA, René (1984a): *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Ante-quera*, tomo primero, volumen 2. UNAM, México. (1984b):

BIBLIOGRAFÍA

Relacio-nes Geográficas del siglo XVI: Tlaxcala, tomo primero, volumen 4. UNAM, México. (1985): *Relaciones Geográficas del siglo XVI: México*, tomo primero, volumen 6. UNAM, México.

BATALLA ROSADO, Juan José (1993): "El *Códice Tudela:* análisis histórico y formal de su primera sección". *Anales del Museo de América*, nº 1: 121-142, Madrid. (1995): "El *Códice Tudela:* Manuscrito Pictórico Azteca conservado en el Museo de América de Madrid". *Historia 16*, nº 234: 124-130, Madrid.

BOONE, Elizabeth H. (1983): "The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group". *The Codex Magliabechiano*, vol. 1. California.

CARRASCO, Pedro (1971): "The Peoples of Central Mexico and Their Historical Traditions". *Handbook of Middle American Indians. Archaeology of Northern Mesoamerica, Part 2* 11: 459-473. Austin.

CERVANTES DE SALAZAR, Francisco (1971): *Crónica de la Nueva España*, 2 volúmenes. Ediciones Atlas, Madrid.

CÓDICE MAGLIABECHIANO (1970): ... edición facsímil. Presentación, sumario y resumen de Ferdinand Anders. Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz.

CÓDICE MENDOZA (1992): ... edición facsímil. 4 volúmenes. Editores Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt. University of California Press, Berkeley.

CÓDICE TUDELA (1980) ... edición facsímil. 2 vols. Editor José Tudela de la Orden. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.

DURÁN, Fray Diego (1984): *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, 2 volúmenes. Porrúa, México.

GÓMEZ DE OROZCO, Federico (1945): "Costumbres, Fiestas, Enterramientos y Diversas Formas de Proceder de los Indios de Nueva España". *Tlalocan* 2 (1): 37-63, México.

MATRÍCULA DEHUEXOTZINCO (1974): ... edición fotográfica. Edición y comentario de Hanns Prem. Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz.

MOLINA, Fray Alonso de (1977): *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*. Porrúa, México.

MOTOLINIA, Fray Toribio (1970): *Memoriales*. Ediciones Atlas, Madrid.

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

SAHAGÚN, Fray Bernardino de (1982): *Historia General de la Nueva España*. Porrúa, México.

TUDELA DE LA ORDEN, José (1960): "Las Primeras Figuras de Indios Pintadas por Españoles". *Homenaje a Rafael García Granados:* 319-329, México. (1980): *Códice Tudela*. 2 vols., Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.

WILKERSON, S. Jeffrey K. (1971): "El *Códice Tudela:* una fuente etnográfica del siglo XVI". *Tlalocan* vol. VI, nº 4: 289-304. México. (1974): "The Ethnographic Works of Andrés De Olmos, Precursor and Contemporary of Sahagún". *Sixteenth-Century Mexico. The Work of Sahagún:* 27-77. Edited by Munro S. Edmonson. University of New Mexico Press, Alburquerque.

Anales del Museo de América, 3 (1995): 81-89

UNA COLECCIÓN DE ARTE COLONIAL QUITEÑO EN EL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID

Mª Jesús Andrés García*

En el año 1992 ingresó en el Museo de América de Madrid una colección de arte colonial ecuatoriano procedente de la donación que D. Ignacio de Urquijo y Olano, Conde de Urquijo y de Ospín de Urquijo, hizo a favor del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de la República del Ecuador.

Su ingreso, a través de la embajada de Ecuador en Madrid, se hizo en calidad de depósito, que sería formalizado con carácter oficial el 15 de Diciembre de 1993.

La citada colección se compone de 74 objetos (MAM 92/3/1 a 92/3/74)[1], que abarcan materias diversas, desde varias pinturas y piezas de mobiliario a un atril de plata o un aríbalo de cerámica, correspondiendo el grueso de la misma a la escultura, cuya presentación va a ser el objetivo de este artículo.

Esta parte de la colección incluye 50 piezas que representan personajes de la iconografía cristiana. Son, en general, de pequeño formato, realizadas básicamente sobre soporte de material orgánico: madera dorada y policromada, telas encoladas y tejidos; a estos materiales hay que añadir el uso de metal, con el que se confeccionan accesorios para las imágenes o bien se realizan algunas partes de las mismas.

Aunque todavía no se ha acometido su catalogación sistemática, las características estilísticas y formales que presentan apuntan a una cronología dentro del siglo XVIII.

La calidad de estas tallas no es de primer orden y su estado de conservación deficiente, no obstante hemos de subrayar la importancia de este depósito, que viene a completar una importante laguna del Museo -su colección de escultura es escasa y apenas documentada- y, además, se suma a las numerosas esculturas dispersas en colecciones públicas y privadas, subrayando la magnitud de la producción de los talleres quiteños.

En un intento de clasificación, desde un punto de vista temático, hemos establecido cinco grupos, que exponemos a continuación:

REPRESENTACIONES MARIANAS

Un capítulo importante es el dedicado a la Virgen, dado el desarrollo que, a través de sus distintas advocaciones, adquirió el culto mariano en América.

---

* Museo de América.

1. La numeración corresponde al número de inventario de la colección en el Museo de América de Madrid.

Ampliamente difundida fue la tipología de la Virgen del Apocalipsis o Virgen de Quito, cuyo modelo se inspira en un pasaje descrito por San Juan en el Apocalipsis. Este modelo de Virgen (alada, coronada de estrellas y aplastando con su pie a la serpiente o al dragón, símbolos del Mal) llegó a América a través de grabados del siglo XVII y encontró un fuerte eco a lo largo del XVIII en la escuela quiteña de escultura, que lograría las creaciones más destacadas gracias al maestro Bernardo Legarda y su taller.

Del grupo que aquí presentamos, la talla MAM 92/3/35 (Figura 1) sigue con bastante fidelidad el modelo de Legarda. La Virgen se representa de pie, sobre un trono de nubes, aplastando con su pie a la serpiente. Presenta el característico movimiento de este tipo de imágenes, que le viene dado por la disposición del cuerpo y del rostro, ligeramente inclinados hacia la izquierda, mientras que los brazos flexionados se elevan a la derecha. El tratamiento dado a los pliegues del manto y la túnica contribuyen a aumentar el dinamismo.



Figura 1.- Virgen del Apocalipsis. MAM 92/3/35.

Es frecuente en este tipo de representación que la Virgen porte una cadena con la que sujeta a la serpiente, pero no aparece en este caso.

Carece también de las alas propias de la Mujer Apocalíptica, tal como se describe en la Biblia, aunque originalmente debió tenerlas, pues conserva en la espalda los remaches en los que éstas quedarían fijadas.

El rostro presenta las mismas características de bruñido y afinado que los realizados con mascarilla de metal, cuyo uso fue común a partir del siglo XVIII. Ello permitía la inclusión de ojos de cristal y explica al mismo tiempo las semejanzas formales con otras obras quiteñas, dado que el empleo de mascarillas -en metal o madera- favoreció un tipo de producción seriada. En este caso las semejanzas son evidentes con otras obras del círculo de Legarda.

Rasgos bien distintos presenta otra de las Vírgenes Apocalípticas de la colección (MAM 92/3/59), pues aunque tipológicamente responde al mismo esquema, se le da un tratamiento menos dinámico, que acentúa la frontalidad frente al marcado contraposto de la anterior.

El rostro es de máscara de madera y conserva las alas de plata. Ha perdido las dos manos y su estado de conservación es, en general, deficiente, tanto del soporte como de la capa pictórica.

No podía faltar en el apartado dedicado a la Virgen el tema de la Inmaculada, que está representado por dos imágenes de pequeño formato, particularmente la talla realizada en tagua o marfil vegetal, siguiendo el gusto rococó por este tipo de figurillas (MAM 92/3/18).

La otra (MAM 92/3/20), sobre una luna creciente, extiende los brazos hacia adelante. La incorporación de alas de plata y el hecho de representarla con la mirada hacia el espectador y los brazos abiertos, podría sugerir el empuje ascendente de la Asunción de María a los cielos.

Otras advocaciones son la del Carmen (MAM 92/3/27), en una imagen de encarnación brillante y rica policromía, características que definen la escultura quiteña, o la Dolorosa (MAM 92/3/54), imagen de vestir articulada, con vestiduras de terciopelo, encaje e hilo de oro; el empleo de este tipo de materiales lujosos fue una constante en la escultura barroca, reflejo de una sociedad en auge, la quiteña en este caso, que muestra por medio del vestido la riqueza y bienestar de la élite del momento.

NACIMIENTOS

Muy común fue el tema del Nacimiento de Cristo; en escultura alcanzó gran popularidad a través de los Belenes, también denominados Pesebres. Inspirados en modelos europeos, fueron introduciendo rasgos y caracterizaciones del mundo americano.

El de la presente colección está compuesto del Niño Jesús, la Virgen, San José, los Reyes Magos y el "Caballero de la Rosa".

Las figuras de María y José (MAM 92/3/23 y 92/3/24), de facciones dulces y delicadas, presentan desde el punto de vista técnico características que encontramos igualmente en otras tallas de la escuela quiteña: empleo de mascarilla de plomo para el rostro, aunque en este caso no se han introducido ojos de cristal; utilización de tela encolada en los ropajes, en concreto en los mantos de ambas figuras; encarnaciones a pulimento; policromía brillante que recurre a la técnica de las "corlas" o "corladuras" -proporcionan un aspecto de brillo y transparencia de tipo metálico- y al uso del oro en las decoraciones, realizadas mediante la técnica del "estofado", o bien, como sucede aquí, "a punta de pincel".

El San José (Figura 2), de muy buena factura a pesar del actual estado de conservación, pone de manifiesto la maestría de su artífice, reflejada fundamentalmente en una policromía muy bien trabajada y en la calidad de especial finura que logra en el rostro de la imagen.

Los Reyes Magos (MAM 92/3/3 a 5) montan a caballo, aunque fue habitual en los Belenes quiteños representarlos sobre llamas.

Éstos irían precedidos de otra figura que forma parte del Nacimiento; se trata de un personaje de menor tamaño, el "Caballero de la Rosa" (MAM 92/3/6), apelativo que procederá sin duda de los motivos florales que adornan tanto su indumentaria como las gualdrapas del caballo, y que debemos identificar con el "Ángel de la Estrella", figura frecuente en las Pastorelas, precediendo la marcha de los Magos a Belén. Va sobre caballo blanco ricamente adornado y portan-



Figura 2.- San José. MAM 92/3/24.

do una vara coronada por una estrella, tal como reseña Palmer al referirse a este tipo de representaciones (1987:125-126).

Sin duda, el personaje principal es el Niño Jesús, representado desnudo; Sin embargo, el protagonismo de esta figura en la escena del Nacimiento no suele tener una correspondencia con el tratamiento plástico recibido. Así, frente a la representación de otras imágenes en las que la talla de los plegados o las propias actitudes dan lugar a un amplio repertorio de formas, en el caso del Niño Jesús se recurre a modelos estereotipados sin apenas variantes.

Imágenes de este tipo, en madera encarnada y policromada, proliferaron a lo largo del período Barroco y Rococó, no sólo formando parte de los Nacimientos, sino también como tallas independientes, de devoción doméstica.

De los modelos iconográficos más difundidos, destacaremos dos: el Niño dormido, con los brazos en alto sobre los que reposa la cabeza, tipo que sigue fielmente una talla italiana en marfil que el dominico Ignacio Quesada llevó a Quito en 1689, y lo encontramos ejemplificado en la figura MAM 92/3/2 de la colección que ahora presentamos.

En segundo lugar, la imagen del Niño Jesús de pie, en algunos casos en actitud de bendecir (M.A.M. 92/3/13). Esta iconografía, que encontramos en otras tallas de la colección, fue creada en los talleres andaluces y tuvo una acogida indiscutible en la América española. En relación con este último modelo hemos de citar la figura de San Juan Bautista Niño, que podría estar representada por la talla MAM 92/3/47, si bien la caracterización de la misma, que repite fórmulas convencionales para las figuras infantiles así como la ausencia de atributos, no permiten

individualizarla. En todo caso, viene a subrayar el interés que a partir del Barroco despiertan los temas infantiles, bien en tallas independientes o formando escenas, generalmente vinculadas al tema de la Sagrada Familia.

Otro tema que gozó de gran popularidad fue la Huida a Egipto, integrado generalmente en los Nacimientos. En este caso falta el San José, que completaría el grupo. La talla de las figuras es sumamente elemental, llegando al esquematismo en la representación del Niño, aunque no por ello pierden su gracia (MAM 92/3/26).

TEMAS ANGÉLICOS

Entre las preferencias iconográficas de los escultores quiteños -y podríamos añadir de la pintura y escultura barroca en general- gozaron de gran aceptación los Ángeles, a juzgar por el número de tallas que han llegado a nosotros, tanto en su versión infantil como juvenil.

La representación de estos "enviados divinos" o "embrichados", como se conocen popularmente, se mueve dentro de pautas barrocas: el movimiento -reflejado en el vuelo de sus ropajes-, o la silueta abierta.

Del conjunto que forma parte de esta colección podemos señalar dos variantes, tanto en lo que se refiere a los rasgos físicos como a la indumentaria.

Respecto al primer punto, se representan niños o jóvenes y en cuanto a la indumentaria, los primeros van siempre desnudos o levemente cubiertos con un paño de pureza, mientras que en los segundos hay que diferenciar dos tipos de atuendos. En primer lugar, las figuras de ángeles (MAM 92/3/7. Figura 3) que visten corselete y falda ondulada, corta, o larga y abierta por delante hasta medio muslo, incluso hasta las ingles, pero en cualquier caso levantada y movida por



Figura 3.- Ángel. MAM 92/3/7.

algún viento. Completa su indumentaria una banda de tela ondulante sobre sus hombros y el calzado, generalmente sandalias, que recuerdan las de un soldado romano. Realizadas con tiras de cuero o tela, forman un plegado en la parte superior, prendido por un broche. Algunos de los que son objeto del presente estudio portan una palma de plata, símbolo de la victoria sobre el pecado y la muerte.

El otro tipo quedaría ilustrado por cuatro figuras de mayor tamaño que las anteriores. Como aquéllas, son "...mancebos de poca edad, pero de extremada hermosura y agrado..." -sirvan para describirlos las palabras de sor Mª Jesús de Ágreda en la Mística Ciudad de Dios-, pero se diferencian en la talla, pues se trata de imágenes "de vestir", de manera que las partes no visibles del cuerpo no reciben el mismo acabado que el resto. Se cubren con faldellín corto y camisa ceñida al talle con cinturón realizado en hilo de oro o plata, como las cenefas que adornan el vestido.

De estas últimas hemos de llamar la atención sobre una de ellas (MAM 92/3/11. Figura 4), que agarra en su mano derecha un pequeño objeto de color rojo. Este tipo de representación, que encontramos asociado a distintas iconografías -el San Francisco Javier de la Iglesia de La Compañía en Quito, la Virgen del Carmen del Convento de San Francisco, también en Quito, o algunas imágenes de San Antonio de Padua, de colección particular, por citar ejemplos significativos-, parece ser un rasgo peculiar de la plástica ecuatoriana, si bien su origen y simbología se desconocen hasta el momento.

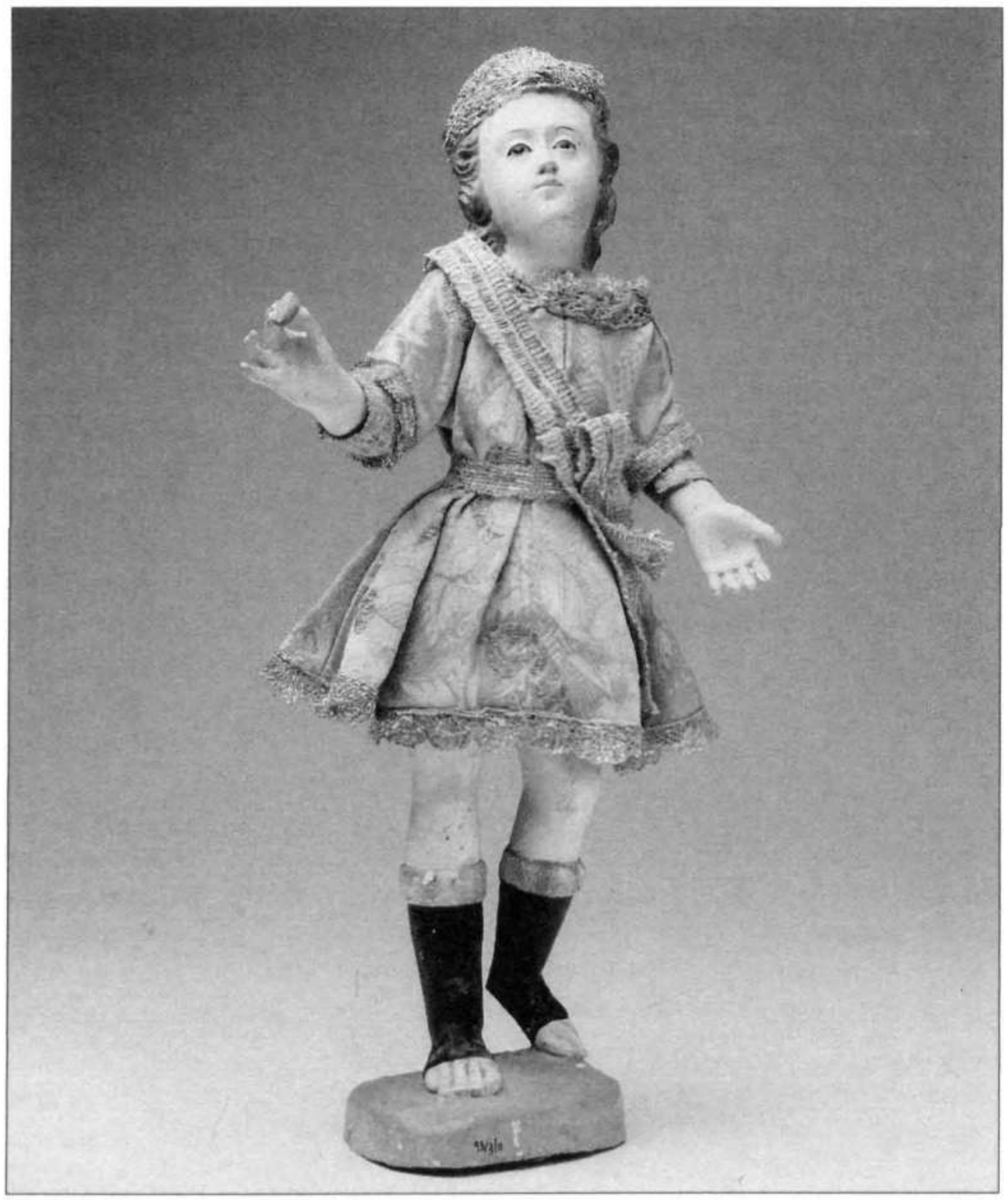


Figura 4.- Ángel. MAM 92/3/11.

LOS SANTOS

Numerosas fueron también las representaciones de santos, cuya devoción alcanzó gran popularidad. Entre los santos universales se encuentra una figura de San Jerónimo penitente (MAM 92/3/25), semidesnudo, en ademán de golpearse el pecho con una piedra, junto al león y la calavera, atributos habituales en la iconografía del santo. O San Sebastián (MAM 92/3/57) representado con un brazo en alto atado a una rama y el otro detrás, siguiendo el grabado que los hermanos Sadeler realizaron sobre este mismo tema a partir de una pintura de Jacopo Palma el Joven.

No faltan los santos de tradición española, como San Isidro (MAM 92/3/30), aunque fueron más frecuentes las imágenes de San Antonio de Padua (MAM 92/3/31), vestido con el hábito franciscano de color azul, como lo llevaron algunas comunidades franciscanas en América desde finales del siglo XVIII y en el XIX. También Santa Rosa de Lima (MAM 92/3/60), la primera santa del Nuevo Mundo. La imagen, en estado de conservación deficiente -soporte con faltantes e importantes lagunas en la policromía-, presenta los rasgos de una jóven mujer que trasluce serenidad interior. Viste túnica de profundos pliegues y manto oscuro, decorados con motivos florales.

Gran arraigo tuvo la devoción a San Juan Nepomuceno (MAM 92/3/40. Figura 5), santo de origen checo, enormemente popular en América al ser elegido copatrono de la orden jesuítica, que se encargaría de difundir su culto. Simboliza la figura del sacerdote ejemplar, y como tal se representa, con sotana, sobrepelliz y capa.

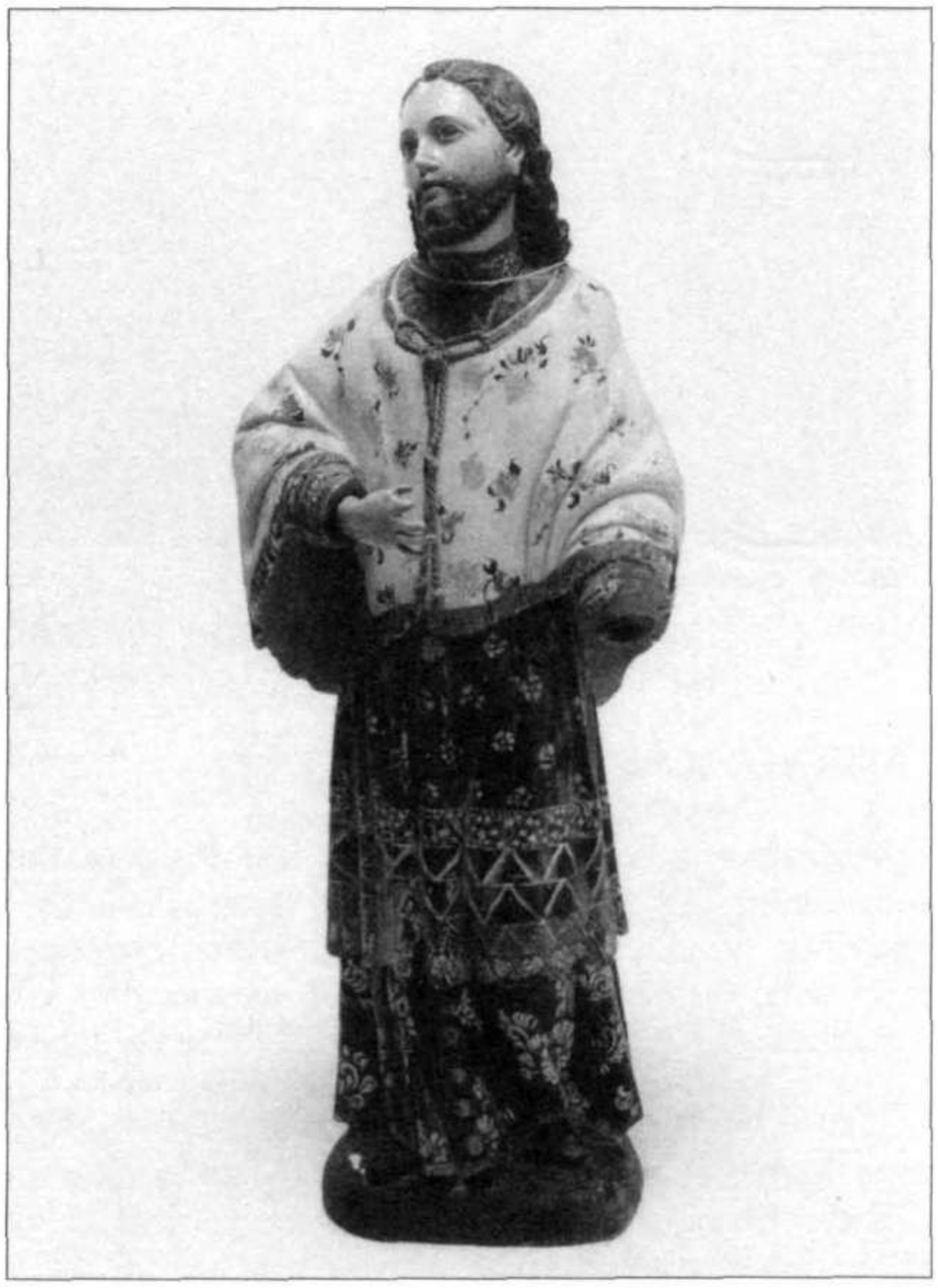


Figura 5.- San Juan Nepomuceno. MAM 92/3/40.

A este conjunto hay que añadir la figura de San Francisco de Asís (MAM 92/3/8), un Santo Jesuita (MAM 92/3/41) y algunos bustos de santos o apóstoles no identificados por carecer de atributos, pero cuyos rostros denotan una evidente búsqueda de expresividad y realismo (MAM 92/3/39. Figura 6). Frente a ellos, la pequeña talla de San José con el Niño (MAM 92/3/32) expresa la gracia amable del Rococó, estableciéndose entre ambos una relación afectiva a través del gesto que el Niño dirige con su mano hacia San José. De nuevo volvemos a encontrar ese pequeño objeto cilíndrico de color rojo que ya veíamos en otras imágenes quiteñas.

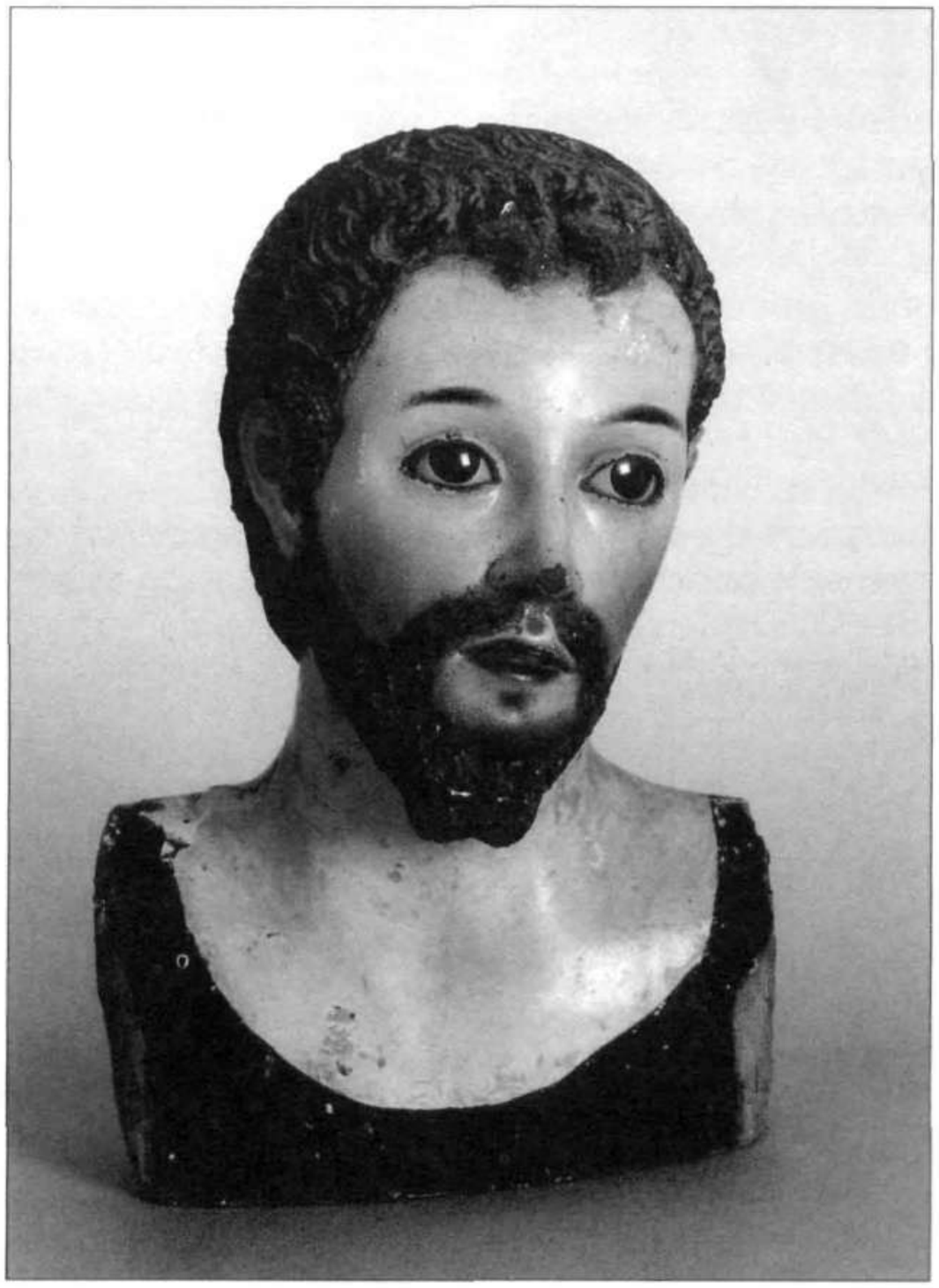


Figura 6.- Santo. MAM 92/3/39.

REPRESENTACIONES CRISTOLÓGICAS

Entre las representaciones de Jesucristo contamos con dos pequeñas tallas que si bien tipológicamente responden a idéntico esquema, representan temas distintos: en un caso, Dios Padre (MAM 92/3/17), bendiciendo con la mano derecha, mientras que apoya la izquierda en una bola que representa el mundo. La otra tendríamos que relacionarla con algún episodio de la Pasión, pues Jesucristo aparece semidesnudo, cubierto únicamente con manto púrpura que deja ver las llagas del costado y de los pies, con expresión de dolor (MAM 92/3/16).

El rostro de ambas figuras es prácticamente idéntico, de facciones angulosas y ojos almendrados con pestañas pintadas en el párpado inferior. Según Gabrielle Palmer esta solución dada a los ojos se encuentra en algunas esculturas de finales del siglo XVIII y podría atribuirse a un mismo taller (1987:113).

En relación con la imagen de la Dolorosa que veíamos más arriba, estaría un Jesús Nazareno (MAM 92/3/55) con corona de plata. Como aquélla, es una imagen de vestir, articulada en pies, manos y tronco.

Distinta tipología ofrece otra escultura de Jesucristo. Se trata de una figura-relicario, desgraciadamente en pésimo estado de conservación (MAM 92/3/45). Lleva sobre el pecho un corazón atravesado de lado a lado por una cadena, del que salen rayos en todas direcciones. Éste haría las veces de tapadera del orificio destinado a contener la reliquia.

Por último, dos Crucificados, que siguen el modelo de Cristo de tres clavos, muerto en la cruz, con el rostro inclinado hacia la izquierda. El énfasis puesto en la sangre se hace más evidente en una de las tallas, como también el sentido de movimiento, marcado por una postura de raíz manierista (MAM 92/3/56).

Como señalamos al principio, predominan en este conjunto las esculturas de pequeño formato, lo que nos indica que paralelamente a las grandes obras destinadas a importantes centros religiosos, existió una producción local con ejemplares más modestos, de carácter devocional, destinados a un uso y disfrute particular, que vendrían a satisfacer las necesidades de culto y veneración dispensadas a aquellas imágenes sagradas más queridas por los fieles.

Así, junto a algunas tallas que están en la línea de los primeros maestros, en las que el dominio y la perfección técnica se traduce en imágenes llenas de fuerza y expresividad, encontramos otras que responden a la intensa demanda de amplios sectores de la población. Estas obras, aunque no alcanzan el nivel de los grandes artistas, revelan la imaginación, habilidad y en muchos casos el buen hacer de sus anónimos autores.

BIBLIOGRAFÍA

Barroco de la Nueva Granada. Colonial Art from Colombia and Ecuador, New York, Americas Society, 1992.

BELTRÁN, J. y DE VUYST, P., "La colección de esculturas policromadas del Museo Fray Pedro Bedón. Convento de Santo Domingo de Quito", *Caspicara*, nº 1, Quito, 1993.

KELEMEN, P., *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, The Macmillan Company, 1951.

KENNEDY, A., "El siglo XVIII: Arte Barroco y Rococó en la Audiencia de Quito. Nuevas fuentes para la reflexión", *Caspicara*, nº 2, Quito, 1993.

Magna Mater. El sincretismo hispanoamericano en algunas imágenes marianas, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1993.

NAVARRO, J.G., *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929. *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

PALMER, G., *Sculpture in the kingdom of Quito*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987.

PALMER, G. y PIERCE, D., *Cambios: The spirit of transformation in Spanish Colonial Art*, Santa Barbara Museum of Art, University of New Mexico Press, 1992.

SEBASTIÁN, S., *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro, 1990.

VV.AA., *Historia del arte ecuatoriano*, Barcelona, Salvat, 1977.

VV.AA., "La escultura en la Audiencia de Quito", *Caspicara*, nº 3, Quito, 1993.

Anales del Museo de América, 3 (1995): 91-95

LAS INDIAS OLVIDADAS. ORÍGENES DE LAS PIEZAS DE OCEANÍA EXISTENTES EN EL MUSEO DE AMÉRICA

María de la Cerca González Enríquez

Los fondos del Museo de América de Madrid cuentan con una importante colección de piezas de las culturas del Océano Pacífico. Su importancia no estriba en su cantidad sino en su calidad, ya que son piezas que constituyen un gran valor en su conjunto pues, aunque nos dan una lectura muy parcializada de las culturas oceánicas, tenían un gran significado cultural en Polinesia en el momento en que fueron recogidas, de igual forma reflejan un aspecto desconocido de la presencia española en los Mares del Sur, ya que provienen de unos archipiélagos que aunque avistados y descubiertos en su mayoría por expediciones de la Corona desde el S. XVI, nunca se llegó a ejercer una soberanía absoluta sobre ellos, como ocurrió en la Micronesia, último baluarte del Imperio junto con Cuba y Puerto Rico.

La gran amplitud de la empresa americana y los recursos que de ella beneficiaron a la Corona fueron las causas principales que hicieron desviar los esfuerzos y la atención de la Administración de estos archipiélagos perdidos en el Océano.

Esta desidia les llevó a olvidar las provincias Ultramarinas del pacífico, concentrando sus esfuerzos en las Filipinas y en aquellos archipiélagos del Pacífico Norte donde hacia escala la Nao de Acapulco, dejando al resto en el abandono más absoluto.

El advenimiento del S. XVIII y el gran movimiento político-cultural que supuso la Ilustración, representó para España el fin de un coloso al que no podía mantener. Las grandes expediciones científico-militares de otras potencias europeas irrumpieron en estas latitudes en busca de nuevas tierras sobre las cuales edificar imperios y obtener ganancias económicas. Era demasiado tarde ya para que se produjera una reacción por parte de la metrópoli, sin fuerzas ya para mantener siquiera el gran Imperio americano. La prueba estriba en que las expediciones que se realizan en el Pacífico durante este siglo, sirvieron tan sólo como apoyo de la defensa de las posesiones americanas de la costa Pacífica.

Fue en este momento cuando al abrigo de las nuevas corrientes científicas, la Corona mandó investigadores en los buques de guerra, y se recopilaron piezas de la cultura material de estas islas, al igual que se llevaron a cabo estudios sobre la cultura, la flora y la fauna.

Este punto es primordial a la hora de la realización del estudio, pues los objetos fueron recogidos en un momento en el cual las culturas oceánicas no habían sufrido aún el proceso de aculturación a que se verían sometidas en un futuro, sobre todo desde mediados del S. XIX, y culminando después de la II Guerra Mundial. Por ello los objetos que se encuentran en el Museo reflejan una cultura polinesia que responde a los patrones tradicionales de la misma, y que aparecen reflejados en los diarios de abordo de expedicionarios como Malaspina o Cook, personalidades ambas cuyas empresas fueron las máximas exponentes de las Expediciones Científico-militares de aquellos momentos.

En España este hecho pudo realizarse gracias a la persona del rey Carlos III, el gran ilustrado, que impulsó, motivo y ayudo a llevar a cabo estas empresas, creando a su vez los organismos necesarios en la metrópoli para dar cabida los estudios realizados.

A finales del S. XVIII, en 1771, el rey Carlos III creó el REAL GABINETE DE HISTORIA NATURAL. En él se reunieron colecciones privadas y de la Corona, creándose el primer antecedente de un museo. Este Gabinete, bajo una primera dirección de D. Pedro Franco Dávila, recopiló los objetos de todas las expediciones españolas que se habían realizado a América y Oceanía hasta su desaparición en la segunda década del S. XIX, cuando cambió su nombre por el de REAL MUSEO DE CIENCIAS NATURALES. Fue entonces cuando se produjo un hecho importante: las colecciones dejaron de ser reales para pasar a pertenecer al Estado, constituyéndose el Museo y sus fondos como un bien público.

Los avatares de la política española del XIX dejaron momentáneamente apartados estos fondos en los depósitos del Museo de Ciencias. Habría que esperar hasta la segunda mitad de siglo para que esta cultura material volviera a centrar la atención de la Administración y de los investigadores. El año de 1867 es clave pues se produce la escisión de las llamadas Humanidades, es decir, arqueología, Historia y Antropología, de la Historia Natural y física del hombre, apareciendo museos con carácter propio, como el MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL (1867) y el MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGÍA (1875), en los que se depositan las piezas relativas a las Humanidades que estaban en el antiguo Museo de Ciencias.

Al mismo tiempo aparecen en toda Europa las primeras Exposiciones Universales que, junto con el carácter económico que las caracteriza, se convierten en recopiladoras de materiales etnográficos procedentes del coleccionismo. La más destacada en España fue la EXPOSICIÓN DE FILIPINAS, organizada en 1887, a partir de la cual se creó el MUSEO BIBLIOTECA DE ULTRAMAR, en vigencia hasta la desaparición del Ministerio del mismo nombre, repartiéndose entonces sus colecciones entre el Museo Arqueológico y el Etnológico. En 1941, las colecciones provenientes del mundo americano se aunaron definitivamente en un Museo creado para tal fin, el MUSEO DE AMÉRICA, si bien no se inauguró hasta años más tarde.

He creído conveniente realizar esta pequeña introducción sobre la historia de la museología española pues ayuda a comprender el derrotero que siguieron las piezas, desde su lugar de recogida y la sucesiva importancia que fueron adquiriendo desde el siglo XVIII, momento en que se recopilaron la mayor parte de los objetos que forman esta colección hasta nuestros días.

Las piezas tienen un hilo conductor cuyo mensaje nos habla de guerra, prestigio y muerte. La colección se compone fundamentalmente de un conjunto de armas dedicadas tanto a acciones bélicas como a insignias de poder; adornos personales directamente relacionados con la estructura social y utensilios varios de ajuar doméstico de uso exclusivo. La mayor parte pertenecen a la Polinesia Oriental y Occidental, a excepción de algunas pertenecientes a las islas Gilbert (Micronesia), islas Fidji (Melanesia[1]) y a la lejana Isla de Pascua.

Su procedencia se indica por tres caminos diferentes, el primero las expediciones científico-militares de finales del XVIII, organizadas bien desde la Península o bien desde las costas americanas; la Expedición Científica al Pacífico de 1862; colecciones privadas, como la Borbón-Lorenzana o la Rivadeneira y, por último, la Exposición General de Filipinas que deja algunas piezas de este archipiélago.

Hacer un seguimiento sobre quién trajo las piezas y cuáles pertenecen a una colección o expedición determinada no es tarea fácil. Existen incluso atribuciones de piezas erróneas ya desde el S. XIX[2]. Los inventarios antiguos del Museo Arqueológico a veces ayudan y a veces despistan sobremanera. El rastreo conlleva una labor de investigación de mucho tiempo y condenada la mayor parte de las veces por falta de pruebas que permitan una adjudicación correcta. Hay que

1. Aunque las islas Fidji están estudiadas dentro del Área melanésica forman un triángulo cultural de grandes contactos desde tiempos prehistóricos con los archipiélagos polinesios de Tonga y Samoa, acercándose culturalmente más a éstos que a sus vecinos melanesios.

tener en cuenta a demás que los objetos pasaron por los depósitos de tres organismos distintos hasta su llegada al Museo de América.

A finales del 1700, el Real Gabinete de Historia Natural recibió un envío realizado por Esteban Martínez, comandante del puerto de San Lorenzo de Nutka (Costa NW americana), proveniente de las Islas Sandwich (Hawaii), el 9 de Julio de 1789. La naturaleza de este envío es uno de los ejemplos de atribución que puede llevar al error a que antes me refería, pues llega al Real gabinete junto con cajones de piezas procedentes de la California. La explicación nos la da la Historia, pues por esa época, la Corona tuvo que afianzar sus dominios en América del Norte ante el avance anglosajón y ruso en estas latitudes, por lo que envió navíos de guerra. Uno de ellos, el de Esteban Martínez, requisó el cargamento que traía un buque inglés procedente de las Sandwich, capitaneado por James Colnet. Este cargamento es el que se envía al Real gabinete, quedando así explicado el origen de unas piezas provenientes de unas tierras dónde, por aquella época, no recaló ninguna expedición española.

La requisa se componía de tres mantas de plumas, dos esclavinas del mismo material, dos aogadores de mujer, un abanico de plumas y tres gorros de hechura de morrión. La atribución de las piezas estaría ya resuelta si en los fondos del Museo no hubiera más objetos con estas características, o si por lo menos, existiera una descripción de cada pieza acompañando a la relación. Pero no es así. De esta forma, en el Museo hay siete gorros de hechura de morrión por lo que es imposible saber cúales son los tres requisados por Esteban Martínez, sobre todo al no haberse encontrado ninguna otra documentación que hablara del resto de los sombreros, lo que hace pensar, al ser de la misma época, en alguna otra requisa de la que no se conserve documentación o falte por encontrar.

Me he extendido más en esta problemática porque va a ser una constante en los objetos oceánicos que se estudian. La mayor parte de las piezas pertenecen a la expedición encargada a D. Alejandro Malaspina. El mito y la importancia creados entorno a dicho viaje llevó a atribuir en un primer momento, la mayor parte de las piezas a esta expedición, sin tener en cuenta, como se vió más tarde, que Malaspina no recaló en todos los puertos dónde se pensaba, y que hubo otras expediciones por esas latitudes y en los mismos años que también recopilaron material etnográfico. La parquedad de los inventarios antiguos nos lleva al mismo problema que vimos con el envío de Nutka. La relación que se adjunta a la expedición sólo habla de 12 lanzas, 2 escudos filipinos, 18 armas de Tonga, 3 utensilios de madera, 4 mantas de corteza y un cuenco para el Kava o yagona, que sí indica su procedencia en la misma pieza.

De las expediciones organizadas por el virrey Amat desde el Perú nos han llegado varias piezas, sobre todo de las expediciones de Boenechea y Langara que posiblemente llegan a la Península con las piezas traídas de la expedición de Ruiz y Pavón a América del Sur. De esta remesa nos han llegado tres mantas del ARTHOCARPUS OTAETIANUS o piezas de tapa polinesio y varios objetos de la isla de Tahití.

Una de las colecciones privadas de objetos oceánicos y americanos es la Borbón-Lorenzana, creada a partir de las colecciones privadas de los cardenales Luis de Borbón y Antonio de Lorenzana, fechadas también en el último tercio del S. XVIII. Esta colección permaneció en la antigua BIBLIOTECA ARZOBISPAL DE TOLEDO hasta que, en la segunda mitad del S. XIX, se efectuó la política de concentración de colecciones. Los objetos oceánicos que nos ocupan están formados por dos destrales de la isla de Tahití y posiblemente por unos cebos de pesca de nácar de las islas de la Sociedad.

2. A mediados del S. XIX y cuando las piezas del Real Gabinete estaban ya en los fondos del Museo Arqueológico, se le encargó a D. Florencio Janer el inventario de las piezas que había en los almacenes. A pesar de lo arduo del trabajo encargado, éste se llevó a cabo, siendo uno de los puntos básicos a la hora de iniciar la investigación de cualquier objeto o colección que viniera del Arqueológico o del Real Gabinete con anterioridad. No obstante, se realizan ya atribuciones equívocas, muchas de las cuales comienzan ahora a desvelarse.

Otra colección particular donada en el siglo pasado fue la de D. Manuel de Rivadeneira, cuyas piezas más características ,entre otras, se refieren a las típicas armas fabricadas con dientes de tiburón de las micronesias islas Gilbert. Esta colección data del año 1867.

Después de toda la apatía científica de la primera mitad del S. XIX, debido a las circunstancias políticas de la España del momento, en 1862-66, cuando la cultura material vuelve a interesar, se agrega a la escuadra militar destinada al Pacífico una comisión científica con el mismo fin que las expediciones del S. XVIII. la cultura material recogida se expuso en el Jardín Botánico, de dónde pasó al Museo de Ciencias. De esta exposición tenemos al menos constancia de cuatro piezas: una macana, un hacha de gala de las islas Cook, un adorno y un modelo de piragua que no he podido encontrar.

Antes de finalizar esta exposición, que pretende ser un primer punto de partida para el estudio de estas colecciones, considero de suma importancia aclarar una cuestión, y ésta es precisamente la que se refiere al momento en que fueron recogidas las piezas. El último tercio del S. XVIII es clave pues, a pesar de los continuos contactos existentes desde el S. XVI, las culturas tradicionales oceánicas continuaron existiendo sin apenas modificación alguna en sus estructuras. Los objetos recogidos por Malaspina, Boenechea o Langara no sólo eran llamativos por su belleza o uso al que se les destinaba, sino porque tenían un gran significado cultural en el momento en que se recogieron, sentido que perdieron precisamente a lo largo del S. XIX, dependiendo siempre de la zona que sufriera más o menos influencia occidental, y por supuesto después de la Segunda Guerra Mundial, momento a partir del cual se han producido los mayores cambios sustanciales que han modificado sus patrones de vida, resquebrajándose el orden tradicional. El fuerte proceso de aculturación a que se han visto sometidos los isleños se ha plasmado en la secularización de las estructuras sagradas, la modificación de la vida comunal y en una reorientación de los sistemas de valores preexistentes.

Este proceso de aculturación no es nada nuevo. Responde al patrón típico de adaptación cultural a que toda sociedad se ve sometida a lo largo de su existencia. A este respecto las palabras de Leonard Mason reflejan claramente lo que se quiere exponer[3].

" ...cualquier sistema cultural experimenta constantes modificaciones en la medida en que los miembros de su sociedad responden a los cambios en el hábitat y la población, por contactos con otras sociedades o por los muchos procesos por los cuales un individuo aprende su cultura".

Esta dinámica que ha caracterizado a las sociedades humanas desde los primeros tiempos, se ha reflejado no sólo en la adaptación al medio natural donde se han desenvuelto sus culturas, y su modificación para una mayor utilización del mismo, sino también en la respuesta que les ha llevado a realizar continuas concesiones de unos pilares considerados inamovibles tradicionalmente, pero que les ha permitido sobrevivir.

3 Véase Mason, L.: "The Ethnology of Micronesia". Peoples and Cultures of the Pacific. American Museum of Natura History. The Natural History Press. New York, 1968" pág. 280.

CABELLO CARRO, PAZ (1988): "Coleccionismo americano en el S. XVIII". *Historia y estado de la cuestión*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid.

CATÁLOGO: *La expedición Malaspina 1789-1794*. 1984. Ed. Ministerio de Defensa-Ministerio de Cultura. Ayuntamiento de Madrid. Madrid. "La spedizione Malaspina. In América y Oceanía. 1987". Ed. Comisión V Centenario. Comuna di Genova. Assesorato et officio Speciales Colombino.

DIARIO: *Diario de viaje de Alejandro Malaspina*. 1984. Ed. Museo Universal. Madrid.

GONZALEZ ENRIQUEZ, MARÍA DE LA CERCA (1985): M.S. "Las culturas indígenas de la Micronesia". *Memoria de Licenciatura*. Universidad Complutense. Departamento de Historia de América II.

JANER, FLORENCIO (1860): *Catálogo del Museo de Ciencias Naturales*.

MARTINEZ SHOW, C. y otros (1988): *El Pacífico español. De Magallanes a Malaspina*. Ministerio de Asuntos Exteriores-Comisión V Centenario. Dirección General de Relaciones Culturales. Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica. Comisión del Bicentenario Carlos III. Madrid.

MASON, L. (1968): "Peoples and cultures of the Pacific". American Museum of Natural History. *The Natural History Press*. New York.

MORALES PADRON, FRANCISCO (1988): "Los españoles en el Pacífico". *Atlas histórico-cultural de América*. Tomo I. Pág. 255-269. Ed. Comisión de Canarias para la conmemoración del V Centenario, Consejería de Cultura. Gobierno de Canarias.

RODAO GARCIA, FLORENTINO (1989): *Estudios sobre Filipinas y las islas del Pacífico*. Asociación española de estudios sobre el Pacífico. Madrid.

SNOW, P. & S. WAINE (1986): *The peoples from the horizon. An illustrated history of the europeans among the South Sea Islanders*. Ed. Mclaren. Singapur.

TAILLEMITE, E. (1990): *Por mares desconocidos*. Aguilar Universidad. Madrid.

Anales del Museo de América, 3 (1995): 97-100

ASPECTOS TÉCNICOS MANIFESTADOS DURANTE LA RESTAURACIÓN DEL ENCONCHADO "SAN ISIDRO Y EL MILAGRO DE LA FUENTE" PERTENECIENTE AL MUSEO DE AMÉRICA

Dolores Medina*

La obra representa a San Isidro Labrador, Santo nacido en Castilla hacia 1070 y muerto en 1130. Labrador en las cercanías de Madrid, interrumpía a menudo su trabajo para rezar.

Sorprendido por su patrón rezando, cuenta el milagro que ha sido reemplazado en el manejo del arado por un ángel que hace su trabajo. Aquí en el cuadro está escena se simultanea con el momento en que el Santo hace brotar una fuente mediante su pala.

En primer término, la importancia de la figura del patrón se refleja en la riqueza del vestuario. Casi en su totalidad elaborado con incrustaciones de conchas con ligeras veladuras de color. A su derecha, el Santo, con la pala en la mano, dirige su mirada hacia el agua que brota de la piedra.



En segundo plano, dos parejas de bueyes manejadas por tres ángeles, recorren los surcos. Al fondo, un paisaje de montañas y casas, con la presencia de unos árboles sin hojas.

La técnica de ejecución se ajusta a la del resto de los enconchados, descrita suficientemente en la bibliografía.

* Museo de América.



Soporte de madera:

En esta obra aún no se han podido efectuar los análisis pertinentes.

Está formado por cuatro tableros unidos por dos travesaños y reforzados con bandas de tela de lino.

Base de preparación:

De yeso y cola, se aprecia en las zonas de pérdida de la concha (varias capas).

Diseño de figuras y paisajes:

Con tinta sepia y negra. En unos casos a plumilla y en otros a pincel. Se aprecian trazos en lápiz y también algunos arrepentimientos en la zona de los bueyes y arados.

Capa pictórica:

Aplicada en capas poco cubrientes, a veces sólo como veladuras con pigmento y barniz, o pigmento y laca de gran brillo y vistosidad. También aparece el oro en polvo y aplicado a pincel (enriqueciendo las vestiduras del patrón) en finísimos trazos.

Conchas:

Están embutidas en la preparación y después se añade una materia a su alrededor hasta igualar la superficie. Siempre se colocan en la zona de vestiduras para enriquecerlas o en los fondos. Sólo en una ocasión hemos encontrado una concha en un rostro, el de Cristo, en la serie de enconchados de la vida de Cristo, perteneciente al Museo de América.

Barniz:

Se presenta en varias capas de bastante espesor y su aspecto es coloreado y amarillento.

PARTICULARIDADES

Durante el proceso de restauración hemos encontrado ciertas particularidades que no se ajustan a las generalidades publicadas sobre este tipo de obras. En unos casos estas diferencias apoyan estas teorías y en otros las contradicen.

Adhesivo:

En cuanto al empleado para las conchas y que se usa no pegando estas sobre la madera como se afirma a veces (ver Bibliografía nº 1) sino sobre la tela de lino y la preparación. Tan sólo en los marcos la concha si está directamente adherida sobre el soporte; pensamos que se ha utilizado en ocasiones una mezcla de cera resina y esto por dos motivos.

1º En este cuadro aparecen restos de cera por debajo del barniz de acabado, luego parecen ser coetáneos a la ejecución de la pintura.

2º Comprobamos constantemente la poca resistencia que presentan los adhesivos en la actualidad (tales como colas animales e incluso el A.P.V. –acetato de polivinilo–, ya que en nuestros almacenes y, debido a la movilidad de los paneles de madera frente a la estabilidad de la concha, ésta se despega con facilidad, incluso en condiciones óptimas de almacenamiento.

Esto nos hace dudar de que pudiesen llegar en tan buen estado desde el S. XVIII en que se ejecutaron hasta hoy, si sólo se empleó cola animal para su pegado.

En la Bibliografía consultada (ver nº 2) se cita que se emplean otros adhesivos ya en el S. XVIII y en el S. XIX la cera de Campeche.

Tela de refuerzo:

Comprobamos la presencia de ésta en algunas zonas de unión de los paneles, visibles en los lugares en que se ha perdido la concha o, incluso, se deja entrever a través de ésta.

Dejamos un testigo visible de la tela en el ángulo superior izquierdo del marco.

Barniz:

En cuanto a éste, o más bien a estos, ya que se aprecian varias capas.

La más externa se ha elaborado con goma laca (su olor al disolverse es fuertemente característico) y en ella se recoge gran suciedad que recoge en parte este tono amarillento-oscuro, común a muchas de estas pinturas de enconchados, y que, a veces, se confunde con el aspecto definitivo que el artista quiso dar a su obra (3).

Por debajo de esta última capa aparece otra u otras que permiten apreciar con nitidez los trazos del dibujo, los arrepentimientos y el efecto irisado de la concha antes encubierto.

Este barniz, por tanto, creemos que se ha añadido con posterioridad y, en el caso impro-

bable de que se incorporase a la pintura una vez acabada, no era de intención del pintor conseguir que el envejecimiento prematuro y la acumulación de polvo y contaminantes, llevase la obra al estado actual ya que, con la eliminación de éstos, no sólo recuperamos trazos no visibles bajo el barniz sino que descubrimos un aspecto antes no apreciado en el uso del nácar.

Una vez limpio, no sólo aparecen reflejos antes mortecinos sino que apreciamos un nuevo y sorprendente efecto: a través de algunas conchas se puede ver no sólo la preparación sino el entramado del lino, lo cual crea un sentido de profundidad y perspectiva con el que pensamos que el artista había contado al ejecutar esta técnica y que hasta ahora parecía no haber sorprendido a quien contempla estas obras y que nos parece importante subrayar.

Otra evidencia más de que el barniz oscurecido está aplicado con posterioridad a la fecha de ejecución es que al retirarlo vemos que por debajo de él los trazos de oro y otras zonas de laca se hallan perdidas, lo que no había sido posible si este barniz cubriente hubiese sido aplicado inmediatamente después de finalizar el pintor su obra.

PROCESO DE RESTAURACIÓN

Sentado de color

Se procede a la fijación de algunas partículas levantadas en la policromía; con coletta italiana diluida y espátula caliente.

Fijación de las conchas

Utilizamos un adhesivo sintético llamado EPO-TEX 301-2 a base de resinas epoxy de gran transparencia que al secar logra un enorme poder adhesivo. Endurece a 80°C en una hora y media y a temperatura ambiente, en dos días.

Limpieza

Se elimina el barniz oscurecido con un gel elaborado a base de ácido cetilacético, bicarbonato amónico y white spirit. Tiene un PH bajo (8.5-9.0) y lo usamos disuelto al 20% etanol.

Protección final

Paraloid disuelto en disolvente nitrocelulósico, en proporción del 4%, que consigue dar un acabado agradable menos brillante que si empleamos otro tipo de barniz.

También se aplica por el dorso de la madera, en proporción del 5%.

BIBLIOGRAFÍA

HUERTA CARRILLO, A., *Análisis de la técnica y materiales de dos colecciones de pinturas enconchadas*. I.N.A.H., 1995, pg. 26.

CASTELLÓ ITURBE, TERESA y otros, *La concha nácar en México*. Grupo GUTSA, 1991.

ESPINOSA, A. (Coordinador), *Conservación y restauración de pinturas con incrustaciones de concha*. I.N.A.H.-FIDACA (Fideicomiso Acapulco).

Anales del Museo de América, 3 (1995): 101-109

XBAATUN (TEKAL DE VENEGAS, ESTADO DE YUCATÁN). PATRÓN DE ASENTAMIENTO Y ASPECTOS ARQUITECTÓNICOS

Juan García Targa*

INTRODUCCIÓN

El Proyecto Izamal (Estado de Yucatán, México), viene desarrollando largas campañas de excavación desde el año 1992 en la referida población. La aportación económica de diversas instituciones nacionales y estatales (Inah, Ini, Solidaridad, Turismo y Gobierno del Estado) ha permitido la continuidad del proyecto, tanto en lo que respecta a excavación, documentación y consolidación de los edifícios prehispánicos y coloniales como de mejora de infraestructuras urbanas, etcétera.

Dentro de las diferentes actividades arqueológicas desarrolladas la pasada campaña, se consideró interesante la realización de trabajos de prospección en sitios adyacentes o cercanos al centro prehispánico de Izamal. El estudio del patrón de asentamiento así como de aspectos arquitectónicos de estos sitios asociados permitirá, en un futuro, un mejor conocimiento y caracterización de la zona central peninsular.

De esta forma, durante el mes de agosto fueron llevados a cabo trabajos preliminares de reconocimiento y levantamiento topográfico del sitio conocido como Xbaatun ("Lugar donde se recoge agua"; "Sarteneja") o BaUhaUtun ("Piedras alrededor del agua").

Este sitio se encuentra dentro de la antigua hacienda Ox Uadz, (Coordenadas Topográficas tomadas mediante un localizador por medio de satélites marca Garmin: N 21º 02' 86 cent/seg y W 88º 46' 62 cent/seg), junto a una aguada que da nombre al sitio y justifica, en gran parte, el asentamiento humano en época prehispánica).

El asentamiento estudiado está incluido en el Atlas Arqueológico de Yucatán dentro de la Hoja 16Q-d (5). Aparece con la denominación de Yobain dentro del municipio de Dzoncauich con el número de inventario 103 clasificado como de Rango III dentro de la nomenclatura establecida (Ver Lámina 1. Mapa general) (GARZA TARAZONA y KURJACK:1980, 94). Los autores caracterizan los sitios de tercer rango de la siguiente forma:

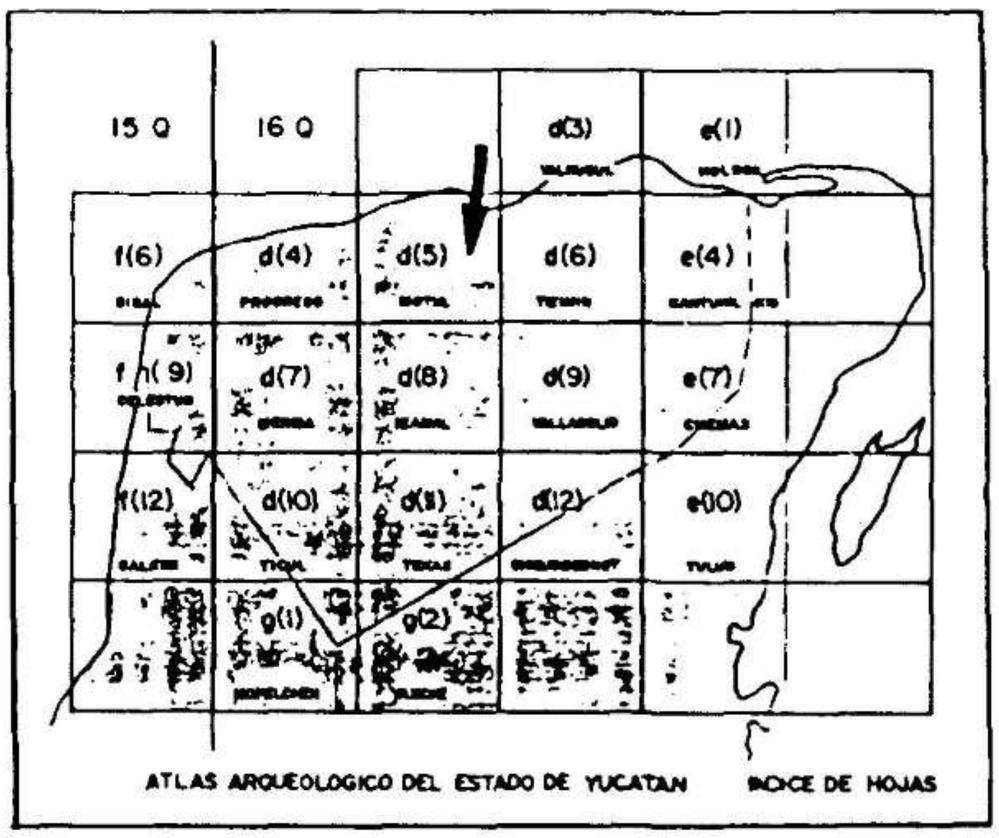
"Son muy parecidas en forma a los asentamientos de las dos categorías anteriores, pero sus edifícios centrales tienen dimensiones menores; hay muchos menos conjuntos secundarios y sólo en pocos casos se encuentra más de una calzada uniendo los complejos arquitectónicos. Con frecuencia hay otras comunidades del mismo tamaño cercanas entre sí" (GARZA TARAZONA Y KURJACK: 1980, 32).

Las dificultades de acceso al sitio referido y los pocos días que pudieron dedicarse a los trabajos han limitado los resultados obtenidos. Por tanto, las aseveraciones con respecto a las

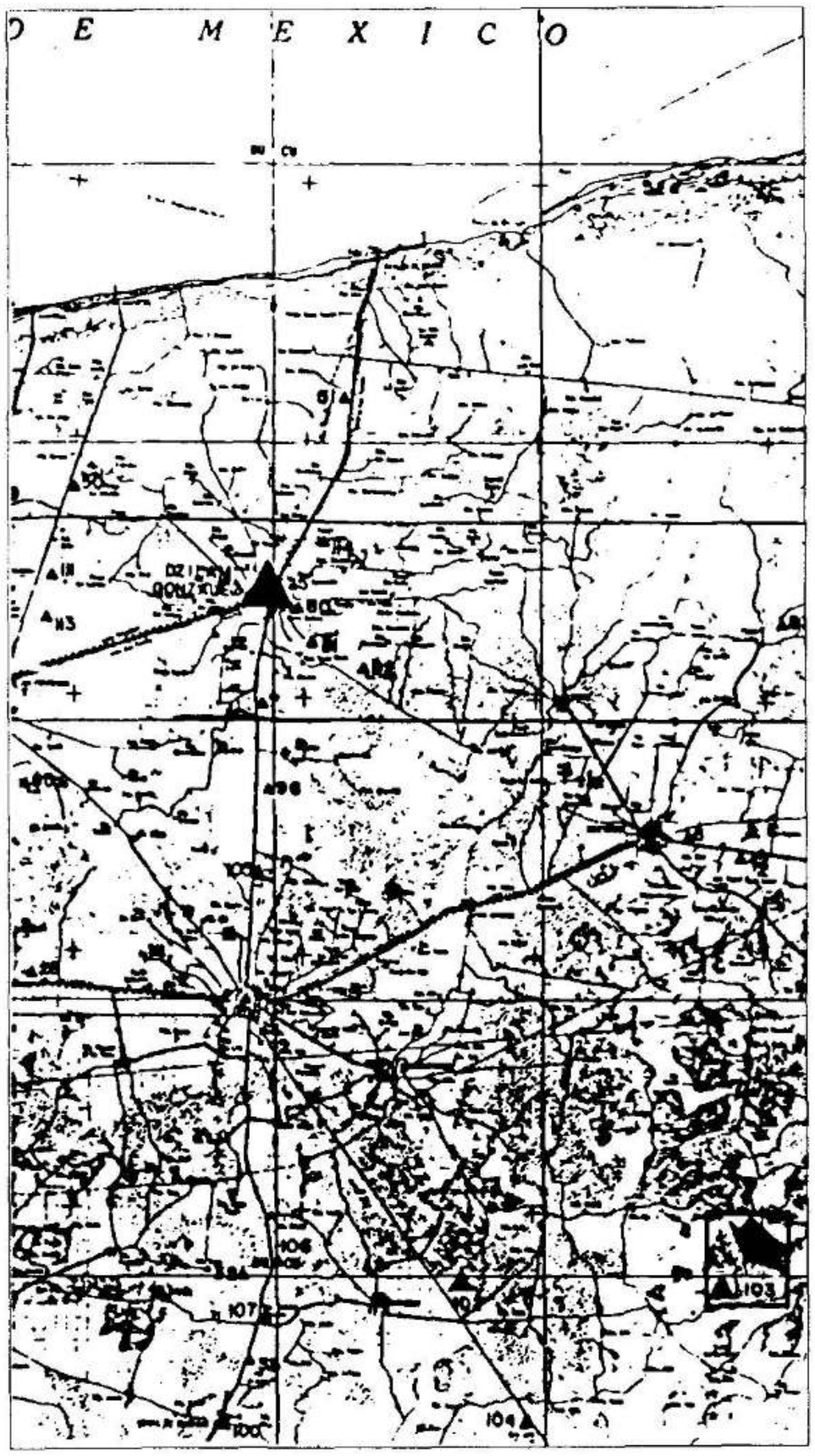
* Universidad de Barcelona. Miembro del Proyecto Izamal.

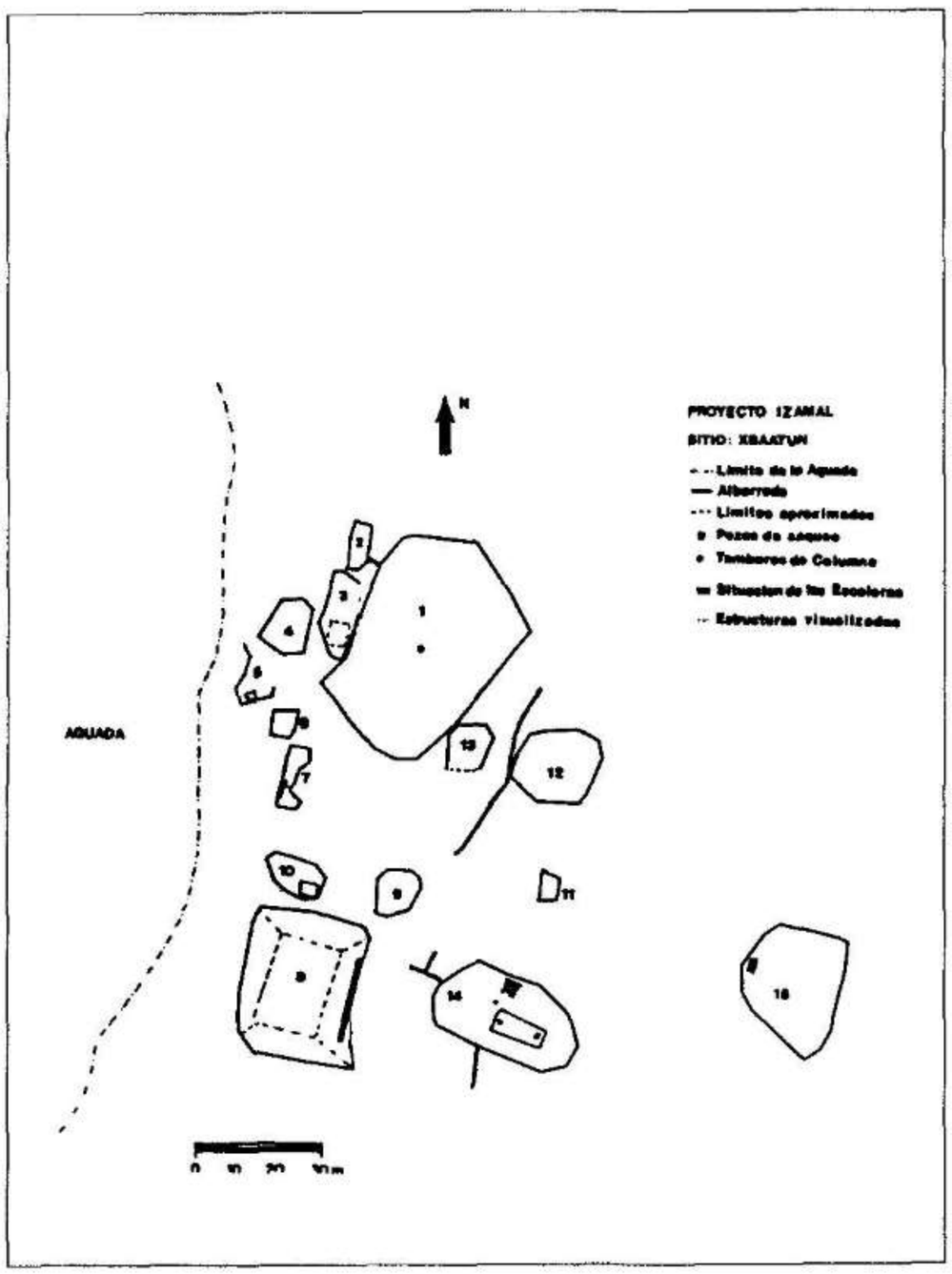
características generales del sitio, (conjuntos secundarios , sacbeoob, etc), son reducidas y nos impiden, hasta el momento, encuadrarlas dentro de la categorización del rango al que corresponden según la clasificación del Atlas.

Lámina 1



1. Mapa General de Situación. (Garza Tarazona y Kurjack, 1980)





2. Planimetría del Sitio de Xbaatun.

METODOLOGÍA

La finalidad de los trabajos realizados era una primera aproximación al sitio, evaluando su extensión, el tipo de estructuras existentes y las características arquitectónicas de las mismas.

Mediante la realización de brechas entre los edificios de mayor tamaño se puso de manifiesto la existencia de todo un conjunto de plataformas, así como de edificios de tamaño intermedio no observados inicialmente. La superficie cartografiada alcanzó las 1,75 hectáreas, y parece tratarse de una de las plazas principales del asentamiento.

Realizadas las brechas entre estructuras se limpiaron los muros perimetrales inferiores y superiores de las mismas, y se procedió a su levantamiento topográfico. Para ello fueron utilizadas brújulas Bronton y cinta métrica. (Ver Plano de distribución del sitio. Lámina 1).

Siguiendo estas directrices metodológicas se registraron quince estructuras, de formas, extensión y características muy diversas, que responden a su desigual funcionalidad e importancia dentro del conjunto reportado.

Cabe destacar que, para las estructuras de gran tamaño, los potentes derrumbes existentes dificultaron, en gran medida, la buena visualización de los muros perimetrales. Es por ello, que la planimetría de las grandes estructuras es la que presenta mayores interrogantes a resolver en un futuro con trabajos más intensivos en las mismas.

Sin embargo, y a pesar de esta dificultad, en tres de las cuatro estructuras mayores, han podido documentarse, tras una rápida limpieza, las escalinatas que daban acceso a la parte superior de las plataformas piramidales. En estos casos, ha podido realizarse el correspondiente corte estratigráfico.

DESCRIPCIÓN DE LAS ESTRUCTURAS: CARACTERÍSTICAS

Para evitar una exahustiva descripción de cada una de las estructuras, he preferido clasificarlas en tres grupos en función de sus características principales: de tamaño, altura, existencia de sobreestructuras, etc.

1º) Estructuras Piramidales de gran tamaño

La Estructura 1 del sitio, constituye el único ejemplo de este tipo. Se trata de una plataforma de forma sensiblemente cuadrangular que alcanza los 15 metros de altura aproximadamente. Sus coordenadas topográficas son: 21º 03' 26" N y 88º 46' 14" W.

Tiene unos 50 mts. de lado. Es, sin lugar a dudas, la estructura que presenta un derrumbe, más denso, que dificulta y, en gran medida, deforma el perímetro de su planta. El levantamiento de la misma es, por lo tanto, aproximado y provisional.

Sin embargo, pueden apreciarse diversos cuerpos en forma de talud, desde la base hasta la parte superior de la plataforma. Estos taludes están constituidos por piedras de tamaño medio, bien labradas, y unidas con mezcla. (Ver Lámina 3. Foto 1). Las esquinas del último cuerpo son redondeadas.

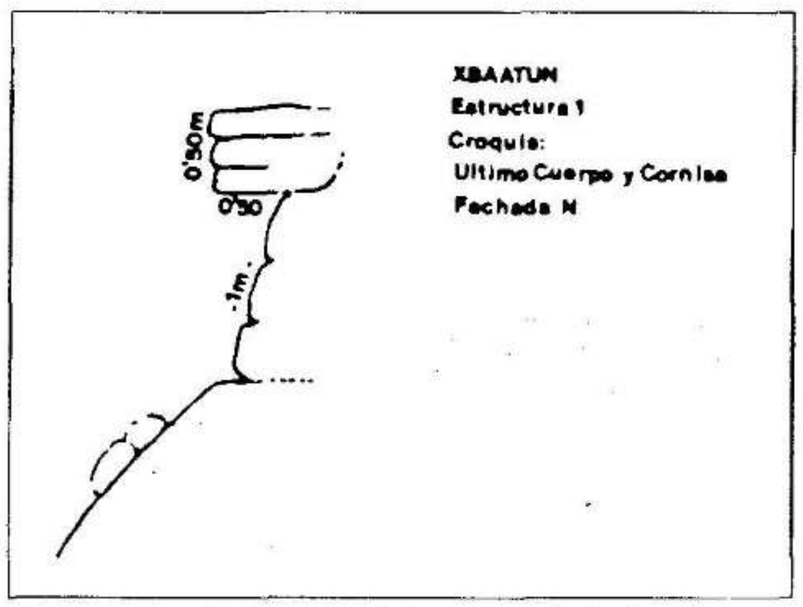
El último de los cuerpos, que culmina en la parte superior del edificio, está rematado por cornisas de piedra. Estas componen, (y se conservan en su práctica totalidad),

el perímetro de la plataforma superior del edifício. Su forma es rectangular, están bien trabajadas y su tamaño medio es de 60 x 50 cms. (Ver Lámina 2. Croquis).

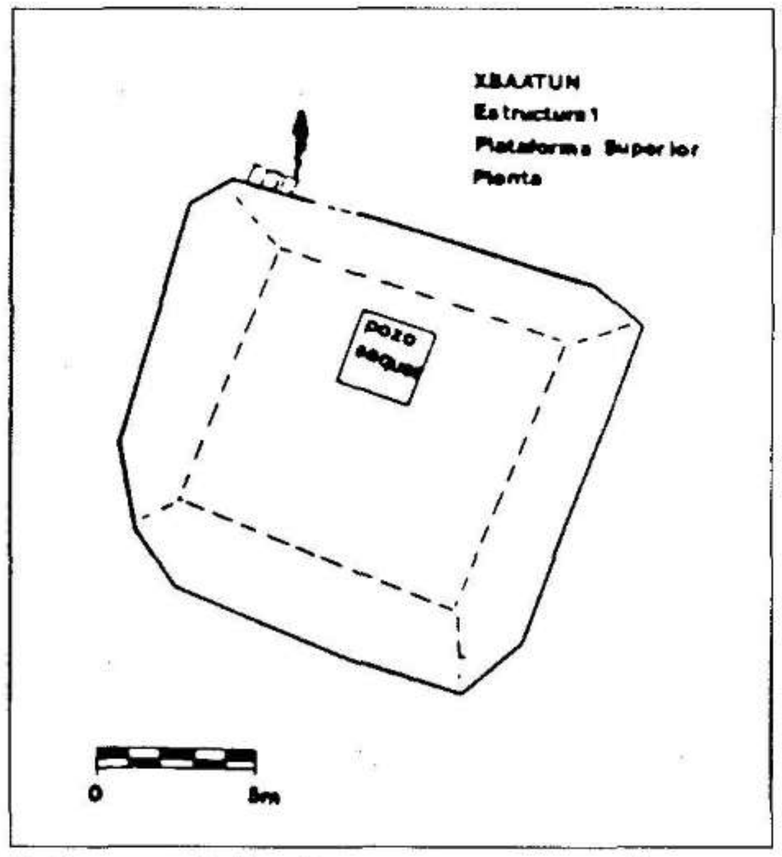
En la parte superior pueden observarse los restos de una pequeña estructura sobre la cual se situaría el templo o lugar de culto. Dentro de ese espacio, pudimos comprobar la existencia de un gran pozo de saqueo que presentaba la ruptura consecutiva de tres pisos de estuco. (Ver Lámina 2. Dibujo 2).

A diferencia de otros edifícios, en la Estructura 1 no pudimos detectar la existencia de escalinata de acceso a la parte superior.

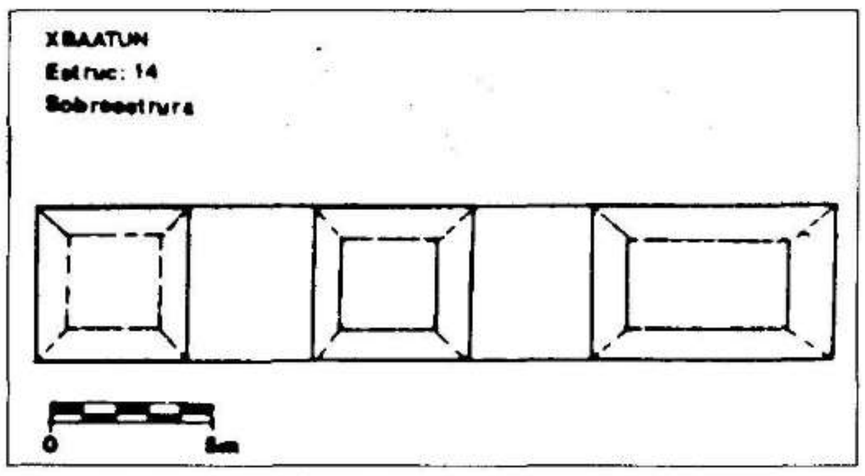
lámina 2



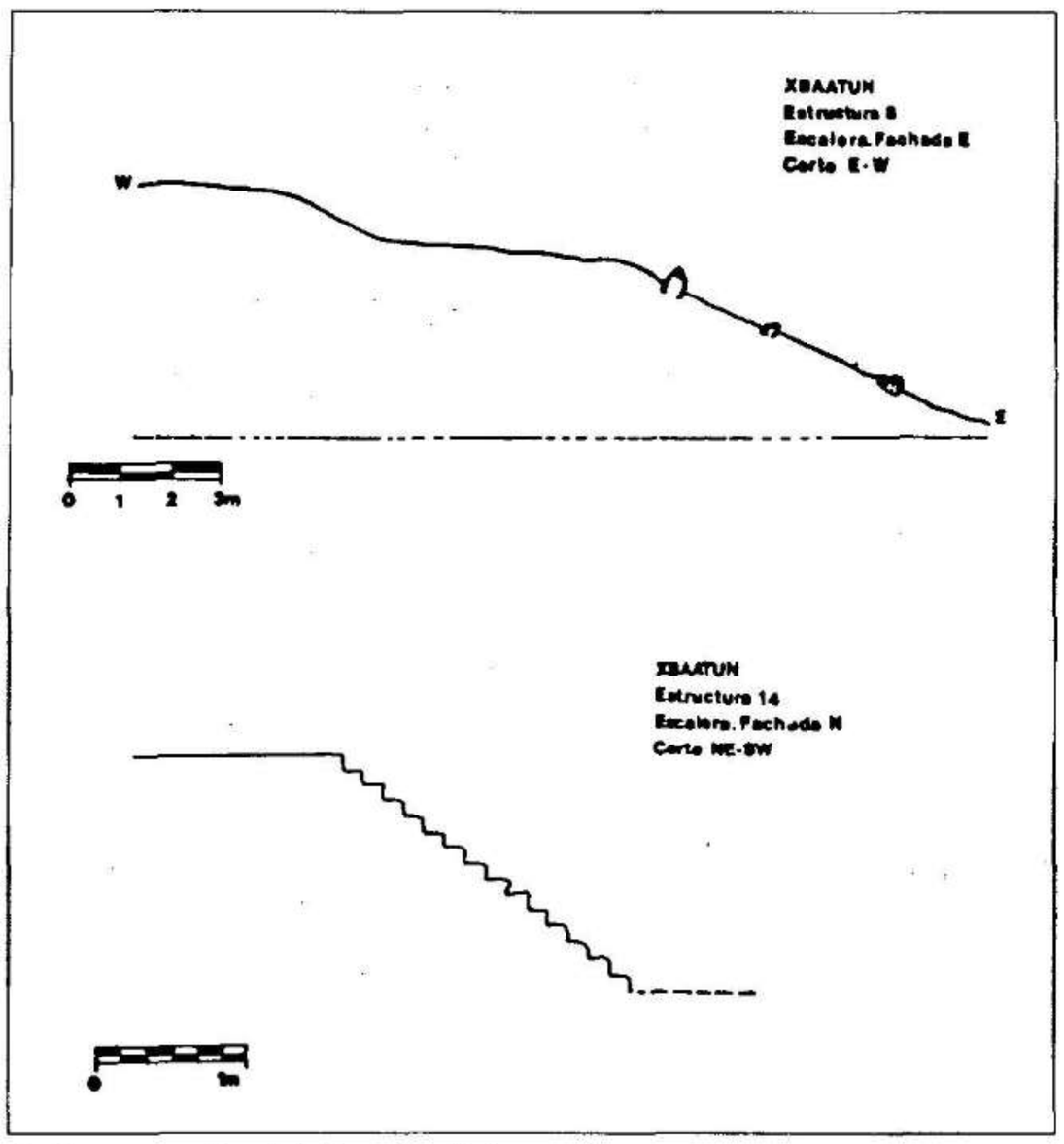
1. Estructura 1. Croquis del muro ataludado y las cornisas del último cuerpo.



2. Estructura 1. Plataforma superior y pozo de saqueo.



3. Estructura 14. Sobreestructura.



4. Estructuras 8 y 14. Sección de la escalinata.

2º) Plataformas Rectangulares de gran tamaño con escalinatas

Dentro de este grupo incluiríamos 3 estructuras: 8, 14 y 15. Se trata de plataformas de gran tamaño, (34 mts., 37 mts. y 24 mts de lado, respectivamente), con una altura media de 4 mts. y que presentan sobreestructuras. (Ver Lámina 1. Plano de distribución del sitio).

Para los tres casos se han podido documentar las escalinatas de acceso. La Estructura 8 presenta la escalinata en la fachada Este; la Estructura 14 en la fachada Norte y la Estructura 15 en la fachada Oeste. (Ver Lámina 3/ Fotografía 2 y Lámina 4/ Fotografía 1).

Las escalinatas correspondientes a las Estructuras 14 y 15 presentan un mejor estado de conservación. La inclinación de las mismas es mayor y la huella es de menor tamaño que la correspondiente a la escalinata de la Estructura 8. (Ver Lámina 1. Plano general del sitio y Lámina 2. Dibujos 4 y 5).



Lámina 3.- 1. Estructura 1. Muro norte. Vista general del muro ataludado y la cornisa.

Sin embargo, la escalinata de la Estructura 8, parece cubrir la totalidad de la fachada, dentro de la cual se encuentra, mientras que las otras dos parecen más estrechas y angostas.

Formando parte del derrumbe de la escalinata de la Estructura 14 y en la parte superior de la plataforma, aparecieron dos fragmentos de tambores de columna, de sección circular, correspondientes a la sobreestructura, (Ver Lámina 4. Foto 1) espa-

cio de difícil identificación, dado el avanzado estado de deterioro de esa zona y los diversos pozos de saqueo existentes. (Ver Lámina 2. Dibujo 2).

3º) Plataformas de pequeña altura con o sin sobreestructuras

Se trata de las estructuras 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12 y 13. La práctica totalidad de las mismas se encuentra asociada, espacialmente, con las estructuras de mayor tamaño ya referidas. Destaca, por su densidad, la zona adyacente a la Estructura 1. (Ver Lámina 4. Fotografía 2).

Únicamente en tres de las plataformas, pudo constatarse la presencia de sobreestructuras, de forma cuadrangular, y poco visibles dada la densidad de la vegetación existente en la zona, (Estructuras 3, 5, y 10). Las restantes, parecen ser plataformas de pequeña altura, (1 a 1,5 mts.), constituídas por alineamientos de piedra de tamaño medio y grande, poco trabajada.



Lámina 3.- 2. Estructura 8. Vista general de la escalinata. Fachada este.

Para todos los casos, se trata de estructuras de forma irregular. Únicamente las 6 y 11 presentan formas cuadrangulares, pudiéndose observar las esquinas angulosas de las mismas.

Cabe destacar, por su tamaño y mayor altura la Estructura 12 que, además, se encuentra frente a la Estructura 14 y que parece completar el conjunto reportado en el lado norte de esta posible plaza.

La mayoría de estas plataformas se encuentran emplazadas directamente sobre la laja o roca natural, existiendo una reducida potencia estratigráfica.

Al llevar a cabo las brechas necesarias para el levantamiento de la Estructura 15, pudieron visualizarse pequeñas plataformas aparentemente escalonadas, y que parecen cerrar la posible plaza por su lado este, dentro de la cual incluiríamos las cuatro estructuras mayores. (Ver Planta General del sitio. Símbolo de punteado. Lámina 1).

De confirmarse esta idea, parece evidente la falta de documentación topográfica, hasta el momento, para la parte noreste de la misma.

Dentro de este apartado, y para finalizar, destacaríamos la presencia de gran cantidad de albarradas adyacentes a las estructuras, los muros de las cuales están constituídos, en muchos casos, por piedras labradas de tamaño grande, correspondientes a los edifícios del sitio prehispánico.



Lámina 4.- 1. Estructura 14. Vista general de la escalinata. La flecha marca la situación de uno de los tambores de columna.

Igualmente, en los caminos de acceso al sitio, pudo reportarse la presencia de fragmentos de bases de columnas y metates, bien tiradas en el suelo, o bien, formando parte de esas albarradas.



Lámina 4.- 2. Estructura 11. Plataforma cuadrangular.

VALORACIÓN GENERAL Y CONCLUSIONES

El corto período de tiempo destinado a los trabajos en Xbaatun, ha puesto de manifiesto la gran densidad de estructuras existentes, el gran tamaño de las mismas y su relativo buen estado de conservación.

La totalidad de las estructuras cartografiadas, se encuentran en una franja de unos 170 metros de anchura que corre paralela a los límites de la aguada.

Nos parece de gran interés la proximidad espacial entre estructuras de gran tamaño (1, 8, 14 y 15) y plataformas de tamaño mediano o pequeño. Al respecto, sin embargo, la imposibilidad de realizar pozos estratigráficos nos impide, hasta el momento, tener información concreta sobre la cronología de las diferentes construcciones del sitio y la posible contemporaneidad de ocupación de las mismas. Sin embargo, por el estilo de los edificios registrados podemos visualizar, al menos dos etapas constructivas.

1º) La presencia de muros ataludados, con fuertes pendientes y culminados con cornisas. Los paramentos están constituídos por piedras de tamaño medio, bien trabajadas y con mezcla para su mejor cohesión. Así mismo, las esquinas redondeadas, similares a las de otros edifícios de la región nos llevan a la siguiente conclusión:

Estamos ante la presencia de un sitio con características muy similares a las de Izamal, aunque lógicamente de mucho menor tamaño, pero que sigue las directrices en cuanto a técnicas y estilo constructivo, tal como sucede en un sitio como Dzilam González.

Es importante señalar que la existencia de este sitio, nos va indicando la influencia que debió ejercer Izamal en la región que tradicionalmente ha sido muy poco estudiada.

Todo ello, parece indicarnos que estamos ante un modelo constructivo sensiblemente diferente, en tamaño y características , a Izamal, centro más próximo y de mayor importancia en la zona.

2º) La limpieza parcial de la escalera y la sobreestructura de la Estructura 14 reportó la presencia de dos fragmentos de tambores de columna. Uno de éstos, presenta una cenefa en relieve en su parte central.

Cabe hacer notar, que aunque en los edificios de Izamal actualmente no hay vestigios de columnas, si se pueden observar muchos fragmentos de ellos en la vecindad de la estructura 24 "El Conejo", que actualmente son utilizadas como bancas por los vecinos, y que seguramente provienen de este edificio.

3º) En las estructuras de mayor tamaño y formando parte de los derrumbes, se han documentado gran cantidad de fragmentos de piedras de tamaño pequeño trabajadas de forma similar a la zona Puuc.

Todas estas características registradas, parecen indicarnos estas dos etapas constructivas que señalamos al inicio de este apartado. En este apartado no existe diferencia con lo que se ha podido observar en Izamal, en donde a un "estilo Izamaleño" le sigue la adopción del "estilo Puuc", que parece haber sido un rasgo común en casi todo el norte de la península del Yucatán.

Esperamos que futuros trabajos nos permitan perfilar, de forma más detallada, esas características y encuadrar cronológica y arquitectónicamente el sitio de Xbaatun.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA TARGA, J (1994) "Informe Arqueológico de Xbaatun". Proyecto Izamal. (inédito).

GARZA TARAZONA, S y KURJACK, E (1980) Atlas Arqueológico del Estado de Yucatán. Sep-Inah. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Centro Regional del Sureste. México.

*** Quiero agradecer la ayuda y orientación dada por el Sr. Luis Millet, director del Proyecto Arqueológico, así como a los restantes arqueólogos del mismo y muy particularmente a los trabajadores de Izamal, Sitilpech, Tunkas y Tekal de Venegas que participaron en los trabajos que aquí presento.

Anales del Museo de América, 3 (1995): 111-118

EN TORNO A LAS PRIMERAS CONSTRUCCIONES DEFENSIVAS ANTILLANAS (1492-1550)

Esteban Mira Caballos

Los primeros recintos fortificados de las Antillas estuvieron dominados, al menos en los primeros momentos de la colonización, por ese carácter espontáneo y experimental que, con razón, se le ha atribuido a las Antillas. Para nada influyeron, en esta etapa, los Tratados como el que Durero publicó en 1527 ni a veces tan siquiera las viejas Ordenanzas Reales de la Edad Media castellana.

Las primeras fortalezas mandadas construir por Cristóbal Colón en La Española, estuvieron caracterizadas por la improvisación propia de la primera época, pues ni había oficiales cualificados ni se conocían los materiales del entorno, de manera que no constituyeron más que meras empalizadas. Ya en fechas posteriores y dependiendo de las circunstancias bélicas y económicas de cada lugar en unas ocasiones se dio un continuismo en este tipo de construcciones efímeras, y en otras, se ensayaron otros modelos más o menos consistentes y siempre dentro de una profunda tradición medieval.

Aquella famosa afirmación de Gonzalo Fernández de Oviedo comparando las edificaciones de Santo Domingo con las de Barcelona hay que considerarla como pura exageración del cronista al igual que las del Obispo Alessandro Geraldini quien en su "Itinerario" se expresó en los términos propios de un intelectual del Renacimiento italiano al comparar la esbeltez de los edificios de Santo Domingo con los de Italia[1].

La ciudad de Santo Domingo en los años que Geraldini escribió no era más que un conjunto de casas de materiales efímeros en torno a la única calle pavimentada que era la de las Damas que contaba con apenas una docena de casas de piedra. Todavía en 1527, y según una relación que Alonso de Parada envió al Emperador, se describía la iglesia, el hospital y la mayoría de las casas como construcciones pajizas, mientras que la fortaleza era un maltrecho edificio con el aljibe ciego y sin posibilidades defensivas[2].

I. LAS CONSTRUCCIONES DEFENSIVAS

A continuación vamos a analizar los distintos tipos de construcciones defensivas que se ensayaron en las Antillas desde 1492 hasta 1550, empezando por las livianas y acabando por las fortalezas de cantería de claro abolengo medieval. Sin embargo, queremos dejar bien claro

1. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Historia General y Natural de las Indias*. Madrid, B.A.E., 1959, T. I, p. 81. Geraldini, por su parte, afirmó lo siguiente: *Los mismos edificios son altos y hermosos como los de Italia; el mismo puerto capaz para todas las naves de Europa; las mismas calles, largas y rectas, de manera que ni las de Florencia pueden en algún modo compararse a ellas...*, sin embargo, poco después comparó la ciudad descrita con la Catedral de Santo Domingo diciendo que estaba construida de "maderas, cieno y barro", concluyendo con las siguientes palabras: *De tal modo conmoví a todos que... piensan (todos) prestar ayuda a tan piadosa obra*. Evidentemente la afirmación del Obispo estaba dirigida a conseguir dinero para las obras de su catedral. GERALDINI, Alessandro: *Itinerario Por las regiones subequicionales*. Santo Domingo, Editora del Caribe, 1977, pp. 145 y 146.

2. PALM, E. W.: *Hospitales antiguos de La Española*. Ciudad Trujillo, 1950, p. 9.

antes de comenzar, que el orden que imprimimos a los epígrafes no corresponde a una secuencia cronológica sino que en cada momento se desarrolló el tipo de construcción más adecuado a las circunstancias.

1. La arquitectura efímera

En los primeros tiempos de la colonización encontramos unas fábricas improvisadas en todos sus aspectos. Ya tras el primer viaje colombino se levantó el fuerte Navidad, con los restos de la nao Santa María, que no fue otra cosa sino "un castillejo de tierra y madera"[3]. En los años posteriores, y tras la vuelta de Colón en 1494, se erigieron toda una serie de fortalezas que, si exceptuamos la de la Isabela, tenían todas ese carácter efímero del mencionado fuerte Navidad[4]. Todos estos recintos defensivos no eran otra cosa sino meras empalizadas tan sólo eficaces frente a las primitivas armas indígenas y a los ingenuos ataques que los pacíficos taínos proporcionaban[5], pues según explicaba la Audiencia de Santo Domingo a Su Majestad, "en los primeros tiempos pareció imposible pasar corsarios a estos mares"[6].

Posteriormente, continuaron construyéndose estos fortines livianos pues el que Juan de Esquivel edificó en 1502 en la parte oriental de la isla Española, aunque no existen descripciones, debió ser de estas características ya que, dos años después, los indígenas no tuvieron problema alguno para destruirlo en su totalidad[7]. En los años sucesivos, se siguieron utilizando los materiales vernáculos, siendo un caso muy llamativo el de Cartagena de Indias que, aunque era un asentamiento que estaba fuera del marco antillano que ahora tratamos, supone un caso muy representativo del continuismo que aquí intentamos demostrar, ya que no tuvo más sistema defensivo hasta la segunda mitad del siglo XVI que una simple empalizada[8].

Las causas que determinaban una construcción tan efímera de madera y barro eran bien simples: la principal, e inicial, fue la improvisación de los primeros momentos donde no existían oficiales ni maestros que supieran hacer ni tan siquiera "cal y ladrillo". Nos consta, además, como al menos hasta 1511 los ladrillos eran traídos de Castilla pues en este año se ordenó que no se llevasen más ladrillos a las Indias "porque es de mala cargazón y hunde los navíos"[9]. Esta situación inicial queda confirmada en un memorial escrito al Rey hacia 1527 por los vecinos de La Española en que declararon muy significativamente que en los primeros momentos los edificios fueron de paja "hasta que se supo hacer cal y ladrillo"[10].

Igualmente, en estos primeros compases de la colonización no se tuvo en cuenta a la hora de asentar las defensas ni la existencia de materiales pétreos y barro ni la idoneidad del asentamiento. Así, contamos con casos llamativos como el de la villa de San Germán, en la isla de San Juan, que debido a las necesidades defensivas iniciales fue situada en una zona donde el suelo no era firme, pues, en una relación de los procuradores de la villa al Rey, fechada en 1523, le

---

3. Memorial sobre el descubrimiento y conquista de la isla de Santo Domingo (1520-1586). AGI, Patronato 18, N. 1, R. 1.
4. Estos fueron el fuerte Santo Tomás, la Magdalena, Santiago, Santa Catalina, Esperanza y la primera fortaleza de Concepción de la Vega.
5. Martínez de Salinas Alonso, María Luisa: "La organización del sistema defensivo de La Española en los primeros años del siglo XVI". *Actas del Congreso de Historia de los Descubrimientos*, T. II, Madrid, Real Academia de la Historia, 1992, p. 105.
6. Carta de la Audiencia de Santo Domingo a Su Majestad, Santo Domingo, 3 de enero de 1541. AGI, Santo Domingo, 49, R.
7. Martínez de Salinas: *Ob. Cit.*, pp. 108-109.
8. Borrego Pla, Mª Carmen: *Cartagena de Indias en el siglo XVI*. Sevilla, E.E.H.A., 1983, pp. 70-71.
9. Rodríguez Demorizi, Emilio: *El pleito Ovando-Tapia. Comienzos de la vida urbana en América*. Santo Domingo, Editora del Caribe, 1978, p. 100.
10. Información hecha por Francisco Tostado, escribano público, Santo Domingo, 28 de junio de 1527. AGI, Santo Domingo N. 9, R. 1 N. 15.

explicaban que estaba "edificada sobre arenas muertas que no pueden en ella edificar casa de piedra porque en cavando está el agua a dos palmos, de causa de lo cual los vecinos no pueden edificar casa de piedra de que han recibido y reciben mucho daño..."[11]. Esta queja se repitió en los años sucesivos[12], insistiendo los vecinos en los problemas que conllevaban no poder edificar ni casas ni fortalezas pétreas, decidiéndose finalmente trasladar la villa a un lugar más acorde a las necesidades higiénicas y constructivas.

El segundo de los motivos que podían inducir a llevar a cabo un recinto defensivo efímero era el escaso interés económico o estratégico que tuviera la zona o provincia que se quería dominar, pues al no poseer propios ni los cabildos ni las fortalezas las obras debían ser financiadas por los vecinos, mediante unas derramas o sisas que se establecían[13], y por la propia Corona. Por este motivo, cuando era posible, las fortalezas se hacían livianas y de poco coste porque ni unos ni otros estaban dispuestos a financiar una fortaleza que no fuese estrictamente necesaria. Hasta tal punto fue escasa la inversión en defensa que ni tan siquiera se reparaban las pocas fortalezas sólidas ya levantadas llegando a solicitar Fernández de Oviedo, como solución a los problemas defensivos, que se le señalasen propios a las fortalezas para procurar su autofinanciación[14].

2. Las casas fuertes y los cortijos o ciudadelas

Existieron otras fórmulas constructivas, a medio camino entre las livianas empalizadas y las costosas fortalezas, que la Corona impulsó como forma de combinar una cierta garantía defensiva con un abaratamiento de los costes.

En primer lugar, se utilizaron de manera consciente, tanto por parte de la Corona como por parte de los vecinos, simples casas de piedra con un fin defensivo en las Antillas. Ya en 1511 Juan Ponce de León hizo en Higuey (La Española) una casa de tapiería y cal con la expresa finalidad de fortalecer el pueblo frente a los posibles alzamientos indios, en la cual "tuvo puesto de continuo su casero y morador"[15]. Esta idea pasó a la isla de San Juan donde los indios caribes solían incendiar los pueblos de españoles por lo que se dispuso que todos los que tuviesen indios de encomienda hiciesen casa de piedra para que las villas estuviesen mejor defendidas[16]. De manera que ya en la primitiva villa de Caparra el ya mencionado Juan Ponce de León volvió a edificar una casa de piedra, de 30 palmos de alta, para procurar una mejor defensa de la población frente a los aborígenes, compeliendo a los vecinos a hacer lo mismo, pues así amén de estar "mejor asentado el pueblo" se estaría más seguro frente a los indios[17].

Hasta tal punto se fue consciente de la relación entre casavivienda y fortaleza que cuando el gobernador Iñigo López de Cervantes se instaló en el fortín de Puerto Rico hizo de éste "casa llana abriendo ventanas casi a raíz del suelo algunas, y otras muy poco más altas..."[18].

---

11. Real Cédula al oidor Lucas Vázquez de Ayllón, Juez de Residencia en la isla de San Juan, Pamplona, 24 de diciembre de 1523. AGI, Contratación 5090, L. V, ff. 6v-7v.

12. Capítulos que la ciudad de San Germán mandó a Su Majestad, San Germán, 13 de agosto de 1526. AGI, Santo Domingo 168, R.. 1, ff. 23-30.

13. En Puerto Rico se estableció que la fortaleza se hiciese a costa de los encomenderos "dando de cada doce indios o esclavos uno". Real Cédula a los regidores del Cabildo de Puerto Rico, Madrid, 2 de octubre de 1528. AGI, Indiferente General 421, L. XIII, ff. 397v-398v.

14. Real Cédula al presidente y oidores de la isla Española, Madrid, 18 de julio de 1539. AGI, Santo Domingo 868, L. I, f. 191v.

15. Ballesteros Gaibrois: Manuel: *La idea colonial de Ponce de León. Un ensayo de interpretación*. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, p. 171.

16. Carta de los oficiales de la isla de San Juan a Su Majestad, Puerto Rico, 8 de agosto de 1515. AGI, Patronato 175, R. 5.

17. Ballesteros: *Ob. Cit.*, p. 178.

18. Juicio de Residencia tomado a Iñigo López de Cervantes, 1546. AGI, Justicia 71, N. f. 103v.

Sin duda, la utilización de una o varias casas pétreas como fortalezas fue una solución utilizada de manera consciente en los primeros años de la colonización y que gustó, en principio, tanto a vecinos, que no se veían sometidos a tantas derramas, como a la Corona siempre reacia a desembolsar fondos de su erario.

Una segunda solución intermedia, fue la utilización de un tipo de construcción que en la documentación de la época se denomina "cortijo o ciudadela". No contamos, para este período, con una descripción concreta de este modelo defensivo aunque hasta donde se puede observar en la documentación se trataba de un sencillo y barato inmueble de planta rectangular o cuadrada, normalmente de cimientos pétreos y muros de tapiería, y sin torres en las esquinas. Su función era muchísimo más defensiva que ofensiva ya que estaba claramente destinado a servir de refugio a los vecinos en caso de ataque. Sin duda, constituyó un interesante modelo del que existen pocos precedentes peninsulares y que fracasó pues ninguno de los dos recintos que se mandaron construir, como ahora veremos, terminaron como "cortijos" sino que fueron rematados finalmente como auténticas fortalezas.

Entre estos "cortijos" o "ciudadelas" estuvo el que se mandó construir en La Habana al gobernador Hernando de Soto, argumentando que la villa necesitaba protección "así para la guarda de ella como para amparo y defensa de los navíos que van y vienen a las Indias"[19]. En un primer momento se pensó en una fortaleza, sin embargo, la Corona rectificó la idea inicial proponiendo hacer mejor "un cortijo o ciudadela" en el morro, cerca del puerto, donde se pudiesen recoger en caso de ataque todos los vecinos de la villa y estar a buen seguro mientras pasaba el peligro[20].

También en la isla Margarita, Isabel Manrique, viuda del gobernador de la isla, comenzó a construir en la década de los treinta una ciudadela en dicha isla para que allí se pudiesen refugiar los vecinos en caso de necesidad[21]. Sabemos que en 1535 tenía sacados los cimientos de buen aparejo de piedra[22], aunque ya en la década de los cuarenta el nuevo gobernador Pedro Ortiz de Sandoval, acabó modificando el plan inicial y dándole el aspecto de fortaleza ya que según una relación de 1545 "era de mampostería de cal y arena y piedra y tiene dos tercias y media de anchura de pared y cuarenta y cinco pies de hueco con su Torre de Homenaje, con sus troneras y saeteras y puertas recias y proveídas de algunas armas ofensivas y defensivas y señorea el puerto y en caso de peligro los vecinos pueden entrar a defenderse..."[23]. En realidad, y como ya hemos dicho este modelo intermedio fracasó no constituyendo más que otro de los experimentos que tan bien caracterizaron al área antillana en los primeros años de la colonización.

Otra de las posibilidades para reducir gastos -aunque referida a los materiales utilizados y no a la estructura como en los casos anteriores- era emplear la cal y el ladrillo en vez de la piedra, lo cual tenía dos claras ventajas: en primer lugar, el ya mencionado ahorro económico de manera que, por ejemplo, en 1534 se dio la orden de que la fortaleza de Puerto Rico se hiciera de tapiería, salvo la pared que da al mar porque "si se hubiera de hacer de cantería como estaba acordado antes sería muy excesiva costa".

---

19. Real Cédula al gobernador de la isla Fernandina Hernando de Soto, Valladolid, 20 de marzo de 1538. AGI, Santo Domingo 1121, L. II, f. 112.
20. Real Cédula a los oficiales de la isla Fernandina, Valladolid, 20 de marzo de 1538. AGI, Santo Domingo 1121, L. II, f. 111v.
21. Carta del licenciado Alonso de Zuazo y del doctor Infante a Su Majestad, Santo Domingo, 13 de marzo de 1532. AGI, Santo Domingo 49, R. 3, N. 15.
22. *Carta de Francisco de Castellón a Su Majestad. Nueva Cádiz de Cubagua, 2 de julio de 1535. AGI, Santo Domingo 74, N. 28.*
23. *Juicio de Residencia a Pedro Ortiz de Sandoval, gobernador de la isla Margarita 1545. AGI, Justicia 64, N. 2, R. 2B.*
24. Carta de Francisco Manuel de Lando a Su Majestad, Puerto Rico, 27 de febrero de 1534. AGI, Santo Domingo 155, R. 1, N. 5.

Y en segundo lugar, era muy útil en lugares de poco vecindario donde existía riesgo de caer en manos corsarias, porque proporcionaba una cierta defensa a los vecinos mientras se mandaban refuerzos desde Santo Domingo, y por otro lado, si por mala fortuna era tomada por los enemigos evitaba la posibilidad de que éstos perpetuasen su poder en la zona. En este sentido, la Corona ordenó que se hiciese de tapiería, y no de piedra, la fortaleza de la Yaguana ya que al ser escaso el vecindario podría ser tomada fácilmente por los franceses y sería muy perjudicial que éstos poseyeran un edificio tan fuerte[25].

3. La fortaleza medieval

Pese a todos los tipos intermedios de fortalezas ya mencionados el que realmente, y por motivos lógicos, tomó carta de naturaleza en las Antillas en los primeros momentos fue el tipo de recinto defensivo medieval, aun muy lejos de aquellos baluartes fortificados de planta poligonal que proliferarán años después en toda la geografía española y americana. Acaso, el esquema prototípico de esta fortaleza medieval en las Antillas sea una planta rectangular o cuadrada, de espesos muros almenados y con una torre de vigilancia o del Homenaje poco alta[26]. Algunas de las características más peculiares como son estas torres del homenaje gruesas y de poca altura estuvieron determinadas por las circunstancias físicas y climáticas de la zona habida cuenta de las frecuentes tormentas y huracanes a que estaban sometidas las islas caribeñas. En este sentido, ya en 1509 se le dio una instrucción al gobernador y Almirante Diego Colón para que los edificios de la isla Española se hiciesen "buenos y bien fuertes, aunque no sean altos ni muy suntuosos, porque las grandes tormentas que en esa isla comienzan a venir no los derriben..."[27].

Estas fortalezas tan sólidas estaban destinadas a defender puntos neurálgicos de la geografía indiana, por lo que no se escatimaron en principio gastos. La primera de estas fortalezas fue la Isabela que, si hemos de creer al cronista Pedro Mártir de Anglería, estuvo construida bajo planta rectangular, de buena cantería, y guarnecida con su torre del Homenaje y cercada toda ella de fosos y terraplenes[28]. Hacia 1507, por otro lado, ya estaban acabadas las antiguas fortalezas de Santo Domingo y de Villanueva de Yaquimo, de buena cantería la primera y de tapiería la segunda. Sin embargo, las prisas, la improvisación, y la poca pericia de los "oficiales de manos" -que así se mencionan en la documentación de la época- hicieron que estos primeros recintos de cantería tuviesen una traza y consistencia poco sólida. De manera que si la fortaleza de la Isabela fue destruida rápidamente, y la de Yaquimo se daba por desaparecida dos años después de su conclusión, también las de la Concepción de la Vega y Nueva Sevilla (Jamaica), estaban en la década de los treinta en franca ruina.

En lo que concierne a la fortaleza de Santo Domingo, acaso la más representativa del Caribe, fue asentada sobre una peña socavada en su base por el mar, pese a estar legislado desde la Baja Edad Media que no se construyesen edificios sobre "peñas bravas"[29]. La situación de la fortaleza llegó a ser tan precaria que hacia 1527 nos consta su estado casi ruinoso y el desprendimiento de una parte importante del lienzo de muralla y del colgadizo de acceso a la torre del Homenaje[30].

---

25. Carta a los oficiales de Santo Domingo, Santo Domingo, 28 de enero de 1541. AGI, Santo Domingo 74, N. 54.

26. Una visión general de la evolución de las fortalezas puede verse en GÓMEZ PIÑOL, Emilio: "Las fortificaciones Hispanoamericanas", *Cátedra General Castaño, conferencias 1989-90*. Sevilla, 1992, pp. 57-65. También en CALDERÓN QUIJANO, José Antonio: "Visión general de las fortificaciones indianas en los distintos frentes continentales", *II Congreso de Historia Militar*, Academia Militar de Zaragoza, Zaragoza, 1988,(pp. 144-186.

27. Real Cédula a Diego Colón, Valladolid, 14 de noviembre de 1509. Transcrita en ARRANZ, Luis: *Don Diego Colón*, T. I, Madrid, C.S.I.C., 1982, pp. 233-244.

28. Citado por MARTÍNEZ DE SALINAS: *OB. CIT.*, p. 101.

29. Así los disponía el Ordenamiento Real. CALDERÓN QUIJANO, José Antonio: *La defensa indiana en la Recopilación de 1680. Sevilla, 1984, p. 25.*

30. Véase nuestro trabajo: "Apuntes sobre la organización militar en el Caribe", *Temas Americanistas*, Nº 10, Sevilla, 1992, p. 4.

II. EL ELEMENTO HUMANO: OFICIALES Y PEONES

La erección de estos recintos fortificados la llevaron a cabo albañiles, alarifes y canteros españoles con la ayuda de una mano de obra en principio india y, posteriormente, con la caída demográfica aborigen, primordialmente negra. Mientras que los maestros castellanos, como es lógico, dirigían los trabajos y realizaban las trazas, los peones indígenas se encargaban tanto de labrar la piedra o de hacer la cal y el ladrillo según se necesitara, como de su porteo hasta el pie de la obra. En un primer momento, sabemos que este acarreo se realizaba a lomos de los desdichados indígenas, mientras que más adelante, y según nos consta por las distintas cuentas que hemos podido consultar, se hacía ya ayudados por parejas de bueyes.

1. Los oficiales

Son muy pocos los datos que conocemos de la oficialía, es decir, de los maestros canteros, alarifes y carpinteros que llevaron a cabo la dirección de las primeras fortalezas americanas. Esto se debe al carácter anónimo de estos primeros constructores que no eran ni muchísimo menos artistas -como lo serán luego arquitectos de la talla de Antonelli- sino meros trabajadores. De hecho, en la documentación aparecen frecuentemente los descargos dirigidos genéricamente al oficial o a los oficiales "de manos" sin ningún tipo de especificación añadida, de ahí que sólo hayan llegado hasta nuestros días unos pocos nombres.

El salario que cobraban era relativamente alto, aunque esta circunstancia no se debía tanto a la estima que se tenía de su trabajo como a la extremada falta de estos maestros en el Continente americano. De ahí que continuamente los vecinos se quejasen de la falta que había de personas que conociesen el arte de la construcción. Incluso, solían impedir la marcha de cualquier maestro alarife o cantero que ocasionalmente arribaba a sus islas como le ocurrió a Rodrigo de Liendo, cantero afincado en Santo Domingo, que cuando mostró en 1534 sus intenciones de marcharse de la isla los vecinos se lo impidieron, nombrándole Maestro Mayor de las obras de la fortaleza y confortándole con otras mercedes[31].

Así, pese a que las obras se remataban en la plaza pública, igualándose al menor precio, sus salarios alcanzaban cifras relativamente elevadas. A este respecto nos consta documentalmente que los canteros que en 1510 fueron a trabajar a las iglesias de La Española cobraban 100 pesos anuales y los oficiales 280 mrv. diarios[32], cantidades sin duda muy respetables. Posteriormente, el maestro Francisco Aceituno cobró 100.000 mrv. por cada año que estuvo a cargo de la construcción de la fortaleza de La Habana, además de los gastos de manutención[33].

De los maestros que alzaron la fortaleza de Santo Domingo es muy poco lo que conocemos, apenas nombres como el de Cristóbal de Tapia, bajo cuya dirección se hizo la mayor parte del primitivo recinto amurallado, y de Juan Ravé, cantero que labró la torre del Homenaje entre 1506 y 1507. De este último personaje, sabemos que había sido enviado un año antes, es decir, en 1505, junto con Cristóbal Serrano a levantar una fortaleza en la costa de las Perlas[34]. Igualmente, tenemos constancia de algunos de los maestros que trabajaron en las reparaciones de esta fortaleza de Santo Domingo a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, entre los que conviene citar a Alonso Conquero y a Rodrigo de Liendo. Del primero nos consta su trabajo realiza-

---

31. Carta a los oidores de la Audiencia de Santo Domingo a Su Majestad, Santo Domingo, 1 de agosto de 1534. AGI, Santo Domingo 49, R. 5, N. 35.

32. Traslado del contrato que los oficiales hicieron para pasar a las Indias, Sevilla, 25 de mayo de 1510. AGI, Contratación 5089. Tambien en NOUEL, Carlos: *Historia eclesiástica de la Arquidiódecis de Santo Domingo. Primera de América,* T. I. Santo Domingo, Editora de Santo Domingo 1979, pp. 100-101.

33. Real Cédula a Francisco de Aceituno, Madrid, 12 de marzo de 1540. AGI, Santo Domingo 1121, L. II, ff. 169-170.

34. Real Cédula al gobernador Nicolás de Ovando, Salamanca, 15 de noviembre de 1505. AGI, Indiferente General 1203.

do en varias obras en las Garrovillas y en Cáceres de un marcado carácter medieval[35], mientras que del segundo podemos decir que fue uno de los canteros más afamados de la Española, ostentando desde 1534, como ya hemos mencionado, el cargo de Maestro Mayor de las obras de la fortaleza[36]. Alguno de los trabajos llevados a cabo por Rodrigo de Liendo en España se han conservado hasta nuestros días, siendo una clara muestra de su estilo arraigado en una tradición provinciana profundamente medieval.

En lo que concierne al recinto defensivo de Villanueva de Yaquimo, hecho de tapiería y acabado en 1507, conocemos afortunadamente su realización por el albañil Pedro Sánchez de Béjar[37]. Esta fortaleza debió resultar, sin embargo, muy precaria tanto por los escasos 20 pesos de oro que cobró su maestro por la dirección y ejecución de las obras[38], como porque dos años después ya no se contaba entre las fortalezas existentes en la isla Española[39].

Finalmente, el último de los maestros que mencionaremos es Juan de Borgoña, un albañil que en 1523 estaba afincado en la isla de Cuba[40] y que había laborado en la mayoría de las obras públicas de la ciudad de Santiago, siendo muy probable su trabajo en la fortaleza, hecho que por desgracia no hemos podido comprobar documentalmente. Igualmente debió colaborar un viejo albañil, llamado Diego Núñez, que en 1540 era de los únicos que en esa isla sabía hacer "cal y teja"[41].

Pese a la parquedad con que se presentan las fuentes en lo que concierne a los canteros y albañiles que realizaron las fortificaciones sí podemos concluir, tanto por los recintos defensivos que construyeron como por lo que conocemos de sus orígenes peninsulares, que se trataba de maestros con técnicas muy arcaicas, aprendidas de generación en generación en sus respectivos núcleos, la mayoría rurales, de la geografía española.

2. La mano de obra: indios y negros

Ya hemos afirmado cómo desde un primer momento se empleó al indio en las obras públicas antillanas, realizando las tareas más comunes de carreteros y picapedreros. Normalmente se hacía un reparto de peonadas entre los encomenderos, tal y como se hizo en la isla de San Juan en 1528 cuando se decidió que de cada doce indios de encomienda se pusiese uno[42]. También Gonzalo de Guzmán, teniente de gobernador de Cuba, para la construcción de la fortaleza de Santiago repartió peonadas entre los vecinos, siempre en función de las posibilidades de cada uno, pues mientras unos tuvieron que prestar cinco aborígenes otros ocho e incluso doce[43].

35. Información hecha por el cantero Alonso Conquero, vecino de las Garrovillas, Santo Domingo, 9 de diciembre de 1529. AGI, Indiferente General 1203, N. 13.

36. Sobre este maestro cantero puede verse: PALM, E.W.: *Documentos y testimonios relativos al arquitecto Rodrigo Gil Rozillo, llamado Rodrigo de Liendo.* Ciudad Trujillo, 1947, pp. 281-335. Algunos documentos que Palm transcribió sólo parcialmente se encuentran en el AGI, Santo Domingo 94, R, 1, N, 21. En lo que concierne a la participación de este cantero en las obras públicas puede verse una reciente publicación de LAVIANA CUETOS, María Luisa y GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio: "Las primeras obras públicas en el Nuevo Mundo y su financiación: Santo Domingo 1494-1572". *Congreso de Historia del Descubrimiento,* T. III, Madrid, 1992, pp. 523-577.

37. Cuentas de Cristóbal de Santa Clara 1505-1508. AGI, Justicia 990, N. 1, pieza 2º.

38. *IBIDEM.*

39. *MARTÍNEZ DE SALINAS: Ob. Cit., p. 111.*

40. *Cargos y descargos del tesorero de la isla Fernandina, se inserta una cuenta de 1520. AGI, Contaduría 1052.*

41. *Información hecha por la villa de San Salvdor del Bayamo, Santiago, 1 de marzo de 1540. AGI, Santo Domingo 124, N. 26A.*

42. Real Cédula de los regidores del Cabildo de Puerto Rico, Madrid, 2 de octubre de 1528. AGI, Indiferente General 421, L. XIII, ff. 397v-398v.

43. Juicio de Residencia que se hizo a Gonzalo de Guzmán. Pesquisa secreta, Santiago de Cuba, 1531. AGI, Justicia 52, N. 1, f. 24.

Otra de las posibilidades, era que la Corona ordenase al repartidor de indios que otorgase cierto número de ellos para las obras públicas como ocurrió en 1508 en que se mandó al gobernador fray Nicolás de Ovando y al tesorero Miguel de Pasamonte que señalasen "todos los indios que fueren menester" para trabajar en las obras de la fortaleza de Santiago (isla Española)[44].

Efectivamente, la utilización de mano de obra indígena en las fortalezas se dio desde el mismo momento en que Cristóbal Colón arribó a La Española pues ya en la construcción del fortín Navidad colaboró el cacique Guacanagarí con muchos de sus indios, pues veía en esta fortaleza una posible protección frente a los indios caribes. Concretamente, entre 1506 y 1507 laboraron en la fortaleza de Santo Domingo los caciques Yaguax, Caysedo y Manicautex y la cacica Leonor de Analiana, que se decía de ellos que eran muy hábiles en el trabajo de albañilería[45]. Curiosamente se da la circunstancia de que hemos verificado la procedencia de estos aborígenes de la región de Xaragua, donde se produjo un alzamiento de indios unos años antes que sofocó Ovando, lo cual puede estar indicando una especie de castigo que se pudo imponer sobre éstos al encargársele un trabajo tan duro como debía ser la construcción[46].

También en la isla de Jamaica conocemos el trabajo de los indios en la fortaleza de Nueva Sevilla llegando éstos a alcanzar un alto grado de destreza en su trabajo pues, unos años después, se solicitaron los mismos indios para hacer la iglesia porque "el cacique que hizo la fortaleza de esa isla y su gente están diestros y mostrados en el hacer de la cal y ladrillo y en edificar porque ellos hicieron la fortaleza de esa isla..."[47].

En momentos posteriores, debido a la caída demográfica tan drástica que sufrieron los aborígenes antillanos la mano de obra dejó de ser india para ser primordialmente africana. Así, cuando en 1545 el Rey ordenó echar de la isla Española a los esclavos berberiscos que en ella había la Audiencia replicó que no se debía aplicar porque "ellos están casados y con hijos y que son oficiales de albañil y carpinteros y otros oficios muy provechosos a la población de la tierra..."[48].

Al igual que el indio, el esclavo africano se reclutó para trabajar en las obras públicas, bien, mediante un reparto de peonadas entre los vecinos, o bien, mediante una merced real para asignar a tal actividad un determinado número de ellos, como se hizo en 1541 en que la Corona asignó para el trabajo en la fortaleza de Santo Domingo 40 esclavos negros[49].

44. Real Cédula a Miguel de Pasamonte, Córdoba, 6 de octubre de 1508. AGI, Indiferente General 1961, L. I, ff. 83v-84. Real Cédula al gobernador fray Nicolás de Ovando, Córdoba, 6 de agosto de 1508. AGI, Indiferente General 1961, L. I, f. 84.

45. Cuentas del tesorero de la isla Española Santa Clara 1505-1508. AGI, Justicia 990, N. 1, pieza 2ª.

46. No en vano fray Toribio de Montolinía, refiriéndose a los indios de Nueva España, consideró la "séptima plaga" los trabajos de construcción que realizaron. MONTOLINÍA, fray Toribio: *Historia de los indios de la Nueva España*. México, Editorial Porrúa, 1990, pp. 16-17.

47. Real Cédula al gobernador y oficiales de la isla de Santiago, Madrid, 29 de enero de 1525. AGI, Contratación 5787, N. 1, L. 1, f. 36.

48. Real Cédula al presidente y oidores de la Audiencia de Santo Domingo, Sevilla, 29 de abril de 1545. AGI, Santo Domingo 868, L. II, f. 134-239.

49. Real Cédula al presidente y oidores de la Audiencia de Santo Domingo, Sevilla, 29 de noviembre de 1541. AGI, Santo Domingo, L. II, f. 132v-133v.

Anales del Museo de América, 3 (1995): 119-130

REACCIONES DIFERENTES ANTE UNA POLÍTICA SIMILAR: LOS INDIOS OSAGES Y LOS QUAPAWS ANTE LA POLÍTICA COMERCIAL FRANCO-ESPAÑOLA EN LA LUISIANA DURANTE EL SIGLO XVIII

Carmen González López-Briones

Para los numerosos pueblos nativos del Valle del Mississippi, la irrupción y posterior establecimiento de los europeos en sus tierras supuso una alteración de sus vidas en una variedad de aspectos. Uno de ellos era su economía. Españoles, franceses, ingleses, de nuevo españoles, y más tarde norteamericanos en las décadas inmediatamente posteriores a su independencia, se relacionarían con ellos mediante el comercio. La relación comercial era tanto más importante cuanto menos numerosos y fuertes eran los europeos y norteamericanos en la zona. Para todos ellos el comercio era no solamente una fuente de ingresos sino una forma de controlar a los pueblos indios cuyos territorios ambicionaban.

La relación, al principio esporádica y posteriormente frecuente y continuada entre los pueblos indios del Valle del Mississippi y los europeos, empezó en el siglo XVI con la expedición de Hernando de Soto por el medio y bajo Mississippi. Posteriormente exploradores franceses descendieron por el Mississippi desde Canadá hasta el Golfo de México. A los exploradores les siguieron tramperos -los famosos *coreurs de bois*-, y después pequeños grupos de militares, administradores, cazadores y comerciantes. Los franceses establecerían una cadena de fuertes y puestos desde los que se intentaría controlar el territorio y desde los que se organizaría el comercio con los habitantes de la zona. Los ingleses penetraron en la orilla oriental de Mississippi, e intentaron atraer a los pueblos indios de ambas orillas con sus mercancías. Los españoles estaban en Nuevo Mexico e inmediaciones, y en Texas, donde llevaban a cabo una colonización que no se basaba en el comercio sino en las misiones, pueblos y presidios, a la manera tradicional española.

Los pueblos indios recibieron el impacto de los europeos antes de tener contacto con ellos, por los cambios ecológicos producidos por su llegada a territorios adyacentes, por los movimientos migratorios de algunos pueblos, y por la llegada de animales (caballo, ovino, vacuno) y mercancías a través de otros pueblos indios que habían tenido contacto con los europeos previamente.

La guerra colonial de los Siete Años (llamada significativamente por los ingleses la Guerra Franco-India) dividiría en 1763 el Valle, entre españoles (que recibieron de los franceses la orilla occidental y el puerto de Nueva Orleans), e ingleses (la orilla oriental). Como consecuencia de la independiencia de los Estados Unidos, los territorios previamente ocupados por los ingleses pasarían a ser componente del nuevo país, mientras que la llamada Luisiana española sería, apenas dos décadas después, cedida brevemente a Francia y vendida por dicho país a la joven y expansionista nación norteamericana[1].

Los pueblos nativos del Valle del Mississippi, ajenos a los trasiegos diplomáticos que cambiaban la titularidad de sus tierras, pero afectados por las circunstancias en cada una de las fases

1. Para una historia general del período español en el Valle del Mississippi ver Paul E. Hoffman, *Luisiana*, Col. Mapfre 1492, Madrid, 1992. También Juan J. Andreu Ocariz, *Luisiana Española*, Universidad de Zaragoza, 1973.

de éstos, se verían involucrados en los planes políticos y económicos de los europeos y estadounidenses. Hasta el primer tercio del siglo XIX, los pueblos indios recibieron los sucesivos impactos producidos por dichas naciones, sus vidas se vieron afectadas y en cierta medida se tuvieron que adaptar a nuevas y variables circunstancias, pero su modo de vida no sufrió alteraciones tan drásticas como las que les traería el período inmediatamente posterior. La caza, el comercio, y en menor medida la agricultura seguirían siendo los componentes básicos de su vida.

Al finales del primer tercio del siglo XIX se produciría el gran cambio al ser forzados a dejar sus territorios y a establecerse de forma sedentaria en las tierras del Oklahoma, con el fin de dejar vía libre en sus antiguos territorios a los colonos de los Estados Unidos. Su modo de vida, basado en la caza y en el trueque de sus productos, dejó paso a otro basado en una agricultura y ganadería a la que no se adaptaron por varias generaciones, y el comercio pasó a ser un componente poco relevante de su economía.

Este estudio trata de las relaciones comerciales de los pueblos de la orilla del medio y bajo Mississippi en la época anterior a éste gran cambio. Trata del período en que gentes de varias nacionalidades -franceses, y españoles, británicos y americanos- se disputaban el control de sus tierras -aunque sin una ocupación efectiva de éstas- cortejándolos con regalos y comerciando con sus productos. Al establecer relaciones comerciales estables y continuadas, se convirtieron en una parte importante de su economía e incluso de su seguridad, especialmente por las armas de fuego, de las que eran ya dependientes.

El proceso se analiza a través de dos pueblos indios: los numerosos osages, a su vez divididos en dos ramas, los grandes y los pequeños osages, y los mucho menos numerosos quapaws o indios arkansas. Ambos pueblos pertenecían a la cultura siux y habían emigrado del área del Ohio hacia el Mississippi (Matthews, 1961). Ambos dominaban el tramo medio de la orilla occidental del Mississippi y ambos recibieron el impacto de la política franco-española en el territorio de la Luisiana. En algunos aspectos reaccionaron de similar manera; en otros hay diferencias cuyo análisis puede contribuir a conocer mejor la historia de dichos pueblos.

Los osages eran el pueblo más numeroso de la zona y vivían en lugares más aislados e inaccesibles. Sus aldeas estaban ubicadas en el territorio de Missouri, a lo largo del río Osage, pero sus territorios de caza sobrepasaban dicha zona, e incluían las tierras del Arkansas al norte del río. Su importancia radicaba en su número, sus actividades comerciales y su agresividad.

En 1754 el gobernador francés Kerlerec informaba que los grandes osages (una de las ramas de la tribu) contaban con más de setecientos guerreros y que los pequeños osages ascendían doscientos cincuenta[2]. En 1777 un informe español comentaba que los grandes osages tenían unos ochocientos guerreros y los pequeños osages unos cuatrocientos (Houck, 1908: 141-144). En 1785 el gobernador español de Luisiana, Esteban Miró comentaba que los grandes osages tenían alrededor de cuatrocientos guerreros y los pequeños osages unos doscientos cincuenta[3].

Por su parte, los quapaws vivían en tres aldeas cerca de la desembocadura del río Arkansas, donde les encontró Jacques Marquette, en su expedición de 1673. La población quapaw había ido disminuyendo progresivamente. En 1687 el explorador Henry Joutel estimaba que dicho pueblo tenía mil quinientos guerreros. En 1700 Henry de Tonti estimaba solamente en trescientos los guerreros quapaws, debido a las enfermedades y a las guerras (Baird:1980). El informe del capitán Phillip Pitman poco antes de la llegada de los españoles estimaba la cantidad de

2. Descripción de Kerlérec, en Abraham Nasatir, traductor y editor, *Before Lewis and Clark*, págs. 51-52.

3. Informe de Miró a Rengel, Nueva Orleans, 12 de diciembre de 1785, traducido y editado por Lawrence Kinnaird, *Spain in the Mississippi Valley*, Vol. II, p. 164.

guerreros en seiscientos. En 1777 el comandante del puesto de Arkansas informaba al gobernador español, Bernardo de Gálvez, que la nación quapaw contaba con ciento setenta y seis hombres (González L.-B., 1994:15).

Ambos pueblos vivían fundamentalmente de la caza, y comerciaban con los franco-españoles, o con los ingleses o con otros pueblos indios. El valle del Arkansas era conocido por la abundancia de castores, ciervos, mapaches, lobos, martas, nutrias y otras especies cuyas pieles se enviaban Mississippi abajo a Nueva Orleans. El valle era explotado por los quapaws, pero también por sus rivales los osages, por otras tribus menores y por franceses, españoles e ingleses[4]. Los osages, además, cazaban en sus territorios entre los ríos Blanco y San Francisco.

La política francesa, continuada por los españoles cuando sucedieron a éstos en la Luisiana, y bastante parecida a la de los ingleses del otro lado del río, consistía en mantener la titularidad del territorio frente a otras potencias coloniales. Para conseguir dicho objetivo necesitaba la amistad de los pueblos indios, a los que cortejaba con regalos, y con una relación comercial que tenía, además de un objetivo económico, otro estratégico. El escaso número de europeos y las rivalidades entre éstos hacían necesaria la ayuda de los indios para controlar los territorios que reclamaban[5]. Los españoles alteraron en la Luisiana su política colonizadora tradicional -basada en las misiones- y adoptaron la de regalos y comercio. Así, franceses y españoles se encontraron con los mismos problemas. La política comercial francesa y española perseguía los mismos objetivos: mantener la amistad por razones de estrategia y seguridad, establecer sólidas relaciones comerciales, impedir que se tratara con los rivales ingleses y evitar los desórdenes y la violencia.

Con dicho fin, ambas potencias hicieron saber a los indios que había una autoridad (el rey, y su representante, el gobernador en Nueva Orleans) a la que ellos debían lealtad. Los símbolos políticos y de fidelidad, como banderas y medallas se repartían entre los pueblos de la zona y sus jefes y normalmente eran aceptados por éstos. De hecho, tanto los osages como los quapaws viajaban ocasionalmente a Nueva Orleans, donde se reunían con el gobernador. Por ejemplo, en 1763 los jefes de los pueblos indios aliados de los franceses fueron llamados a Nueva Orleans donde se les explicó que las autoridades francesas iban a ser sustituidas por las españolas, a las que debían la misma lealtad mostrada a los franceses[6].

Hay abundantes muestras de que los quapaws reconocían una cierta soberanía de los españoles sobre el territorio. Juraron lealtad al rey, aceptaron símbolos políticos como banderas y llamaban al rey y a veces al gobernador de la Luisiana "padre"[7]. Es difícil saber cuánto de esta simbología entendían los indios, pero es claro que comprendían las rivalidades coloniales y que se aprovechaban de éstas para sacar provecho. Por ejemplo, a la llegada de los españoles a San Luis, los osages fueron a recoger sus regalos, a los que estaban acostumbrados. Los indios consideraron que no eran suficientes y sugirieron que los ingleses eran más generosos, consiguiendo más regalos.

---

4. Luis de Unzaga y Amezaga, *Noticia General de lo que produce la provincia de la Luisiana*, 26 de octubre de 1771, AGI, PC, leg. 1, doc. 110.

5. Un estudio de la población española en la Luisiana es Antonio Acosta, *La población de Luisiana Española (1763-1803)*, Madrid, 1979.

6. *Journal de M. Dabbadie, Commissaire General de la Marina, ordonnant á La Luisianne*, julio de 1763, documento publicado en Alvord and Carter, eds., *The Critical Period*, págs. 162-163.

7. Cartas del comandante del Puesto de Arkansas, De Clouet, a Mon General (Alejandro de O´Reilly), Arkansas, 9 de diciembre de 1769; carta del mismo al mismo, Arkansas, 14 de noviembre de 1770; carta al Gran Jefe de la Nación Arkansas a Mon Pére Unzaga, 12 de septiembre de 1770; carta al Governador Unzaga a Causenoneon, Gran Jefe de la Nación Arkansas, Nueva Orleans, 30 de junio de 1772. Todos estos documentos se encuentran en el Archivo de Indias, Papeles procedentes de la Isla de Cuba, leg.

Ambas naciones indias se consideraban independientes y propietarias de los territorios que de hecho controlaban. Además, eran conscientes de que, aunque se mantenían en amistad y alianza con los franco-españoles, podrían haber mantenido más relaciones con los ingleses de haberlo querido[8].

Para los franceses y españoles era vital evitar que los indios estrecharan sus relaciones con los ingleses. Como se ha dicho, la política francesa consistía en conservar la paz entre las tribus de los valles del Mississippi y del Missouri y evitar que la influencia de los ingleses sobre éstas. Antes de la guerra un oficial francés estuvo destacado entre el pueblo de los grandes osages. Su misión sería más que facilitar el comercio, mantener a los osages firmes en su alianza con los franceses. La continuidad marcaría la pauta con los españoles. Estos, con pocos medios humanos y materiales tratarían a los indios con flexibilidad, intentando mantener las líneas principales de la política e ignorando los problemas puntuales a los que no podían hacer frente. El sistema funcionó bastante bien considerando la escasez de medios empleados.

El mayor problema, el de la seguridad, no presentó alteraciones mayores. Ninguna de las dos tribus atacó un establecimiento franco-español, aunque los comandantes de San Luis y de Arkansas a veces temieron un ataque de los turbulentos osages.

Menos éxito tuvieron en impedir que osages y quapaws tuvieran contactos con los británicos. Estos habían cortejado a ambos pueblos desde la época francesa, y continuarían sus intentos a lo largo de la época española en el Mississippi[9]. Así, el capitán Juan Pedro Gerardo de Vilemont escribía en un informe de 1764 que los ingleses estaban intentando atraerse a los osages y a los missouris y proponía que se creara un fuerte con objetivos militares y comerciales, entre otros, con los grandes y los pequeños osages y otras tribus situadas en el camino a Santa Fé.

Los quapaws tenían relaciones comerciales con los ingleses con bastante frecuencia. Los productos ingleses solían ser de mejor calidad que los españoles, y más baratos. Por tanto los esfuerzos de los españoles para evitar que los quapaws y otros indios trataran con los ingleses no fructificaron[10]. Los comerciantes y cazadores ingleses cruzaban el río desde territorio británico, realizaban sus actividades comerciales o de caza y regresaban a sus bases al otro lado del Mississippi. Sucesivos comandantes de Arkansas informaban de los tratos comerciales entre los quapaws y los ingleses[11]. Incluso durante las décadas de la Guerra de Independencia norteamericana, los británicos continuaron sus actividades comerciales en Arkansas, adentrándose en territorio español vía Golfo de México y el este de Texas. Durante esos años y posteriores los americanos tambien aprovecharon las oportunidades comerciales en la zona. Para osages y quapaws la tentación de comerciar con los ingleses, a pesar de las prohibiciones, amenazas y castigos de los franco-españoles, era demasiado buena para no aprovecharla. En ese sentido ambos pueblos reaccionaron de forma básicamente similar.

---

8. Riu a Ulloa, S. Luis, 12 de noviembre de 1767, AGI, PC, leg. 109.

9. Las actividades de los ingleses respecto a los osages han sido estudiadas por Abraham P. Nasatir, "Ducharme´s Invasión of Missouri, an Accident in the Spanish-Anglo Rivalry for Indian Trade of Uper Lluisiana", Missouri Historical Review, XXIV (Januaty-April, 1930): 3-25, 238-260, 420-429. También pro Nasatir en "Trade and Diplomacy in Spaish Illinois", Chapter III.

10. De Clouet a Ulloa, 6 de mayo de 1768; 10 de mayo de 1768, 10 de julio de 1768, todos estos documentos en el AGI, PC, leg. 107.

11. De Clouet a Ulloa, 14 de julio de 1768; Leyba a Unzaga, 26 de mayo de 1772, Orieta a Unzaga, 25 de diciembre de 1775, documentos del AGI, PC, leg. 107.

El contacto con los franco-españoles no era el mismo para ambas tribus. Los quapaws vivían cerca del Puesto de Arkansas y tenían un contacto prácticamente diario con sus habitantes. Los jefes quapaws y sus acompañantes visitaban el Puesto de Arkansas para intercambiar sus productos, para tratar cualquier asunto, o simplemente para que les invitaran a beber. Los comandantes protestaban de tantas visitas, diciendo que había indios en el Puesto todos los días y muchas noches[12]. El caso de los osages era bien distinto. Sus aldeas eran más numerosas y estaban mucho más lejos de los establecimientos franco-españoles. Mantenían una actitud más distante e independiente. Además, sus frecuentes robos y hostigamientos a cazadores de otras tribus o europeos no hacía aconsejable para ellos aparecer por San Luis con tanta frecuencia.

Mientras los quapaws había tenido un establecimiento europeo junto a ellos desde 1686, los osages comerciaron con los franceses en diferentes puestos, pero no se estableció uno permanentemente cerca de sus aldeas. San Luis se fundó a principios de la época española de la Luisiana, con el fin controlar las tribus de la zona, controlar el comercio y jugar un papel estratégico en al cadena de establecimientos a lo largo del Mississippi en su orilla occidental. Allí irían los osages a entrevistarse con las autoridades españolas y a comerciar con los franco-españoles. La fundación de San Luis básicamente cumplía los propósitos esbozados. Más tarde, en 1795, se fundó un establecimiento más cerca de los osages, Fuerte Carondelet de los Osages, cuya misión era el comercio y el control de dicho pueblo. El poderoso comerciante de San Luis, Augusto Chouteau, que disfrutaba un monopolio del comercio osage fue clave en la aprobación del proyecto del fuerte del gobernador y financió la construcción de éste, lo que da una idea de la importancia económica que los osages tenían para la población franco española de Missouri. (Din y Nasatir 1983:256).

El comercio con los osages había sido siempre lucrativo. Estos estaban considerados como muy buenos cazadores. Según el diario de Etienne Veniard de Bourgmont, que visitó a los osages en 1714, éstos producían las mejores pieles de la región del Missouri y era una de las tribus más despiertas (Din y Nasatir, 1983:32).

El rico comercio de los osages, que según las autoridades franco-españolas debía de canalizarse a través de San Luis, provocaba conflictos de jurisdicción entre los comandantes de dicho establecimiento y los del Arkansas, ya que como se ha dicho anteriormente, los osages penetraban en el Valle del Arkansas para cazar. Por consiguiente, la rivalidad entre éstos y los quapaws estaba causada por la competencia por territorio.

La costumbre de los osages de robar e incluso asesinar a los cazadores que se adentraran en sus territorios, constituyó un problema permanente para los franceses y posteriormente para sus sucesores españoles. Los documentos de la época reflejan la gran frecuencia de las actividades violentas de los osages, así como la impotencia de las autoridades francesas y españolas para impedirlas o castigarlas. La amenaza de dejarlos sin comercio apenas surtía efecto, porque los comerciantes presionaban para que se reanudaran las relaciones que eran importantes para ellos, ya que el comercio con los osages representaba la mitad del total de San Luis. A las presiones de los comerciante franco-españoles se añadía la rivalidad con los ingleses, que desde el otro lado del Mississippi estaban al acecho esperando la oportunidad de comerciar con los osages y establecer relaciones de amistad y alianza estratégica.

Por su parte los osages aprendieron con rapidez a mostrar su arrepentimiento por sus robos o asesinatos, por los que las autoridades franco-españolas levantaban la prohibición de comerciar con ellos. Para los indios el comercio era extremadamente importante. Se impacientaban e incluso amenazaban si pensaban que se iba a prohibir el comercio. El comandante de

12. De Clouet to Mon General, Arkansas, 22 de julio de 1768; Fernando de Leyba a Unzaga, Arkansas, 6 de junio de 1771, ambas cartas se encuentran en el AGI, Pc. leg. 107.

Illinois, Francisco Río, llegó a informar que había evitado una guerra al restablecer las licencias comerciales y obtener de los osages la bandera británica que ondeaba en su aldea, cambiándola por una española.

El documento en el que los mercaderes de Missouri e Illinois y Arkansas pedían permiso de comercio al gobernador se enumeran los artículos que llevaban para comerciar con los indios. Dichos artículos eran los siguientes: vino, licor, café, azúcar, jabón, telas, mantas, pintura bermellón, hierro, artículos de uso doméstico, mosquetes, pólvora y balas[13].

Aunque no se solían conceder monopolios comerciales, en determinadas ocasiones las autoridades alteraban su política para conceder dicho privilegio a individuos concretos en determinadas circunstancias. En el caso de los osages hubo varias ocasiones. Una de éstas fué inmediatamente después de la Guerra de los Siete Años, que causó el desplazamiento de tribus indias, y de familias de colonos franceses e ingleses. El comercio del Missouri, dada la inestabilidad de aquellos años, le fue concedido por ocho años a Maxent, Laclede and Company, una casa comercial de Nueva Orleans. Incluía el de los grandes y pequeños osages, que constituían un aparte importante del monopolio. Tal y como ocurriría durante los 90, casi al final de la época española, el comercio monopolístico era una medida que se toleraba en épocas inestables. También, como ocurriría en la época española, los otros comerciantes con intereses en la zona protestarían y eventualmente las autoridades no accederían a la concesión, puesto que iba contra la norma establecida, pero que ya estaba funcionando de hecho. Pero las circunstancias mandaban. La política española, que era aún más contraria a la francesa respecto al comercio monopolístico, cambió en 1794. Las circuinstancias de la frontera mandaban. El comerciante de San Luis Auguste Chouteau recibió prácticamente el monopolio del comercio con los osages por seis años a cambio de mantenerlos bajo control y construir un fuerte en sus territorios a sus expensas. El resto de los comerciantes de San Luis aunque renuentes, aceptaron la nueva organización con la esperanza de que disminuiría los desórdenes causados por los osages. De hecho, la documentación de la época refleja que disminuyeron los problemas de desórdenes e inestabilidad.

La importancia de los osages en el volumen del comercio de San Luis se indica en la reorganización del comercio de dicho distrito efectuada en 1794. Los comerciantes de dicho distrito dividieron el comercio del río Missouri entre treinta y nueve partes, de las cuales los grandes osages representaban doce y los pequeños osages cuatro. Las otras tribus de la zona -ocho, entre las que se encontraban los kansas, otos, lobos y panis- tenían en conjunto únicamente trece partes. El comercio con los osages representaba unas 96.000 libras de un total de 175.000. Era, por tanto, muy importante para la vida comercial de San Luis. (Din y Nasatir, 1983: 254)

El volumen del comercio con los quapaws era bastante menor, aunque importante para la vida económica de Arkansas. A diferencia de los osages, que vendían sus productos en el distrito de Illinois y en el de Arkansas, los quapaws parecen ser "indios de un solo puesto", es decir, comerciaban básicamente con los habitantes del Puesto de Arkansas y de su territorio. En este sentido los quapaws cumplían la normativa española de asignar a un comandante la responsabilidad de las tribus indias de su distrito, comercio incluido. Los quapaws proporcionaban pieles, carne y sebo, pero en Arkansas había más demanda de la que los quapaws podían atendían. El interés de estos indios era fundamentalmente autoabastecerse e intercambiar lo sobrante por productos europeos, especialmente el alcohol. Por tanto los habitantes de Arkansas comerciaban también con otras tribus indias de la zona y también con tramperos franco-españoles[14].

---

13. Las solicitudes de los comerciantes de Arkansas e Illinois se encuentran en el AGI, PC, leg. 188A.

14. De Clouet a Mon Commandant, 21 de agosto de 1769; Leyba a Unzaga, Arkansas, 6 de junio de 1771; resumen de la carta sin fechar de Desmazelieres, (1770). Dichos documentos se encuentran en el AGI, PC, leg. 13.

Los bosques de Arkansas podían producir, según un documento de la época "una enorme cantidad de pieles de animales salvajes y de ciervos"[15]. Como se ha dicho, la demanda de productos de caza en Arkansas hacía que los comerciantes intentaran ampliar sus relaciones con otros indios, especialmente los osages. Como consecuencia se producía una rivalidad entre los puestos de Arkansas y el recién creado de San Luis. El comercio de los osages se debía canalizar desde San Luis, según la organización española de la Luisiana, pero los comerciantes de Arkansas también querían participar en éste. Los de Arkansas habían tratado con los osages desde el principio del período español, e incluso antes, por lo que no estaban dispuestos a renunciar a dicha fuente de ingresos. El hecho de que los osages cazaran en territorios del distrito de Arkansas hacía muy difícil que no se produjeran intercambios comerciales entre los habitantes de dicho distrito y los osages. Incluso el comandante de Arkansas, Alexandre De Clouet pidió que se le permitiera comerciar con los osages, el Gobernador Antoio de Ulloa se negó, remitiendo instrucciones de que les aconsejara que fueran a cazar y comerciar al distrito de San Luis[16].

Por otra parte, los franco-españoles también intentaban comerciar con los indios que estaban "bajo jurisdicción inglesa" en la otra orilla del Mississippi, a los que se daban regalos en los fuerte españoles, y con los que se comerciaba con la tolerancia e incluso los permisos de la autoridades españolas. Si estos comerciantes eran sorprendidos por los ingleses se les confiscaban los productos que traían. Así, la documentación de la época informa de que en 1767 los ingleses intentaban atraerse a los osages por medio de regalos y promesas de buenos productos para comerciar, y que les habían entregado una bandera.

La rivalidad con los ingleses tambien impedía que tal y como quería el gobernador Antonio de Ulloa, que no se proporcionara armas de fuego a los indios del interior de Missouri, arguyendo que éstos habían tenido relativamente poco contacto con los europeos, y que no eran tan dependientes de las armas. Sin embargo, dichas instrucciones no eran realistas, ya que si no las obtenían de los españoles, los osages las comprarían a los ingleses. Por tanto, los españoles no pudieron prohibir el acceso de los indios a las armas de fuego. (Din y Nasatir, 1983: 59).

El empeño de Ulloa de que los indios no dispusieran de éstas era justificado, sobre todo en el caso de los osages por tendencia a los medios violentos. Los incidentes entre los osages y los quapaws y entre los primeros y otros pueblos indios de territorios vecinos eran muy frecuentes a lo largo del siglo XVIII. Los documentos de dicho siglo casi siempre señalan a los osages como los causantes de los actos violentos.

Para los franceses y españoles, dicha conducta perturbaba la tranquilidad de la zona, su vida comercial, y a veces la autoridad de los oficiales europeos, siempre cortos de recursos humanos y económicos, y en alguna ocasión incluso la seguridad. Sin embargo, aunque turbulentos, los osages nunca atacaron a los establecimientos franceses y españoles de la zona, ni tuvieron un papel relevante en las guerras coloniales franco-inglesas. Sus acciones se limitaban a hostigar a tribus indias rivales y a asesinar y más frecuentemente robar a individuos aislados, bien indios o bien europeos.

Como contraste, los quapaws tenían un comportamiento pacífico respecto a los franco-españoles. El gobernador Kerlérec, al final del régimen francés en La Luisiana, escribía: *"Esta Nación Arkansas es la única que nunca ha derramado sangre francesa."* (Margry, 1876-1886:I, 573).

---

15. *Memoire sur létat de la colonie de la Luisiane,* escrita en 1764 por el oficial Luis de Villement para el Secretariado de Estado, Marqués de Grimaldi, (Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 3882, Exp. n. 12, doc. 9.

16. De Clouet a Ulloa, Arkansas, 27 de febrero de 1768, AGI, PC, leg. 107; también carta de De Clouet al gobernador, Arkansas, julio 14, 1769 y septiembre 1, 1769. La contestación de Ulloa a De Clouet, fechada en Nueva Orleans, el 5 de julio de 1768 y las cartas de De Clouet sobre desórdenes y el comercio osage se encuentran en el AGI, PC, leg. 107.

Los osages eran enemigos de casi todos sus pueblos vecinos, incluso de los temibles comanches. De hecho eran un problema. El impacto de sus actividades de rapiña y agresividad sobre muchos de los pueblos indios de la Luisiana e incluso de Texas es el objeto de numerosas quejas de los comandantes de los puestos al Gobernador. Desde sus aldeas en el Missouri y en el alto Arkansas, bien protegidas por su aislamiento y por la numerosa población osage, grupos de éstos atacaban a indios y blancos. Esta era una actividad muy frecuente en la vida de los osages.

La agresividad de los osages les ocasionó la enemistad de los indios cadodachos, panis, illinois, quapaws, chicasaws y de los chotaws, por nombrar algunos. Los osages lucharon hasta con los temibles comanches, que eran el terror de muchas tribus indias[17]. De hecho los únicos amigos de los osages parecen haber sido sus vecinos los indios missouri. Tenían además una reputación por su movilidad, que les llevaba a caminar grandes distancias (Thwaities 1905: 246). Su acceso al caballo incrementó notablemente la zona de sus incursiones. Las quejas de los españoles por el robo de caballos son frecuentes.

Los cazadores, indios o blancos que traspasaban los territorios de los osages provocaban la reacción de éstos, ya famosos por su agresividad. Posiblemente a veces ésta era el resultado de una falta de comprensión a su percepción de defensa de sus territorios de caza. Otras veces los osages mataban sin que se hubiera producido una provocación.

Los osages no parecen haber sido entendidos por los franceses, ni por los españoles, ni por los americanos. El francés Sieur Bénard de La Harpe, en su viaje de 1719 comentaba sobre los osages: "A pesar de que son amigos de los franceses, esta nación es traidora, y es bueno estar en guardia respecto a ellos". Según Jean Beaurain: "Los osages son aliados de las naciones nómadas sedentarias establecidas en el alto río Rojo, pero están en cruel guerra con los canecy y los paducas, y con algunos pueblos panis". Según Claude Charles Du Tisné, que conoció a los osages en 1719, éstos que eran "astutos, traidores y proclives a romper su palabra". Los españoles y sus sucesores americanos consideraban a los osages como "traidores" o "desleales" y como un obstáculo para sus políticas en el territorio de Luisiana. El comandante Pedro Piernas llegó a sugerir que se les exterminara, y tambien llegó a sugerirlo Athanase de Meziéres, a pesar de que anteriormente había atribuído los desórdenes de los osages a la influencia de elementos indeseables en los bosques de Arkansas[18]. Por su parte, los americanos los declararon fuera de la protección del Gobierno de los Estados Unidos. (Din y Nasatir, 1983: 34- 36)

Los estudios actuales sobre los osages ofrecen puntos de vista diferentes al tratar de explicar la conducta de éstos. El historiador Abraham Nasatir comparte la opinión de los contemporáneos sobre la agresividad de los osages. Para el antropólogo James E. Christianson los osages lucharon con tantos pueblos indios con el fin de preservar y expandir sus territorios. Otro antropólogo, Carl H. Chapman, sostiene que el sistema político de los osages y, sobre todo, sus ceremonias religiosas eran las razones que motivaban su conducta violenta. Según Chapman, la organización política de los osages estaba basada en una jefatura hereditaria y en clanes patrilíneos. El poder del jefe era muy limitado. El consejo, compuesto por hombres iniciados en los diferentes niveles tribales, era el principal órgano de gobierno de la tribu. Los guerreros que quisieran llegar a ser miembros del consejo tenían que ganar honores en la guerra, y una de las razones más importantes para iniciarla era dicha ceremonia. Los osages creían que los muertos necesitaban compañía para su viaje al más allá, y que el cuero cabelludo de un enemigo era la compañía que los muertos necesitaba en sus tumbas. Por tanto, las ceremonias del duelo y la guerra se sucedían con mucha frecuencia, con el consiguiente miedo, enemistad y desconfianza respecto a la tribu osage.

17. Carta del Gobernador Miró al comandante de Arkansas Dubreuil, Nueva Orleans, 5 de julio de 1787, Archivo General de Indias, Papeles procedentes de la Isla de Cuba, legajo número 4A.

18. Meziers a Unzaga, Natchitoches, 10 de febrero de 1773.

La teoría de Chapman arroja alguna luz sobre los crímenes de los osages, pero no explica ni sus robos ni los daños ocasionados por éstos a las propiedades de otros indios o a las de los franceses o españoles. Obviamente los ataques a los lejanos establecimientos de Texas, o de las aún mas lejanas ciudades de Nuevo México, no eran los objetivos de la ceremonia. Quizá la explicación de la conducta violenta de los osages esté en una combinación de todas las teorías anteriormente expuestas. Además, el robo de caballos y de esclavos era una actividad lucrativa. La numerosa población osage y la relativa inaccesibilidad de sus aldeas, unida a la debilidad de algunos de sus vecinos, permitían a los osages llevar un modo de vida violento.

En cambio, los quapaws, aunque tenían enemigos (los propios osages y otros como los chickasaws y chocktaws), tenían buenas relaciones con un número importante de tribus, tales como los panis, que eran también enemigos de los osages, y con los que los quapaws tenían relaciones comerciales, así como los cadodachos y los tunicas. Varias tribus, como los abenaqui y los peoria cruzaron el Mississippi para establecerse en la parte española. Algunas de las ceremonias de intercambio de la bandera inglesa por la española se celebraban en presencia de los quapaws[19].

Otra diferencia entre ambos pueblos era su movilidad. Los quapaws eran mucho más sedentarios, se desplazaban generalmente para cazar o para hacer alguna visita a tribus amigas, o a realizar ataques concretos a bandas de osages, que según los documentos españoles de la época tenían un caracter de castigo. Por su parte, los osages se movían con frecuencia por los territorios circundantes, a veces recorriendo grandes distancias. En numerosas ocasiones los osages llegaban al distrito de Natchitoches, en Texas, con el fín de robar caballos. Las quéjas de los comandantes de Illinois, Arkansas y Natchitoches sobre las actividades de los osages son muy numerosas.

En ocasiones los quapaws se lanzarían a realizar ataques contra los osages, ataques que, según los documentos españoles, tenían un carácter punitivo. Las autoridades locales solían tolerarlos o incluso apoyarlos proprocionando armas a los quapaws. Por ejemplo, el comandante del puesto de Arkansas, Francisco Desmazallieres, sugirió permitir a los quapaws o indios arkansas que ataquen a los osages[20]. Esta actitud se repite con otros comandantes del puesto, como François Desmazellieres y, previamente, con José de Orieta. Ambos informaban en su correspondencia al gobernador de que el jefe de los quapaws, Cozenompoint, pedía permiso para atacar a los osages en respuesta por sus hostigamientos, pidiendo para ello pólvora, balas, un traje y un barril de aguardiente[21].

Sin embargo, el comandante de Natchitoches, Athanase de Meziéres atribuía la violencia osage a otra causas. Según él los osages no siempre habían sido revoltosos. La culpa de su actitud la tenían los individuos indeseables que cazaban si comerciaban sin permiso en el distrito de Arkansas, de los cuales los osages obtuvieron armas de fuego con las que atacaban Natchitoches para robar caballos y mulas, así como con mujeres y niños. Los hostigamientos de los osages tenían como consecuencia que los pueblos del distrito de Natchitoches (comanches, taovayas y sacanis, tawakonis, tonkawas y kichais) se desplazaran hacia Texas, donde robaban y hostigaban a los establecimientos españoles. Como las incursiones de los osages continuaron, De Mezieres llegó a aconsejar medidas de fuerza contra dichos indios. La respuesta del gobernador era de intentar antes todas las medidas de coerción pacífica posible. (Din y Nasatir, 1983:78).

19. Leyba a Unzaga, Arkansas, 5 de julio de 1771; Orieta a Unzaga, 20 de febrero de 1771, y también carta del 30 de octubre de 1774, todos estos documentos se encuentran en el AGI, PC, leg. 197.

20. Carta de Francisco Demaselliere al Gobernador, Arkansas, 15 de mayo de 1777, AGI, PCC. Leg. 107.

21. Demazellieres al Gobernador, Arkansas, 6 de octubre de 1770. AGI, PC, leg. 107.

No siempre estaban en malas relaciones los osages y los quapaws. En marzo de 1771 el comandante Orieta recibió la visita de un jefe osage , su esposa y cuatro niños, a los que Orieta dio una bandera del Rey de España, explicándoles que era el comandante de esas tierras. Durante dicha visita los osages y los quapaws hicieron las paces[22]. Dicha paz no fue duradera, puesto que la correspondencia posterior muestra que continuaron las escaramuzas entre ambas tribus, según dicha correspondencia, por robos o ataques de los osages. Por ejemplo, el nuevo comandante de Arkansas, Fernando de Leyba, informaba de había disuadido a los quapaws de sus propósitos de vengarse de los ataques a los osages. Finalmente envió al jefe Guatanika a Nueva Orleans para que se entrevistara con el Gobernador[23]. De Leyba llegó no solo a permitir los ataques de los quapaws, sino que incluso les recompensó con productos para mantener su amistad y respeto[24].

A diferencia de los osages, las quejas sobre los quapaws son poco frecuentes, y se refieren generalmente a sus tratos con los ingleses o a desórdenes cometidos por indios bajo el efecto del alcohol. El tráfico de bebidas constituía un gran problema en Arkansas. El alcohol era proporcionado por los europeos, tanto por las autoridades franco-españolas como por los comerciantes legales e ilegales. Así mismo los indios eran obsequiados con bebidas por los inglese del otro lado del río y, además, con bastante frecuencia comerciantes ingleses penetraban en el territorio de Arkansas para vender licores a los indios[25]. Aunque la autoridades españolas querían prohibir la venta y distribución de bebidas entre los indios, ellos mismos lo incluían como regalos oficiales, ya que éstos lo esperaban y reclamaban[26]. El alcohol era un elemento importante en la vida comercial de Luisiana y constituyó uno de factores más perniciosos de la relación de europeos e indios durante el siglo XVIII.

El breve recorrido por los principales temas de las relaciones de los franceses y españoles con los osages y los quapaws sugiere las siguientes conclusiones. Aunque la escasa población europea en el Valle del Mississipi no representaba una amenaza para los pueblos indios, los cambios generados por su presencia y rivalidades coloniales, así como sus productos, alteraron en diferentes formas la vida de los indios. El impacto de los productos europeos sobre la vida de los indios fue enorme, y su dependencia cada vez mayor. Los pueblos indios necesitaban de los productos de origen europeo cada vez más para su vida diaria, pero prioritariamente para su seguridad, sobre todo las armas de fuego eran cruciales en las relaciones inter-tribales[27]. Sin éstas sus rivales ocuparían sus tierras y se quedarían con sus territorios de caza. Puesto que los franceses y posteriormente los españoles necesitaban de los indios aliados para su propia seguridad, la dependencia era mutua entre colonizadores y los colonizados. Además de las armas de fuego, el producto más pernicioso introducido por los europeos era el alcohol. A los quapaws, que vivían cerca de los franco-españoles y se relacionaban diariamente con ellos, parece que les afectó en mayor medida el consumo de alcohol que a otras naciones indias, como los osages. Los numerosos intentos de las autoridades españolas para prohibir, o al menos limitar y controlar el acceso

22. José de Orieta al Gobernador Luis de Unzaga, Arkansas, 11 de marzo de 1771, AGI, PC, leg. 107.c.

23. Leyba a Unzaga, Arkansas, cartas del 5 y del 11 de julio de 1771, ambas en AGI, PC, leg. 197.

24. Fernando de Leyba a Unzaga, Arkansas, 27 de abril de 1772, AGI, PC, leg. 111.

25. De Clouet a Mon Commandant, 1 de agosto de 1769; Leyba a Unzaga, 6 de junio de 1771, Valliere a Miró, 1 de octubre de 1789, AGI, PC, leg. 15.

26. De Clouet a Mon General, 26 de julio de 1768; también la carta del 6 de octubre del mismo año; De Clouet a Monsieur le Commandant, 14 de febrero de 1769; Ulloa a De Clouet, 5 de junio de 1768, AGI, PC, leg. 107; Documento de Dubreuil "Distribución de los regalos hechos a los indios de este partido", Arkansas, 17 de abril de 1784, AGI, PC, leg. 107.

27. En la lista de regalos que recibían los indios quapaws anualmente de parte del rey se encuentran los siguientes productos: rifles, pólvora, balas, agujas, mantas, cuchillos, tijeras, hachas, telas, sal y otros objetos de utilidad. Y también elementos ornamentales como cinta roja, pintura del mismo color, campanillas, peines, medias y vestuario de lujo, como chaquetas especiales. "Certificado de regalos para los Indios", 19 de mayo de 1775, AGI, PC, leg. 107.

de los indios al alcohol, fue un total fracaso. Un documento de la época pide que no se lleve alcohol a Arkansas y añade que los indios no quieren comerciar más que por alcohol y que su estado es lamentable (González L.-B., 1994:213).

Los indios osages y quapws recibieron el impacto de la presencia y productos europeos, que de alguna forma alteró su vida, aunque no impidió que mantuvieran básicamente su modo de vida tradicional. En general, mientras los quapaws se sometieron a la política franco-española jugando básicamente el papel que les fue asignado en ésta, los osages reaccionaron de forma bastante más independiente. Así, éstos aceptaron de los franco-españoles lo que les interesaba -el comercio-, pero se negaron a variar su forma de vida violenta que les llevaba a tener problemas con muchos pueblos indios, así como con los franceses y españoles.

Los osages tenían más posibilidades de mantener un cierto talante independiente, debido a su número y a la relaytiva inaccesibilidad de sus aldeas. Los quapaw tenían una dependencia mayor al ser un pueblo poco numeroso y tener un establecimiento francés y posteriormente español cerca de sus aldeas. Por tanto, sus problemas eran mayores, sobre todo por su afición al alcohol, el cual era tan accesible para ellos. Además, los quapaws realizaban trabajos para los españoles, tales como servirles de guías, de defensa contra otros indios o contra los ingleses.

Así pues, durante el siglo XVIII un número importante de cambios se habían producido en sus vidas, particularmente con el acceso al caballo, las armas de fuego y el licor. Pero también recibieron otros productos europeos que mejoraron su calidad de vida, tales como los textiles, herramientas, utensilios domésticos y muchas otras productos, pero que aumentaron su dependencia. Los indios intercambiaban estos productos por pieles, caballos e indios cautivos (éstos últimos con otras tribus indias). Mientras los quapaws cazaban de manera limitada, de acuerdo con sus necesitades, y para llevar a cabo intercambios comerciales importantes, pero comparativamente menores en número, los osages contribuían al comercio de la Luisiana con un volumen importante de intercambios. De hecho, los osages se involucraron tanto en el comercio que incrementaron sus actividades para obtener más pieles, e incluso cazaron castores, un animal sagrado para ellos.

Quizá la mayor diferencia respecto a la actitud hacia los franco-españoles entre los osages y los quapaws era que, mientras la violencia de los osages les hacía ser un peligro para la tranquilidad de varios distritos, los quapaws eran la salvaguardia del puesto de Arkansas. Los comendantes de San Luis y de Arkansas llegaron a temer por la seguridad de ambos establecimientos en las ocasiones en las que los osages estaban en una actitud especialmente violenta. En una ocasión, el comandante de Arkansas, Fernando de Leyba, informaba al gobernador que si se produjera un ataque de los osages al puesto podía contar con los quapaws para defenderlo[28]. En cambio, a los quapaw se les llega a calificar por parte de los habitantes franco-españoles del puesto de Arkansas como "sus salvadores"[29]. La conducta de los osages se llegó a considerar tan peligrosa que hubo voces que sugirieron que se les exterminara[30]. Las autoridades de Nueva Orleans no autorizaron tan sanguinaria medida, aunque toleraron e incluso patrocinaron expediciones punitivas contra éstos por parte de otras tribus. Pero en general las instrucciones eran básicamente similares a lo largo de las cuatro décadas española en la Luisiana, tratar a los indios de forma pacífica y recurrir a los regalos y al comercio como forma de tratarlos.

---

28. Fernando de Leyba a Unzaga, Arkansas, 30 de abril de 1773, AGI, PC, leg. 107.

29. Leyba a Unzaga, 30 de abril de 1773, AGI, PC, leg. 107.

30. Un ejemplo de la opinión de las autoridades espalolas es la carta del Gobernador Carondelet a Trudeau, fechada en Nueva Orleans, el 5 de mayo de 1793, Archivo General de Indias, Papeles procedentes de la Isla de Cuba, leg. 124. Con respecto al Gobierno de los Estados Unidos, después de varios intentos fallidos de detener las incursiones de los osages, éstos fueron declarados fuera de la protección del Gobierno de los Estados Unidos por el Gobernador americano de la Luisiana, Merriwether Lewis. El Presidente Thomas Jefferson surigiró que no sólo se animara a otros pueblos a atacar a los osages, sino que se les proporcionara armas con este fin. Carta del Presidente Thomas Jefferson al Gobernador Merriwether Lewis del 21 de agosto de 1808, sitada en Christianson: "A study of Osage History Prior to 1876", p. 26.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREU OCARIZ, J. J. (1973): *Luisiana Española*, Universidad de Zaragoza, 1973.

BAIRD, D. W. (1980): *The Quapaw Indians: The History of the Downstream People*. University of Oklahoma Press, 1980.

BOLTON, H. E. (1914): *Athanase de Mézières and the Lousiana-Texas Frontier*. Cleveland: Arthur H. Company.

CARTER, C. (1953): *The Territorial Papers of the United States, V. XIX, The Territory of Arkansas, 1819-1825*. Washington, Governent Printing Office.

CHAPMAN, C. H. "The Indomitable Osage in Spanish Illinois (Upper Louisiana) 1763-1804," en John F. McDermott, ed. *The Spanish in the Mississippi Valley*, Urbana, University of Illinois Press, 1974.

DIN, G. and NASATIR, A (1983): *Imperial Osages. Spanish-Indian Diplomacy in the Mississippi Valley*. Norman: Uiversity of Oklahoma Press.

GONZÁLEZ LÓPEZ-BRIONES, C. (1994): "Noticias sobre los indios quapaws durante el siglo XVIII". *Revista Española de Estudios Norteamericanos*, N. 7, Año V.

GONZÁLEZ LÓPEZ-BRIONES, C. (1994): "Fronteras de los Estados Unidos ayer y hoy: el caso de los quapaws," en *La frontera, mito y realidad del nuevo mundo:* M.J. Alvarez, M. Broncano y J.L. Chamosa (eds.), Universidad de León.

HOFFMAN, P. E. (1992): *Luisiana*, Col. Mapfre, 1492.

HOUK, L., transl. and ed., (1911): *The Spanish Regime in Missouri*. Chicago, 1911.

MCDERMOTT, J. F. ed.(1974): *The Spanish in the Mississippi Valley*, Urbana, Universityof Illinois Press.

MARGRY, P. (1876-1888): *Découvertes et etablissement des français dans l'Amerique Septentrionale 1614-1754*. Paris, Imprimerie Jouaust et Signeux.

NASATIR, A. P. (1930): "Ducharme's Invasion of Missouri. An Ancident in the Anglo-Spanish Rivalry for Indian Trade on the Upper Luisiana" *Missouri Historical Review*, XXIV.

KINNAIRD, L. (1949): *Spain in the Mississippi Valley, 1765-1779: Translation of Materials from the Spanish Archives in the Brancroft Library*. Washington, Government Printing Office.

MATHEWS, J. J. (1961): *The Osage: Children of the Middle Waters*. Norman: University of Oklahoma Press.

Anales del Museo de América, 3 (1995): 131-144

LA MUJER EN TORNO A LA MENOPAUSIA EN EL ARTE Y LA CULTURA INDÍGENA AMERICANAS

Paz Cabello Carro*

INTRODUCCIÓN

La representación de la mujer en torno al climaterio o tras éste es un tema raro en todo el arte americano indígena o hispanoamericano, como también lo es el encontrar datos antropológicos o históricos referentes a la menopausia o al proceso del envejecimiento femenino en las sociedades precolombinas o en la virreinal. Instigada por el interés y novedad del tema (originariamente una conferencia[1]) y por mi condición de mujer, consulté la iconografía femenina que aparecen el arte americano indígena desde sus comienzos hasta hoy; busqué, de manera especial, entre los ricos fondos del Museo de América. Los resultados fueron desalentadores, ya que la mujer madura o en el comienzo de su vejez no parece ser objeto de ninguna representación artística. Amplié la búsqueda en la bibliografía arqueológica, histórica y antropológica sobre las sociedades precolombinas, virreinal y actuales. No encontré prácticamente ningún dato sobre la mujer entorno al climaterio o tras él, ni el papel que ésta podía tener en su sociedad en esa edad. En realidad, este tema no había sido recogido, ni de manera directa o indirecta, en relación con el mundo antiguo; tampoco ninguno de los estudios sobre la mujer, relativamente abundantes en las últimas dos décadas, de corte más o menos feminista y mayoritariamente realizados por mujeres, han contemplado a la mujer desde el punto de vista que nos ocupa; aunque muchos de estos textos, (Lavrin, Hungry Wolf, Anton) me han servido tanto de marco de referencia como para contrastar las conclusiones a las que he ido llegando en este trabajo.

Luego entendí que sistematizar y explicar la propia inexistencia de datos y representaciones de la mujer madura, podría tener un interés y servir de punto de partida de un nuevo tema. Animada con esta idea, me acabó de estimular la conferencia que Evans-Pritchard (1975:55) tuvo que impartir sobre la mujer en las sociedades primitivas en un momento en que este tema no era objeto de estudio: el humilde reconocimiento de su ignorancia y sus disculpas al no poder aportar nada brillante ni sistemático, ("he leído mucho para prepararla -la conferencia-, aunque como es evidente con poco provecho"- reconoció), no le impidió abordar el tema con lo poco de que disponía y a alentar los inicios de estos estudios.

LA MUJER MAYOR EN EL ARTE INDÍGENA AMERICANO

Veamos algunas características del arte indígena americano, que, al menos en parte, expliquen la no representación de la mujer madura. Dado que las sociedades más simples suelen tender a la expresión plástica no figurativa, nuestro estudio se restringe al arte de las sociedades complejas; lo que equivale a las altas culturas precolombinas, aunque como apoyo usemos datos

* Museo de América.

1. Se insertaba dentro del capítulo que coordinaba el Dr. Felipe Garín: "El envejecimiento de la mujer a través del arte", que formaba parte a su vez del Curso "Climaterio: cultura y salud", celebrado del 2 al 5 de octubre de 1995 en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Valencia.

de indígenas actuales. El arte precolombino no copia la naturaleza de manera realista, sino con un realismo idealizado que lleva a representaciones de personajes tipo y animales o plantas tipo. Existe siempre un lenguaje formal convencional, de manera que una figura humana se configura por una serie de rasgos previamente acordados, más o menos realistas, a los que se añaden otros elementos que indican el sexo, el rango o una situación o actividad predeterminada; de tal forma que, aunque cualquier persona no iniciada se da cuenta de que está ante la representación de un ser humano, carece de las claves necesarias para deducir el sexo, el rango, la edad o la actividad en que se le supone involucrado, las cuales aparecen indicadas por elementos del vestuario o accesorios representados de forma más o menos esquemática.

El resto de las características del arte precolombino son corolarios de la anterior. Podemos entresacar algunas que atañen a las representaciones humanas: La primera es la inexistencia del retrato; sólo en algunas culturas, como la maya o la mochica del Perú, se representan los rasgos étnicos del grupo, por lo que sólo se puede hablar de un falso retrato o retrato étnico o colectivo; en estos casos, siempre se trata de figuras masculinas. La segunda, es la atemporalidad; las figuras no suelen tener indicativos de edad que nosotros podamos reconocer, salvo en contadas ocasiones, el dibujo de unas arrugas en las mejillas que señalan edad avanzada, sin que nosotros podamos saber la edad a que se refiere esta convención iconográfica; y, la mayoría de las veces, estas arrugas aparecen en códices mexicanos realizados inmediatamente después de la conquista (Figura 1). La tercera es la importancia de las posturas y del atuendo como indicativos del rango, del linaje, de divinidades o de participantes de ritos y mitos; e, incluso, de la adscripción a un determinado grupo de edad. Como cuarta característca derivado de la anterior, existe, en ocasiones, una dificultad para identificar el sexo si este no es obvio, ya que puede venir especificado por rasgos y posturas cuya clave a veces hoy desconocemos.



Figura 1.- Escena de boda. Los padres de los contrayentes tienen arrugas indicativas de su pertenecia a un grupo de edad de respeto, frente a los novios que aparecen sin ellas. Las madres llevan el peinado de la mujer casada, mientras que la joven, que todavía no a accedido al matrimonio, lo lleva suelto. Página 74 del **Códice Tudela** *del Museo de América.*

Debido a todo ello, apenas si existen representaciones claras y con claves comprensibles para nosotros, de seres humanos con signos de vejez o de edad madura, ya que el atuendo, por lo que se sabe por las crónicas y los indígenas actuales, no indican edad sino el sexo, el rango o la pertenencia a un grupo (étnico, familiar, religioso o a una clase social). En cambio, las representaciones obviamente femeninas o con claves conocidas por los estudiosos aparecen con mayor frecuencia; aunque la ausencia de indicadores de edad reducen el campo de estudio que queda, además enturbiado por los errores en la identificación de personajes femeninos que se detectan en la bibliografía, ya que algunos autores parecen aplicar los parámetros conductuales o de indumentaria propios de la cultura occidental[2].

Las representaciones femeninas se distinguen por una atemporalidad casi total, ya que las escasa veces que aparecen indicativos de vejez reconocibles, como las arrugas, éstos se dan en figuras masculinas o sin sexo claro[3]. La ausencia de rasgos indicadores de edad hace que, de alguna manera, las figuras precolombinas representen a una mujer tipo, ni muy niña ni muy vieja; es decir, una mujer básicamente en edad fértil. En realidad, en las culturas indígenas, lo que tenía (y tiene) una importancia social decisiva es si una mujer había traspasado o no la barrera del matrimonio, por el cual entraba ha hacer efectivo el ciclo reproductivo, siendo de menor relevancia si éste había acabado o no. Además, es una constante del arte precolombino la identificación de la mujer con la fertilidad. Bien porque tiene atributos de fertilidad o represente a una diosa de fecundidad o se suponga su uso en cultos de fertilidad; bien porque muestran rasgos relacionados con el embarazo o crianza o, simplemente, por sus acentuados rasgos femeninos. Algunas de las representaciones femeninas están en relación con la muerte, que está también ligada a un aspecto de la fertilidad.

Resumiendo, si nos atenemos sólo a las formas, en el arte precolombino las representaciones femeninas suelen carecer de edad y estar relacionadas con la fertilidad. Por lo que se debería identificar a estas representaciones con mujeres en edad reproductiva, salvo en los casos en que, indicaciones concretas sólo comprensibles para el iniciado en los códigos iconográficos de cada cultura y desconocidos por nosotros, señalen otra condición. La pobreza de estos primeros resultados respecto al tema que nos ocupa, requiere una ampliación.

LA MENOPAUSIA COMO HECHO CULTURAL

En primer lugar, debemos entender la menopausia desde dos ángulos antagónicos pero complementarios: como el término de la capacidad reproductora de la hembra humana, y como un mecanismo programado por la selección natural para permitir a las mujeres tener más hijos que lleguen a sobrevivir (Diamond, 1994:92). La longevidad de la especie humana se basa, en una buena medida, en la infertilidad femenina a partir de una edad en la que el tener más hijos haría peligrar no sólo la salud y longevidad de la mujer, sino la sobrevivencia de los nacidos en

2. De esta manera, aparecen como femeninas figuras masculinas por el hecho de llevar en brazos una figura más pequeña considerando la composición como una maternidad (cuando se trata de la filiación divina de un rey), o por el uso de un elaborado vestuario y gestos considerados por nosotros como femeninos (en las sociedades precolombinas, el atavío de ceremonia del hombre solía ser más elaborado que el femenino y su participación notablemente mayor). Estos errores de interpretación (Anton, 1975), que se extienden a muchos otros motivos iconográficos en los que a veces aparecen mujeres, son frecuentes en lo que respecta a las culturas arqueológicas americanas; y sólo en algunos pocos casos y tras complejos estudios, se llega a determinar con una relativa certeza el significado que realmente tuvo (como las escenas mochicas de sexo anal entre hombre y mujer, interpretadas como control de la natalidad, como muestra de la deshinbición y libertad sexual o como sometimiento sin ganas de la mujer al deseo vicioso del hombre, cuando, en realidad, están en relación con el ritual calendárico andino y el culto a los antepasados).

3. Sólo en figuras indígenas de los códices hechos tras el contacto español aparecen algunas escasas indicaciones temporales reconocibles: Mujeres (y hombres) con arrugas cuando se quiere subrayar su edad avanzada, o con el pelo suelto cuando se quiere señalar la condición de mujer soltera, lo que implica la niñez o primera juventud. La mayoría de las figuras femeninas de estos códices llevan el peinado de las mujeres casadas, incluyendo las que presentan arrugas.

la última fase de su vida, que no podrían contar con los largos años de cuidados que requiere el ser humano hasta su pleno desarrollo adulto. Es, además, reproductivamente más útil la transmisión a los hijos de la experiencia en el embarazo y parto (especialmente difícil entre los humanos), en la larga crianza de los pequeños y en el también largo proceso de socialización. Por lo que el papel de una abuela como enseñante de cultura, que el ser humano no puede transmitir genéticamente, es esencial en las primitivas sociedades humanas. Este papel de los mayores en general y de las mujeres de edad o abuelas en particular, es y ha sido siempre reconocido, en mayor o menor grado, en todas las sociedades primitivas y en todas aquellas en las que el éxito reproductivo depende de la estructura familiar (todavía hoy es lo más frecuente en el mundo) y no del Estado propio de una sociedad altamente industrializada como la nuestra, hecho éste de muy reciente aparición en la historia y que afecta a un número reducido de los habitantes del planeta. Por otra parte, la menopausia es un rasgo que la hembra humana no comparte con ninguna otra especie animal y que confiere al género humano, junto con algunos otros rasgos como la capacidad cerebral, el lenguaje o la ausencia de celo femenino, la singularidad que le es propia. Este hecho es algo que no ha podido pasar desapercibido a las sociedades humanas preindustriales, en un mayor contacto con la naturaleza, aunque cada una lo haya interpretado y socializado de una manera distinta.

También la menstruación es un hecho biológico sin un paralelo animal (implica que la hembra humana evidencia el momento no fecundo ocultando el fecundo, cuando en los animales, e incluso entre los primates superiores, lo que la hembra evidencia en el celo es el momento fecundo). Quizás por esta singularidad de la hembra humana, el miedo a la mujer menstruante es una constante en las sociedades primitivas (e incluso en la nuestra) lo que se refleja en una serie de tabúes que, entre los indios de Norteamérica, suelen alejarla de la comunidad y prohibirle tocar objetos que creen que contaminan, ya que, entre otras cosas, creían que estropeaban la comida que preparaban, que podía acarrear la muerte de la persona que tocase o que podía hacer perder el poder a los objetos sagrados o medicinas. Las restricciones menstruales están en correlación con el temor que ésta inspira; y en las sociedades en las que estos tabúes son menores, la discriminación sexual es igualmente moderada. Pero en todas, e incluso en aquellas donde la discriminación es intensa, se relaja al llegar a la ancianidad, disfrutando las mujeres viejas de privilegios que se les niega a las jóvenes (Lowie, 1976:203). Así, sólo las mujeres que han dejado atrás la menstruación y no están ya sujetas a los citados tabúes, tienen acceso al chamanismo o a los grados más altos de éste y suelen gozar de una especial consideración[4].

Sin embargo, sólo en muy contadas ocasiones hay datos que asocien directamente la menopausia con un estatus diferente en la mujer, mientras que si los hay respecto a la mayor relevancia de la mujer de edad sin que en estos casos parezca que la menopausia sea un factor determinante; aunque, en cualquier caso, en las sociedades tradicionales, la entrada en la edad del respeto o ancianidad viene a coincidir, aproximadamente, con el climaterio. La práctica inexistencia de ritos de paso asociados a la entrada en la vejez, tanto para hombres como para mujeres, contrasta con la universal existencia de ritos de paso asociados a la entrada en la edad fértil o pubertad y al inicio del ciclo reproductivo o matrimonio. Mientras que existen numerosos datos sobre ritos de paso o celebraciones asociados a la primera menstruación, apenas si se conoce alguno relacionado con la menopausia. Como la mayor o menor elaboración de un rito indica la importancia que esa sociedad acuerda a esa etapa frente a otras (González, 1986:251), la práctica inexistencia de ritos asociados al climaterio en particular y a la entrada en la edad de respeto para

4. Al hablar de las mujeres aborígenes australianas, Rohrlich-Leavit (1979:57) explica cómo, a medida que se hacen mayores, se hacen más positivas y gozan de mayor poder y autoridad. Es interesante su constatación de que este hecho es, en cambio, recogido de forma diferente por etnógrafos masculinos que proyectan sobre ellas el desprecio y falta de respeto que experimentan las mujeres mayores en la sociedad occidental; de manera que alguno habla de "viejas brujas" o viejas brujas desdentadas", en contraposición los "poderosos hombres viejos". Sin embargo, los etnógrafos masculinos -continúa- no pueden ignorar el influyente estatus que tienen las mujeres mayores en la vida del grupo y su decisivo papel social, el cual detalla.

ambos sexos en general, indica que la mujer tras el climaterio está inmersa en la misma etapa del matrimonio; y esto a pesar de la aparente contradicción que supone el que el matrimonio implique la socialización de la fertilidad y el que la mujer haya dejado de ser físicamente fértil en esa edad. Queda, pués, implícito que la mujer postmenopausica es socialmente considerada como hembra relacionada con la fecundidad, aunque sea indirectamente a través de los hijos, nietos y biznietos que haya tenido y el éxito que éstos hayan alcanzado, parte del cual es obra de la experiencia y sabiduría de esta mujer postmenopausica que es capaz de guiar y proteger a su descendencia.

Quizás sea nuestra sociedad la que por primera vez se plantee, con actividades como el curso que originó este estudio, que el climaterio es el inicio de una nueva etapa que solamente atañe a la mujer; y que esté buscando como ritualizar el paso a una etapa que está en proceso de replanteamiento. Ya que la definición de climaterio como un período de transición a una nuevo período en la vida femenina con funciones diferentes, y dividido tres partes o etapas (premenopausia, menopausia propiamente dicha y postmenopausia), coincide con las tres fases que cualquier rito de paso tiene en cualquier sociedad (separación, marginación y agregación) y tras las cuales el individuo renace a la nueva etapa que le toca vivir y en la cual la sociedad le asignará unas nuevas funciones. Las fases de separación, marginación y agregación coinciden con la definición médico-sociológica hace de las citadas tres fases del climaterio. Quizás lo que nuestra sociedad se plantee es la redefinición del papel de la mujer con experiencia, cuyos conocimientos para la sobrevivencia de su descendencia ya no es necesaria en nuestra cultura, puesto que su papel de guia y protección lo ha asumido el Estado que puede manejar de manera más eficiente la sabiduría acumulada por los distintos colectivos sociales.

De hecho, en las sociedades tradicionales americanas, el papel de la mujer mayor es el de depositaria de la tradición que ayudará a sobrevivir a sus descendientes. Veremos como es frecuente que la mujer mayor, a la que hay que suponer cercana a la menopausia o después de ésta, se ocupe de actividades médicas, de curandería y partería, de las que ni se ocupaba en su etapa de fertilidad directa; o es una protectora de sus descendientes a través de una libertad y una autoridad socialmente reconocida, o bajo forma de divinidad. También veremos como se asocia la muerte con la fertilidad y la mujer (y no con el hombre); ya que la fertilidad de una mujer se debe a la existencia previa de los antepasados que la han engendrado, teniendo unas obligaciones de respeto con su madre y la madre de su madre y demás ascendientes ya fallecidas. Turner (1988:23 y sgts) explica como entre los ndembu de Zambia los rituales femeninos o de procreación son una subclase dentro de los ritos de los espíritus ancestrales; esto, de algún modo, ilustra el concepto que en el Perú antiguo tenían de los antepasados y fertilidad; o la idea que en el antiguo México tenían de algunas diosas de la muerte que eran también madres y abuelas.

Sólo he encontrado un ejemplo sobre algún rito de paso en el que aparece la menopausia, y está asociado a los ritos de muerte. Y no es en América, sino entre los tin de Papúa-Nueva Guinea (Lupu, s.a.:89-90). Al entrar en la menopausia se desarrolla un duelo (fase de separación) al final del cual se percibe a la mujer como si hubiese entrado en agonía, que es un estado intermedio entre la vida y la muerte (fase de marginación) en el que la mujer tiene un estatus social particular: Está en contacto con los espíritus convirtiendose en una especie de medium permanente, teniendo fuerza de ley sus sueños y consejos terapéuticos; carece de vida sexual reconocida (aunque es ella la que inicia sexualmente la los muchachos), teniendo una gran libertad de gesto y palabra; y se convierte en una especie de intermediaria entre los mundos masculino y femenino. Cuando esta mujer muere sólo se le hace una ceremonia de cierre de duelo (fase de agregación de los ritos de paso). Aunque el ejemplo es extremo, quizás por ello ilustra bastante bien la asociación de la mujer postmenopausica con la muerte, el curanderismo y brujería, y la libertad y situación de excepcionalidad que he observado tanto en algunas culturas americanas como en otras sociedades tradicionales que incluyen las europeas. La mujer menopáusica estaría en lo que Turner (1988:101-104) denomina situación de liminalidad, que es la fase de marginación de los

ritos de paso, en la que el individuo atraviesa un período intermedio, habiendo dejado atrás la etapa anterior (en este caso la etapa reproductora que es la que caracteriza el rol femenino en cualquier sociedad tradicional) y no habiendo todavía entrado en la etapa siguiente (en este caso la muerte). Las situaciones de liminalidad, siguiendo a Turner, se caracterizan por la ambigüedad, ya que no se está ni en un sitio ni en otro, por lo que los individuos que atraviesan esta situación pueden ir desnudos o disfrazos de seres monstruosos; y además, en casi todas partes, las situaciones y roles liminales se corresponden con propiedades mágicos-religiosas o son consideradas como peligrosas, desfavorables o contaminadoras. Esta liminalidad de la mujer mayor o menopausica sería ejemplificable en las terribles divinidades mexicanas asociadas a la fertilidad y a la muerte, al papel de curanderas y sacerdotisas de algunas mujeres mayores aztecas o de algunas indias actuales de las praderas o, incluso, a la bruja de los cuentos y tradiciones populares europeas, siempre una peligrosa y poderosa mujer mayor.

LA MUJER MAYOR EN ALGUNOS PUEBLOS INDÍGENAS

Es, posiblemente, esta situación liminal o intermedia entre lo masculino y lo femenino de la mujer postmenopausica, la que, en algunas culturas, le podría conferir un especial papel en lo relativo al sexo. Las comadronas aztecas (que como luego veremos eran mujeres mayores) eran consultadas, no sólo para lo relativo al embarazo y parto, sino para la obtención de fecundidad. Entre los mayas, en la noche de bodas, dos mujeres ancianas y de autoridad encerraban a los novios y les instruían en cómo se debía actuar (Lucena, 1990:68).

Por otra parte, entre algunos indios de Norteamérica como los Piegan o los Iroqueses, las únicas mujeres que alcanzaban prerrogativas masculinas, eran mujeres mayores, probablemente postmenopausicas. Estos ejemplos han llevado a los antropólogos a concluir que no es el sexo sino la fecundidad lo que configura la diferencia real entre lo masculino y lo femenino en tanto que roles, y que la dominación masculina es fundamentalmente el control o la apropiación de la fecundidad de la mujer en el momento en que ésta es fecunda (Mathieu, 1991:662). De ahí que las mujeres que han pasado la edad reproductora no necesiten apenas un control social y que, aunque conserven los roles femeninos que cada cultura les asigne, adquieren una mayor libertad de acción y autoridad que las equiparan en cierta medida con los hombres. Entre los aztecas se observa una situación similar; las mujeres que habían pasado la menopausia podían llegar a tener una influencia "política" y social en los asuntos domésticos y del vecindario como custodias de las costumbres y de la sabiduría tradicional, y como organizadoras de matrimonios y en las alianzas matrimoniales (Clendinen, 1993:207). Al perderse con la edad la diferenciación de los géneros (de los roles masculino y femenino), los hombres y mujeres adquieren el estatus de mayores respetados, razón por la cual sólo a los hombres y mujeres aztecas viejos, en determinadas festividades como la imposición de nombre a un recién nacido, les estaba permitido beber octli o pulque hasta emborracharse (Figura 2) (Soustelle, 1970:186, Paso y Troncoso, 19)[5].

Sabemos muy poco sobre el papel de la mujer en las antiguas culturas precolombinas. Tenemos, quizá, más información del mundo azteca, pero proviene de los informantes de fray Bernardino de Sahagún, hombres ancianos que recogen una sociedad desaparecida y, por lo tanto, idealizada. Debemos, por tanto recordar que es a través de los hombres por lo que tenemos datos sobre las mujeres. En realidad, las mujeres aztecas, aunque tenían un cierta movilidad social y podían manejar y legar sus bienes, no tenían derecho a hablar en ocasiones públicas, salvo en contadas excepciones; por ello la peturbación producida por la preeminencia física y el

5. Entre comunidades de habla nahuat, la lengua azteca de hoy, en donde los cargos en asociaciones públicas son ocupados por hombres, sólo puede acceder a ellos la mujer soltera con capacidad económica suficiente para sufragar los altos costos que implica (Slade, 1979), lo que parece implicar estar fuera de la vida reproductiva por doble parte, por su soltería y su edad.

dominio verbal de Doña Marina, la intérprete de Cortés en sus negociaciones con los señores nativos. Sólo los hombres podían ser poetas y cantantes públicos y tener una carrera pública (Clendinen, 1993:154-7, 171). Es en este marco de referencia en el que debemos entender el estatus alcanzado por la mujer mayor o postmenopáusica, que sólo entonces podía hacer oír su voz y actuar fuera del papel femenino. Sabemos que la única y notable excepción a la exclusión de la mujer en la vida pública eran las curanderas y comadronas, así como alguna adivinadora o sacerdotisa aparentemente relacionada con las funciones de las anteriores. Las curanderas experimentadas trataban tanto a hombres como a mujeres y, como los curanderos, conocían las hierbas medicinales, eran expertas en masajes y tenían habilidades como videntes, estando muy imbuídas de su papel sagrado. Pero, si miramos los códices postconquista, como en el códice Tudela del Museo de América (Tudela, 1980), observaremos que la curandera y la adivina o hechicera no se la suele representar como mujer vieja, es decir con arrugas, ya que con sólo dibujarla en el ejercicio de sus funciones queda implícita su edad (Figura 3); en el caso de los códices postconquista,



Figura 2.- Escena en la que aparecen un hombre y una mujer de edad bebiendo pulque. **Códice Mendoza.**



Figura 3.- Vieja hechicera. La edad está indicada por el letrero en castellano, apareciendo sus atributos de respeto y edad en las volutas, símbolo de la palabra, y en la estera donde se sienta, lo que es raro tratandose de una mujer. Página 50 del **Códice Tudela** *del Museo de América.*

como el Tudela, las explicaciones en castellano indican que se trataba de una vieja, lo que debía ser obvio para los aztecas, que lo veían al estar la mujer sentada en una estera, signo de dignidad y autoridad, y tener junto a la boca las volutas de la palabra, o al estar echando los granos al aire, gesto sagrado de adivinación (Figura 4). Por lo tanto, parece que la respetada figura de la curandera y adivina y la comadrona está asociada a la mujer mayor.

No es éste el único caso; según Bataille y Sand (1986:55), entre los indios de América del Norte no se puede ser una mujer curandera, y por tanto adivina, hasta que se ha pasado la menopausia; pero, aunque las mencionadas autoras sugieren que es la edad la que conlleva el respeto y la autoridad, en realidad, es la pérdida por parte de la mujer de su capacidad reproductiva, la que les permite abandonar una parte de su rol femenino, obteniendo un cierto parangón con el hombre. Las mismas autoras (1986:107) recogen el testimonio de Mountain Wolf Woman, una

anciana winnebago nacida en 1884 que hablaba en los años cincuenta, que al explicar los valores de los ancianos no separa sexos, mientras que los testimonios referidos a la etapa anterior distinguen todos si se es un hombre o una mujer; "si das comida a un anciano y a él le gusta, eso es muy bueno -dice la anciana winnebago-. Los poderes de pensamiento de la gente anciana son muy potentes y si uno de ellos piensa cosas buenas de tí, cualquier cosa que sea, obtendrás buena fortuna". De manera que, si bien, en cualquier sociedad (sobre todo en la primitiva y la tradicional) el hombre conserva siempre un rol social sin apenas variaciones durante toda su vida desde que entra en la madurez sexual, la mujer parece experimentar un cambio en su papel femenino, cuyo punto de inflexión parece girar entorno a la menopausia, adquiriendo a partir de entonces un nuevo papel, algo indefinido o liminal, intermedio entre el rol femenino y el masculino.



Figura 4.- Sortilega. La indicación de su edad viene indicada por su condición de adivina al echar suertes con granos y por los mismos atributos que la anterior. Página 49 del **Códice Tudela** *del Museo de América.*

Los datos que disponemos sobre la mujer para el antiguo Perú y en algunas otros pueblos precolombinos son más escasos y sólo definen el papel de la mujer; por lo que, al estar en cualquier sociedad los papeles masculino y femenino definidos en relación con la función reproductora, sólo nos hablan de una mujer casada (teóricamente en edad fértil) y no de las posibles diferencias en el rol de la mujer tras la menopausia[6]. De los incas sabemos la división, tanto de hombres como mujeres, en grupos de edad relacionados con su función reproductiva y productiva y que el cronista indígena Guamán Poma (1980:191, 193 y 195) tan bien ilustra (Figura 5): Los hombres y mujeres entre los veinte y los cincuenta años eran los que soportaban las cargas básicas producción y de reproducción; las mujeres a partir de los cincuenta y los hombres a partir de los sesenta tenían una carga solamente productiva, aunque más leve, entrando, sobre todo la mujer en una etapa de enseñantes; a partir de los ochenta se los consideraba ancianos, impedi-

6. La única excepción sería, entre los incas, las *acllas* o vírgenes del sol que servían toda su vida junto al templo principal de Cuzco, cuyo papel, como el de las monjas, se define por oposición a su función de casada o reproductora.

dos, honrados y atendidos en sus necesidades. Lo único que observamos, pués, es la constatación de la no función reproductiva de ambos sexos, aunque cada uno a partir de una edad diferente y coincidiendo en el caso de la mujer con la edad del climaterio; y en ambos casos un mayor respeto que se va acentuando con la edad y una función transmisora de cultura, ya que eran estos ancianos los encargados por los curacas o gobernantes locales de formar a los jóvenes en la disciplina y obediencia a las normas y en el respeto a los mayores (Bravo, 1986:100)[7].



Figura 5.- Las tres edades de la mujer según los dibujos de la crónica del peruano Guamán Poma de Ayala. Páginas 215, 217 y 219 del ms. original.

DIVINIDADES MEXICANAS ASOCIADAS A LA MUJER MAYOR

Así como la iconografía de las distintas culturas del antiguo Perú, incluso vista bajo los conocimientos que sobre sus divinidades (apenas antropomorfizadas) y ritos poseemos, no nos permiten acercarnos al tema que nos ocupa, no sucede lo mismo respecto a los aztecas, cuya cultura debemos suponer no muy diferente de la de sus predecesoras y de la de sus contemporáneas a ellos sometidos. Aunque no existen representaciones de mujeres con signos de edad, sí tenían un panteón antropomorfizado del que hacían imágenes. Tendríamos que rastrear entre las divinidades femeninas, sus características, advocaciones y atributos para poder acercarnos a la visión azteca de la mujer mayor.

Si nos atenemos a la diversidad de denominaciones, de representaciones y de atribuciones, hay muchas diosas aztecas. Pero al agruparlas por afinidades, obtendremos dos o tres principios divinos femeninos que, como era de esperar, coinciden en parte con las etapas de la mujer; es decir con la mujer fértil y con la mujer mayor, aparentemente en o tras la menopausia. Tenemos a Toci-Nuestra Abuela, que se correspondería con la mujer de edad o post menopausica; Cihuacóatl o Mujer Serpiente, que se correspondería con la mujer fértil; y Coatlicue complicada divinidad que, si bien podría abarcar las dos etapas femeninas, parece estar más cerca de la

7. Esto último nos lleva a mencionar el papel de educadoras o transmisoras de cultura y altamente respetadas, normalmente designado a las mujeres de edad en casi todas las sociedades indígenas. Eran las viejas las que enseñaban y castigaban a las niñas y jóvenes educandas nobles en los templos aztecas, o a las escogidas incas que vivían en la casa de las vírgenes del sol de Cuzco o a las *acllas* o doncellas escogidas para esposas secundarias del Inca, que educaban en casas distintas repartidas en diversas provincias.

etapa fértil. Tenemos, además, una divinidad dual o pareja creadora compuesta por un hombre y una mujer. Me voy a centrar en el grupo de divinidades relacionados con los atributos de la mujer mayor, es decir, en Toci y en la divinidad dual.

Toci, también llamada Nuestra Abuela, (Figura 6) estaba asociada a la luna, siendo una diosa de la tierra y de las cosechas, del alumbramiento y la medicina, de los médicos, curanderas y brujos y patrona de los baños de vapor (Figura. 7) y las labores domésticas. Nuestra Abuela era una divinidad amable que irradiaba fuerza curativa, era un aspecto de la Madre Tierra. Como Teteoinnan, era la madre de los dioses. En ocasiones se representaba a Nuestra Abuela como madre de Centeotl, dios del maiz, o como madre de Cihuacoatl o Mujer Serpiente, diosa de la guerra y alumbramiento, que se correspondería con la mujer fértil; era, también la abuela espiritual de las Cihuapipiltlin o las divinizadas mujeres muertas en el parto, ya que éstas estarían asociadas a (o serían hijas de) la diosa de la guerra y el parto hija de Nuestra Abuela, la ya mencionada Cihuacoatl o Mujer Serpiente. Toci tiene una cierta relación con Tlazolteotl, la diosa de la inmundicia y el pecado y madre de los jóvenes dioses del maiz, aunque esta variante sería la más dudosa. Otra versión de este principio divino sería ilamantecuhtli, la Vieja señora, también una diosa madre y mantenedora de vida, que en el período azteca se solía representar como una mujer con un niño en brazos, niño que solía ser otra figura femenina, de menor tamaño, con algún rasgo que señalase la edad adulta de esta hija, como la indicación del pecho o el peinado de la mujer casada (Figura 8). En la fiesta de Nuestra Abuela o Toci, las curanderas y comadronas portaban bolsas de tabaco, símbolo del sacerdocio; y su festividad de Ochpaniztli, estaba relacionada con el crecimiento y la tierra. Como se puede comprobar con algunos ejemplos de la iconografía de este grupo de divinidades, es necesario poseer la clave de los significados, ya que en ninguna revisión de iconográfica con nuestras claves mentales podría relacionar estas representaciones con la mujer mayor.



Figura 6.- Toci, Nuestra Abuela, reconocible no por que tenga indicadores de edad, sino por su tocado y escoba, además de su color blanco. Página 21 del **Códice Tudela** *del Museo de América.*



Figura 7.- Temazcal o baño de vapor usado, entre otras ocasiones, en rituales de curación y parto. Su patrona era Toci, cuyo rostro de frente aparece en la construcción. Página 62 del **Códice Tudela** *del Museo de América.*

La divinidad dual es una divinidad de doble sexo o una pareja creadora de hombre y mujer que puede tener varios nombres. En tanto que creadores, son los padres de los dioses y de todo lo demás[8]. En algunos códices postconquista, como el Borbónico (Nowotny, 1974), aparece esta pareja (Figura 9), representando a la mujer con arrugas y echando suertes como hechicera, e indicando que es la diosa de las parteras; por lo que la parte femenina de la divinidad dual



Figura 8.- Ilamantecuhtli, la Vieja señora, diosa madre con su hija mayor en brazos. Ambas son mujeres adultas, con los pechos marcados, lo que indica la edad de la madre. Cultura azteca; Nº 2584, Museo de América.

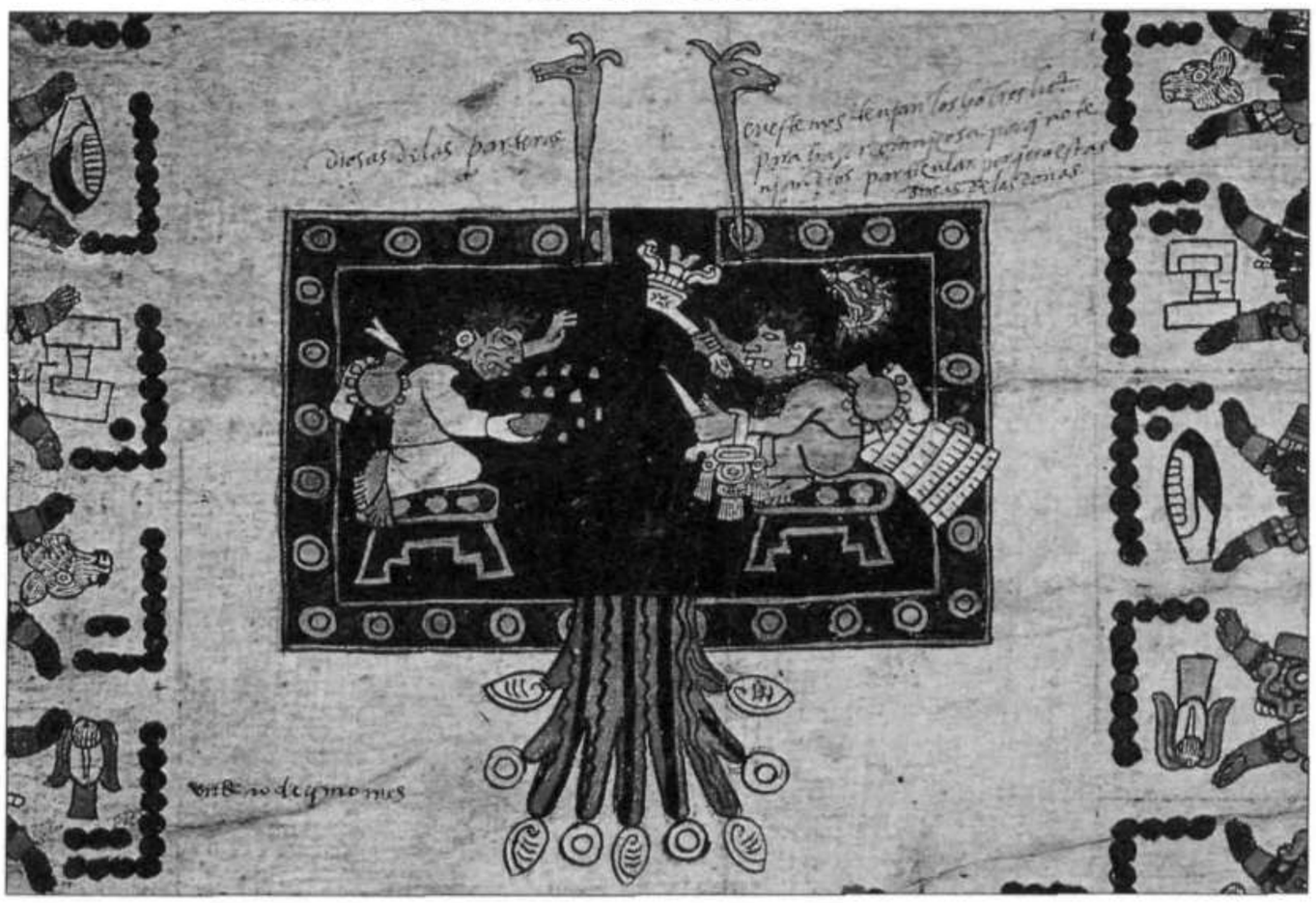


Figura 9.- La pareja dual, según el **Códice Borbónico,** *página 21. La diosa aparece echando suertes con granos, con las arrugas en el rostro, que suelen aparecer como indicadores de edad en los códices postconquista y con el diente en la comisura, indicador de edad propio de los códices anteriores a la conquista.*

8. A veces se denominaba a esta divinidad, o a su parte masculina, Huehueteotl o Dios Viejo, representándolo (sobre todo en épocas anteriores a la azteca) como a un anciano con arrugas en el rostro.

estaría también relacionada con la diosa Toci y todas sus variantes. Sería este el momento de señalar (volviendo otra vez a lo que hablábamos al principio) un rasgo que forma parte del código iconográfico por el que, en algunas ocasiones, los antiguos mexicanos representaban la vejez y de difícil comprensión por los no iniciados: un diente que asoma en la boca, por el que se figura la boca desdentada de un anciano en la que sobresale un único diente lateral; siendo éste un ejemplo fácil, ya que aparecen junto a la boca desdentada, las arrugas y las anotaciones en castellano que identifican la divinidad. Demostrandose las dificultades inherentes al desconocimiento de los códigos, al observar las representaciones de una antepasada protectora (Figura 10) en un códice mixteco anterior a la conquista (el códice Zouche-Nuttall donde se narra la historia de 8 Venado Garra de Jaguar), donde ésta aparece como una mujer a la que se le indica la edad sólo por el colmillo saliente (Anders, 1992)[9].



Figura 10.- La joven Señora 7 Pedernal, convertida durante un trance en Serpiente Emplumada (izquierda), baja a visitar a la Abuela del Rio, Señora 1 Águila (derecha), pidiendole tener un hijo (será una hija), lo que ésta le concede. La Abuela del Río indica su edad por el diente de la comisura. Página 15 del **Códice Zouche-Nuttall.**

Entre los mayas, Ixchel era abuela y madre de todos los dioses, señora de las mareas, del arte de curar y de las artesanías femeninas. Como la luna, era la esposa del sol, realizadores del primer acto sexual de la tierra; era también el aspecto femenino, o esposa, de Itzamná, el anciano y benéfico dios creador. Era la "vieja diosa de las garras de tigre", generalmente representada con un lazo en forma de serpiente en la cabeza a modo de tocado, que en la época de la conquista tenía un santuario con un oráculo en la isla de Cozumel. En la época tardía adquirió mayor importancia en su aspecto relacionado con los partos y la medicina y en su aspecto lunar,

9. El grupo de diosas relacionadas con Voatlicue, compleja y polimorfa divinidad, parece comprender entre sus características las de la mujer en todas sus etapas, se veía y representaba como un monstruo femenino de terrible aspecto, relacionado con la muerte. Tenía atributos de fertilidad que la pondrían en relación con la mujer en edad reproductora y como Tonan o Tonantzin era Nuestra Madre, identificándose luego con la Virgen. Era también Nuestra Abuela y madre de dioses, pero sus atribuciones como mujer de edad no aparecen de manera clara y evidente, sino más bien de forma simbólica y sugerida, por lo que preferimos no profundizar en ella.

ya que se asociaba las fases lunares con el ciclo vital que va desde el nacimiento a la muerte, simbolizando por extensión la regeneración y la esperanza en otra vida. Según algunos (Rivera, 1986:79), tendría dos manifestaciones en los antiguos códices, una joven doncella o Mujer Blanca, gobernante de la primera capa de los cielos donde se mueve la luna; y la anciana y terrible Chak Kit, heredera de los ragos de la antigua divinidad lunar olmeca que produce fuertes y catastróficas tormentas y otras maldades, representada en la página 32b del Códice Trocortesiano del Museo de América (Figura11).

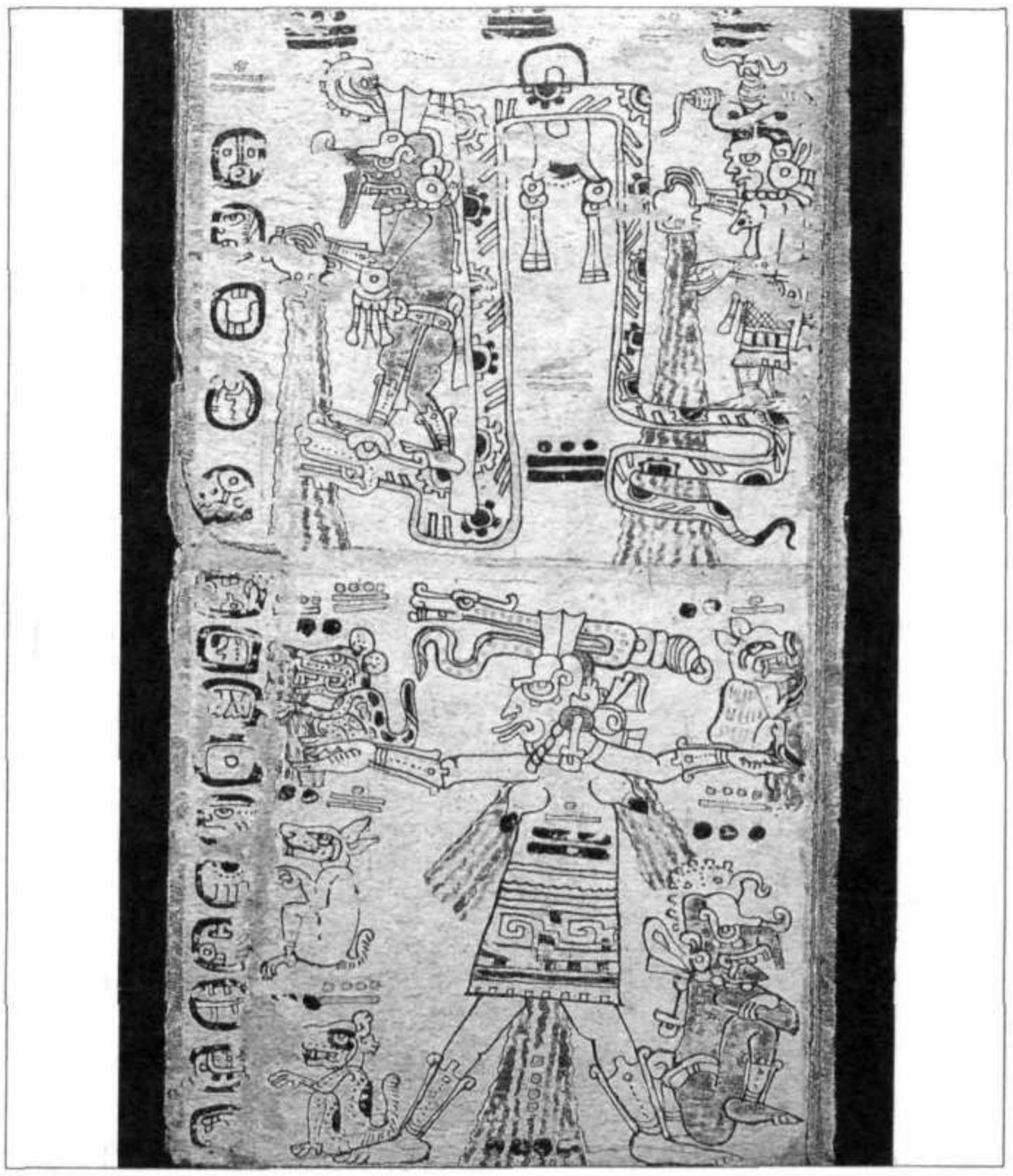


Figura 11.- Ixchel, representada como la anciana y terrible Chak Kit, causante de catastróficas tormentas. Página 32b del **Códice Trocortesiano** *del Museo de América.*

Recapitulando: La divinidad dual, generalmente representadas como personas mayores, es la única en que aparecen juntos y en cierta paridad una divinidad masculina y otra femenina, confirmando de alguna manera la cierta equiparación de la mujer mayor con el hombre ya observada. La diosa Toci, Nuestra Abuela, también confirma la idea que ya hemos visto apuntada de la mujer mayor relacionada con la fertilidad ya que ha tenido una más numerosa descedencia de hijos y nietos que la mujer jóven y todavía fértil, habiéndola, además, protegido con su sabiduría. También la diosa Toci nos confirma que el único papel de autoridad y de prestigio social que podía desempeñar una mujer, la adivinación, hechicería y medicina estaba en relación con las mujeres mayores, a las que ha de suponérseles la menopausia. Sólo tenemos un dato que podría hacer terrorífica esta figura con un perfil más bien benéfico.

Podemos concluir en que, en al menos una parte del mundo indígena, aunque es difícil detectarlo sólo por las manifestaciones artísticas, la posición de la mujer en torno y tras la menopausia era de respeto, pudiendo acceder entonces a prerrogativas o a actividades que en su etapa fértil le estaban vedadas.

BIBLIOGRAFÍA

ANTON, Ferdinand: *La mujer en la América antigua*. Ed. Extemporáneos. México, 1975.

ANDERS, Ferdinand; JANSEN, Maarten y PÉREZ JIMÉNEZ, Gabina Aurora: *Crónica mixteca. El rey 8 Venado, Garra de Jaguar y La dinastía de Teozacualco-Zaachila*. Libro explicativo del llamado *Códice Zouche-Nuttall*. Akademische Druck-und Verlagsanstalt. Graz, 1992.

BATAILLE, Grechten M. y MULLEN SANDS, Kathalen: *La mujer india americana: Historia, vida y costumbres*. Ed. Mitre. Barcelona, 1986.

BRAVO, Concepción: *El tiempo de los Incas*. Ed. Alhambra. Madrid, 1986.

CLENDINNEN, Inga: *Aztecs, an interpretation*. Cambridge University Press. Cambridge, 1993.

DIAMOND, Jared: *El tercer chimpancé. Evolución y futuro del ser humano*. Espasa Calpe. Madrid, 1994.

EVANS-PRITCHARD, E.E.: *La mujer en las sociedades primitivas y otros ensayos*. Eds. Península. Madrid, 1975.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Aurora y SAN ROMÁN, Teresa: "Las relaciones de parentesco y el ciclo vital". *Las razas humanas*. Vol III. Instituto Gallach. Ed. Océano. Barcelona, 1986.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe: *Nueva coronica y buen gobierno*. Ed. crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Ed. Siglo Ventiuno. Madrid, 1980.

HUNGRY WOLF, Beverly: *La vida de la mujer piel roja: cómo vivían mis abuelas*. Ed. José J. de Olañeta. Palma de Mayorca, 1992.

LAVRIN, Asunción y otros: *Latin American Women. Historical perspectives*. Greenwood Press. Westport, Conneticut, 1978.

LAVRIN, Asunción: "La mujer en la sociedad colonial hispanoamericana". *Historia de América Latina. Vol 4: América Latina y colonial: población, sociedad y cultura*. Leslie Bethell, ed. Editorial Crítica. Barcelona, 1990.

LOWIE, Robert H.: *Religiones primitivas*. Alianza Ed. Madrid, 1976.

LUCENA SALMORAL, Manuel: *América 1492. Retrato de un continente hace quinientos años*. Ed. Anaya. Madrid, 1990.

LUPU, François: "Nouvelle Guinée". *Rites de la mort*. Dirigido por Jean Guiart. Musée de l'Homme. Paris, S.A.

MATHIEU, N.-C.: "Différenciation des sexes". *Dictionaire de l'ethnologie et de l'anthropoloie*. Pierre Bonte et alia. Presses Universitaires de France. París, 1991.

NOWOTNY, Karl Anton y DURAND-FOREST, Jacqueline de: *Codex Borbonicus. Kommentar*. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt. Graz, 1974.

PASO Y TRONCOSO, Francisco y GALINDO Y VILLA, Jesús: *Colección de Mendoza o Códice Mendocino*. Ed. Innovación S.A. México, 1980.

RIVERA DORADO, Miguel: *La religión maya*. Ed. Alianza. Madrid, 1986.

ROHRLICH-LEAVITT, Ruby y Bárbara SYKES: "La mujer aborigen: El hombre y la mujer. Perspectivas antropológicas". *Antropología y feminismo*. Olivia Harris y Kate Young. Ed. Anagrama. Madrid, 1979.

SLADE, Doren L.: "Status marital e identidad sexual. La posición de la mujer en la sociedad campesina mexicana". *Antropología y feminismo*. Olivia Harris y Kate Young. Ed. Anagrama. Madrid, 1979.

SOUSTELLE, Jacques: *La vida cotidiana de los aztecas*. Fondo de Cultura Económica. México, 1970.

TUDELA DE LA ORDEN, José: *Códice Tudela*. Con un prólogo de Donald Robertson y un epílogo de Wigberto Jiménez Moreno. Eds. de Cultura Hispánica. Madrid, 1980.

TURNER, Victor: *El proceso ritual*. Ed. Taurus, Madrid, 1988.

Anales del Museo de América, 3 (1995): 145-160

COLORES Y COLORANTES DE AMÉRICA

Ana Roquero

"... Los indios hacen de ciertas cáscaras y cortezas y hojas árboles que ya ellos conocen y tienen para teñir y dar colores a mantas de algodón, que ellos pintan de negro y leonado y verde y azul y amarillo y colorado o rojo, tan vivas y subidas cada una que no puede ser más en perfección..."

Gonzalo Fdez. de Oviedo, 1526

El arte textil de los pueblos de América es reconocido como una de las máximas expresiones de su desarrollo cultural y constituye hoy en día, junto a las lenguas indígenas, la huella más profunda de su identidad. En el contexto de la manufactura textil, la función de la tintorería no puede en modo alguno considerarse subsidiaria sino antes bien un elemento con entidad propia, que aporta a cada pieza valores estéticos, simbólicos, económicos y funcionales.

El medio físico, los factores culturales y los grandes hechos históricos, entre los cuales el mayor impacto se produce con la conquista y colonización del continente, se interrelacionan, sin que ninguno llegue a ser determinante en el desarrollo de una tecnología de los tintes que se inicia hace más de dos mil años. y cuyo trazo puede seguirse casi ininterrumpidamente hasta nuestros días. Los testimonios materiales en los tejidos del Perú prehispánico, las relaciones de los primeros cronistas, los documentos del período colonial y los escritos científicos de la ilustración constituyen fuentes valiosas de información que se suceden cronológicamente, en tanto que el medio natural y el conocimiento transmitido por generaciones de artesanos para extraer de él las materias colorantes son la fuente de información fundamental que ha permanecido inalterada durante siglos. Así, resulta posible reproducir hoy día los colores de un manto de Paracas siguiendo las indicaciones de un tintorero peruano actual de la provincia de Pitumarca utilizando las plantas de la región.

MESOAMÉRICA Y ANDES CENTRALES

Algunos aspectos diferenciadores de la tintorería andina y mesoamericana se derivan del medio físico. El de mayor relevancia se refiere a la distinta naturaleza de los soportes que en cada área fueron disponibles durante el período prehispánico.

En los Andes se contó con fibras de origen animal procedentes de los camélidos, en especial la alpaca y la vicuña, cuya constitución proteínica les confiere una afinidad natural hacia los colorantes orgánicos. Ello estimuló la búsqueda y perfeccionamiento de técnicas para fijarlos sólidamente con resultados tan notables como pone en evidencia el extraordinario legado de textiles arqueológicos peruanos.

En el área mesoamericana, las fibras susceptibles de ser hiladas eran exclusivamente de origen vegetal: algodón y fibras duras de agaváceas y liliáceas. Estas últimas eran utilizadas en la confección de prendas para la gente común que, por tanto, no se teñían, y el algodón, consi-

derado la fibra noble destinada al vestido de la elite es, entre todas las de constitución celulósica la que menor afinidad muestra hacia los colorantes naturales. A pesar de la riqueza en materias tintóreas que la diversidad florística de la zona ofrece, esta característica del algodón va a limitar drásticamente su aprovechamiento ya que, aunque *"colores (hay) de muchas diversidades hechos de tintas de algunos árboles y flores (pero) porque los indios no han sabido perfeccionarlos con las gomas que les dan el temple que ha menester para que no desdigan, desdicen"*. (Landa [s.XVI] 1985:176).

Las dificultades fueron no obstante compensadas con ingeniosos recursos como el de insertar entre las hebras de algodón, durante el proceso del hilado, plumas blancas o pelo de conejo. Las mujeres que vendían plumas hiladas criaban *"muchas aves de que (pelaban) las plumas y peladas envolvíanlas con greda*[1] *...(hilaban) la pluma de pollos, la pluma de ansares grandes, la pluma de ánades del Perú, la pluma de labancos y la pluma de gallinas"* (Sahagún [1547] 1985:499). Era considerado fundamentalmente por la familia azteca que a las mujeres adquirisen toda suerte de habilidades textiles y para sus hijas *"demandaban a aquellos dioses para que fuese gran labrandera y buena tintorera de tochómitl, en todos los colores, así para pluma como para tochómitl"* (Sahagún [1547] 1985:519).

Contaban en el área con un colorante, la púrpura marina, de perfecta afinidad hacia el algodón y también probablemente con la planta del añil, de propiedades similares. Púrpura y azul-añil son colores que aparecen en los dos únicos textiles policromados que existen de la etapa anterior a la conquista; el conjunto de la cueva de la Garrafa, de origen mixteco, y el fragmento encontrado en las cuevas de Chiptic, de origen maya. El análisis cromatológico de unas muestras de éstos revelaría si efectivamente se hizo uso de estos recursos en tiempos prehispánicos.

En todo caso, los problemas que se han mencionado propiciaron el desarrollo en Mesoamérica de técnicas de pintura de superficie sobre los tejidos con prioridad al teñido propiamente dicho. Así lo demuestran los textiles arqueológicos y las numerosas fuentes iconográficas. Es evidente, no obstante, que se practicó la tintorería para colorear los soportes que ya se han indicado: plumas y pelo de conejo y otros como los *"cueros de ciervos y otros animales (que eran) teñidos de varios colores"* (Hernández [s.XVI] 1986:104).

En la América marginal, especialmente en las zonas de selva tropical, donde el potencial de materias primas sugiere el desarrollo de una tecnología del tinte más o menos diversificada, ni el tipo de fibras y soportes disponibles, siempre de procedencia vegetal, ni las características del modelo social dieron pie a ello. Se desarrollaron, eso sí, técnicas específicas para el teñido de algodón a base de taninos extraídos de cortezas de árboles con una gama de colores siena, limitados pero de indudable belleza. Otras materias tintóreas eran impregnadas directamente sobre el cuerpo para colorearlo de rojo, negro y amarillo.

PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN

La organización social de las culturas andinas y mesoamericanas fomentó la formación de tejedoras y artesanos de todos los oficios relacionados con el tejido altamente cualificados y especializados. En *"los monasterios (aztecas) las mujeres dedicadas a los dioses... hilaban algodón... y entretejían admirables y varias plumas de múltiples aves en (los) lienzos"* Hernández [s.XVI^] 1986:60) y en el Perú incaico *"las vírgenes que los yndios llaman acllacona (las escogidas) que avia en tienpo del Ynga en ... casas y depocitarios de monjas ... hilaban y texian la rropa de las uacas ydolos de este rreyno muy delicadas como zeda"* (Poma de Ayala [ss. XVI-XVII] 1987:29a,

1. La greda absorbe la grasa natural de las plumas, condición indispensable para que puedan ser teñidas.

296). Otros núcleos de producción se centraban en los talleres de palacio, y a los dichos se sumaban las aportaciones de cada población donde trabajaban *"las yndias mugeres casadas y biudas ... las quales con del oficio de texer rropa para cumbre (tejido fino), auasca (tejido corriente), para el Ynga y demás señores... y capitanes y para soldados"* (Guamán [ss. XVI-XVII] 1987:29a, 208).

La provisión de materias tintóreas para abastecer a tan elevado número de tejedoras era considerada en el antiguo Perú tan vital como el acaparamiento de alimentos. La recolección corría a cargo de *"muchachas que llamavan pauau pallac...*[2] *que estas muchachas coxian yervas de comida... para secallo y tenella en el depócito, cullca, para el otro año"* (Guamán [ss. XVI-XVII] 29a, 220).

En el tianquez (mercado) mexicano se vendían colores *"de todo género; los colores secos, y otros molidos, la grana, amarillo claro, azul claro" así como los diversos productos auxiliares; "la greda, el cisco de teas, cardenillo (y) alumbre"* (Sahagún [1547] 1985:569), y los talleres de palacio se abastecían de ciertas materias tintóreas como el nocheztli o grana cochinilla por medio del tributo que los pueblos productores, sometidos a la metrópoli, estaban obligados a pagar.

Guerreros, sacerdotes y gobernantes fueron los destinatarios de esta industria suntuaria en tanto que el pueblo llano vistió prendas de ixle (fibra de ágave) sin teñir en Mesoamérica y de pelo de alpaca y llama en sus colores pardos naturales en los Andes.

LA RUPTURA

Con la llegada del hombre europeo al Nuevo Mundo, el aprovechamiento de las materias tintóreas adquiere una nueva dimensión. Cristóbal Colón, en una carta a los Reyes, escrita desde La Española hacia 1498, anuncia que: *"de acá se pueden, con el nombre de la Sancta trinidad, embiar todos los esclavos que se puedieren vender y brasil (madera de tinte rojo); de los cuales, si la información que yo tengo es cierta, me dizen que se podrán vender cuatro mill que, a poco valer, valdrán veinte cuentos; y cuatro mill quintales de brasil, que pueden valer otro tanto"* (Colón [1498] 1982:224). Ya en este tercer viaje, recién descubierto el palo de tinte, el Almirante carga en sus navíos *"grano de cobre de vascimiento de seis arrovas, azul, lacar, ambar, algodón, pimienta, canela (y) brasil infinito ..."* (Colón [1498] 1982:223) y expresa en una nueva carta a los Reyes su temor ante posibles competidores: *"Hojeda llegó á cinco días al puerto adonde es el brasil. Dicen estos marineros que, según la brevedad del tiempo que partió de Castilla, que no pueden aver descubierto tierra. E así como es él, así pueden fazer otros estrangeros"* (Colón [1492] 1982:243).

Es el inicio de la explotación mercantil a gran escala de los colorantes indianos, que habría de proporcionar a la Corona y a los mercaderes europeos beneficios sólo superados en algunos casos por los metales preciosos. Habida cuenta que la única verdadera industria en el Viejo Mundo era la textil, los nuevos tintes vinieron a revolucionar no sólo aspectos estéticos sino el panorama económico en todos sus ámbitos. Desde los cultivadores de tintóreas europeas hasta los importadores genoveses y marselleses de colorantes asiáticos, todos se vieron afectados por el giro radical de la economía. Puestos los ojos en América, la ambición por controlar las zonas productoras dio lugar a reiterados contenciosos entre naciones y era un acontecimiento común que los navíos de la flota española cargados con grana y palos de tinte fuesen asaltados por los piratas ingleses.

---

2. En lengua quéchua: pauau: Coreopsis tinctoria, planta de la familia de las asteráceas, que proporciona un colorante amarillo; Pallac: Recolectora.

Desaparecidas las estructuras sociales indígenas, las legislaciones que limitaban el uso del color en la indumentaria por razones de rango quedan sin vigencia. La mujer, depositaria de todos los conocimientos del arte textil se va a ver menos perturbada que el hombre con la implantación del régimen colonial; en general, permanecerá en la casa, lo que le va a permitir mantener, hasta el día de hoy, el lenguaje hablado y el lenguaje textil.

LAS MATERIAS COLORANTES. CLASIFICACIÓN Y PROCEDIMIENTOS

Un colorante natural es, en términos biológicos aquel que se sintetiza y acumula en las células de plantas o animales. La gran mayoría se encuentra en el mundo vegetal, y sólo el carmín y la púrpura, entre los de origen americano, proceden de un insecto y un molusco marino respectivamente. No existe necesariamente una correspondencia entre el color de la planta y el colorante que contiene, ni puede establecerse una relación sistemática entre familias botánicas y grupos de colorantes. Hay ejemplos como el de la familia de las Asteráceas en que prácticamente todos sus miembros contienen colorantes amarillos del grupo de los flavonoides, pero se da el caso opuesto en que tintes de un mismo grupo, como son los indigoides, añil y púrpura, se encuentren el primero en una planta y el segundo en un molusco. También variable es la distribución morfológica de la materia tintórea en la planta que la contiene, pudiendo además una misma especie contener distintos pigmentos en raíz, hojas y fruto.

El hecho de que una molécula biológica esté o no coloreada viene determinado por su estructura, y de acuerdo con sus afinidades estructurales se han clasificado los colorantes orgánicos en seis grandes grupos. En la tintorería tradicional americana son cinco los grupos que interesan:

- **Carotenoides:** Colorantes amarillos y anaranjados.
- **Flavonoides:** Colorantes amarillos y anaranjados.
- **Antocianos:** (Subgrupo de los flavonoides) Colorantes azules y rojos.
- **Quinonas:** Colorantes púrpura, escarlata, anranjado y rojo siena.
- **Indigoides:** Colorantes azul y púrpura.

Cabe mencionar separadamente, aunque en algunos aspectos se solapa con los anteriores, el grupo de los taninos, sustancias vegetales que en combinación con sales de hierro precipitan dando tintes gris-verdoso, azul-pizarra o negro, algunos de los cuales contienen además materias colorantes anaranjadas y rojo-siena del grupo de las quinonas.

Las características estructurales de los colorantes determinan su comportamiento como tintes y por tanto se precisa de un procedimiento específico para cada grupo (o grupos), que en la práctica se establece del siguiente modo:

- **Tintes con mordiente:** Carotenoides, flavonoides, antocianos y quinonas.
- **Tintes de tinta:** (Proceso de reducción-oxidación) Indigoides.
- **Tintes por fotooxidación y por combinación con sales de hierro:** Taninos.

EL TINTE

Teñir consiste en transferir un colorante a una fibra o soporte a través de una medio acuoso. La primera cualidad indispensable que caracteriza a las materias tintóreas es por tanto la de ser **hidrosolubles.** Incluso en el caso excepcional del añil, cuyo principio colorante, la indigotina,

no lo es en su estado habitual, se ha de someter transitoriamente a su forma soluble para que pueda ser aplicado como tinte. El procedimiento común para extraer de forma artesanal el colorante de la planta o animal que lo contiene (excluidos siempre los indigoides) es la decocción de la materia prima durante un tiempo variable, generalmente no inferior a una hora. Los tintoreros aztecas tomaban *"del arbusto que se llama tesoatl (Micovia sp.) ... las hojas (para hacer un color colorado muy fino haciéndolas hervir mucho" y para el color amarillo "en el fuego (hacian) hervir a borbotones el color zacatlaxcalli (cuscuta americana)"* (Sahagún [1547] 1985:698).

La segunda propiedad de los colorantes ha de ser el poseer una **afinidad** en mayor o menor grado hacia las fibras textiles u otros soportes de similar constitución para ser absorbidos por éstos. Esta afinidad se da de forma absoluta en unos pocos tintes denominados directos o sustantivos (los contienen algunos líquenes, el hollejo de la nuez, etc.) que son retenidos por la fibra directamente. En general, no obstante, para que un tinte quede fijado a un soporte de forma permanente es preciso recurrir a agentes intermediarios que se conocen como mordientes. Los indigoides y los taninos requieren procedimientos específicos que se tratan separadamente.

MORDIENTES

Los **mordientes** tienen como función **modificar la estructura molecular** de las fibras de modo que las moléculas de tinte puedan incorporarse a ellas formando nuevos enlaces con carácter irreversible. Por regla general el proceso de mordentado se lleva a cabo antes de iniciar el teñido y consiste en hacer hervir las fibras en una solución acuosa del mordiente adecuado; la duración de este proceso puede variar entre una hora para las fibras proteínicas a varios días para el algodón.

Las **fibras de origen animal** (proteínas) poseen funcionalmente **carácter ácido** y **básico**; el primero las capacita para absorber ocasionalmente, de forma directa algunos tintes básicos como el de determinadas berberidáceas, pero en general la diferencia del grado de acidez entre fibra y colorante no es tan marcada como para provocar una atracción espontánea de las partes. Mediante el empleo de mordientes a base de sales metálicas se refuerza esta capacidad al desdoblarse éstos durante la decocción en un ácido y una sal básica que son retenidos por la fibra. Es importante que esa retención se produzca de forma gradual, lo cual resultará en una absorción uniforme del tinte en la fase posterior. Para regular esa distribución óptima suelen acompañar al mordiente ácidos orgánicos que reciben el nombre de **igualadores**.

El carácter de las **fibras vegetales** (celulósicas) es prácticamente **neutro**; la decocción en disoluciones tánicas les aporta acidez y las capacita para absorber así algunos colorantes de carácter básico, pero para fijar la mayoría de los tintes se precisa además de mordentados posteriores con sales metálicas y álcalis sobre la base de tanino.

En la tintorería americana se han empleado desde tiempos prehispánicos mordientes de distinta naturaleza: sales metálicas como el **alumbre** (sulfato alumínico potásico) y la **caparrosa** (sulfato de hierro) procedentes de minas o depósitos; compuestos solubles como el **ácido oxálico**, presentes en ciertas plantas, y taninos extraídos de cortezas de árboles y de los frutos de varias leguminosas.

Dice Sahagún que *"la piedra alumbre (es) cosa bien conocida, hay mucha esta tierra; hay mucho trato de ella porque los tintoreros la usan mucho"* Sahagún [1547] 1985:569); *"se hallan en estas Indias cuatro o cinco especies (y) en La Nueva España lo hacen muy blanco, lúcido y transparente"* (Cobo [1653] 1964:113). Para beneficiar este alumbre puro del producto en bruto *"muelen primero la tierra aluminosa y la echan en vasijas de barro terminadas en punta, donde luego le agregan agua para licuarla. Lo que se destila es lo que se utiliza: se cuece cuanto sea*

conveniente, pero antes de que adquiera completa dureza se divide en pequeños trozos, y ya perfectamente condensado se vende en el comercio" (Hernández [1615] 1959: II, 48). Otro mordiente mineral de uso todavía habitual en México y Perú es el salitre (nitrato potásico) *"que los indios (del Perú) llaman zuca... e háylo en muchas parte de este reino en grande abundancia"* (Cobo [1653] 1964: I, 113), pero *"a ninguna otra tierra es inferior Nueva España en la producción del verdadero nitro... llamado por los indios tequísquitl. Lo barren en la tierra seca del lago o lo raspan de los muros o de las grutas: es rosado y blanco y por lo general ligeramente agujereado"* (Hernández [1615] 1959: II, 48).

ENTONADORES

El **grado de acidez** del baño de tinte es un factor que el tintorero puede modificar añadiendo ácidos o álcalis al mismo al finalizar la tintada; la consecuencia de esta manipulación será una variación en la tonalidad sobre el color que la fibra había adquirido, de ahí la denominación de entonadores para estos productos.

El entonado por graduación del ph conviene a los tintes rojos y azules (antocianos y quinonas). Una **mayor alcalinidad** los hará mirar hacia **tonos azulados** y su **mayor acidez** lo hará hacia **rojo**. Son infinidad de **plantas** a que puede recurrir el tintorero **para acidificar el baño**. Actualmente, por comodidad, se suelen utilizar limones, que es el fruto introducido en el Nuevo Continente, pero algunos tintoreros de Ecuador y Perú todavía conocen y usan para este fin frutos, hojas y raíces pertenecientes a plantas de los géneros Phytolacca, Oxalis, Rumex y Miconia, entre otros. Plantas que figuran precisamente entre las que según Guamán Poma de Ayala se almacenaban junto a otros productos de tintorería en los depósitos del Inca.

Para **alcalinizar el baño** se recurría a agregar a éste la **fermentación amoniacal de orines humanos** o bien **cenizas vegetales** ricas en potasa. También mandaba el Inca, junto a las hojas y flores para teñir, hacer provisión de *"lipta (ceniza) de marco (ambrosia peruviana) y de quinua (Chenopodium quinua)"* (Guamán [ss. XVI-XVII] 1987:184).

Las **sales metálicas**, en especial el sulfato de hierro y el de cobre, aplicados al final de una tintada alteran igualmente el color de la fibra teñida. *"llamasé esta caparrosa*[3] *de la tierra, en la lengua general del Perú, colpa...millu es una especie de tierra parecida en su estipticidad y casi en el color a la caparrosa, hay dos diferencias de ella: una con que se tiñen las lanas de azul, y otra, de colorado"* (Cobo [1653] 1964:116). En Nueva España, hay igualmente *"aceche*[4] *que se llama Hiliac: hacese en muchas partes y sirve para muchas cosas de teñir y hacer tinta"* (Sahagún [1547] 1985:699).

PROCEDIMIENTOS

Los orígenes

Los descubrimientos en el campo de la tintorería son en general fácilmente explicables por el principi causa-efecto. El insecto de la grana cochinilla mancha llamativamente de rojo los dedos al tocarlo y otro tanto ocurre con el caracol americano de la púrpura. Una circunstancia algo más compleja debe darse para poder observar que los frutos ricos en tanino de una planta legumino-

3. Caparrosa, Caparrosa verde, Vitrolio verde: Sulfato de hierro. Caparrosa, Caparrosa azul, Vitriolo azul: Sulfato de cobre.

4. Aceche: Sulfato de hierro.

sa, al caer en una ciénaga de alto contenido en sales de hierro precipitarían coloreando de negro el agua, y con un margen de probabilidades más limitado puede ocurrir que un montón de hojas de Indigofera en condiciones favorables de calor y humedad fermenten espontáneamente y se manifieste el colorante azul que contienen.

Pintura corporal

La primera imagen que registra Colón en su dairio, el 12 de octubre de 1492, cuando los habitantes de la isla Guanahaní se congregan para ver a los extranjeros recién llegados son los rasgos físicos de aquellas gentes *"muy hermosos cuerpos y muy buenas caras, los cabellos gruesos cuasi como sedas (que andan) todos desnudos como su madre los parió" pero cubren en cierto modo su desnudez pues "d'ellos se pintan de prieto... y d'ellos se pintan de blanco y d'ellos de colorado"* (Colón [1492] 1982:31). Esta práctica, común a todos los pueblos del continente, se mantiene hoy día entre los indios colorados de Ecuador y en numerosos puntos de la selva amazónica. Para untar la piel de rojo-anaranjado el pigmento más común es el que extraen de la pulpa que recubre las semillas del fruto del **achiote** (Bixa orellana); un rojo de tonalidad más oscuro lo obtienen frotando las hojas de **chica** (Bignonia chica) directamente sobre el cuerpo, y para pintarse de negro, así como para teñir el cabello de color azabache utilizan el fruto machacado y oxidado de la **jagua** (Genipa americana).

PROCEDIMIENTOS DE TINTORERÍA

Tintes que se fijan con el recurso de mordientes

El siguiente esquema muestra los pasos del teñido con mordientes:

A) Para fibras de origen animal:

MORDENTADO

Decocción de las fibras en una disolución de:

(Opción A)
ALUMBRE
+
UN ÁCIDO ORGÁNICO
(ej. plantas de la fam. de las Oxalidáceas)

(Opción B)
PLANTAS TANICAS
(ej. legumbres de caesalpinia spp.)
+
PLANTAS ÁCIDAS
(ej. Oxalidáceas Fitoláceas, etc.)

TEÑIDO

Extracción del colorante mediante decocción de la materia prima.
Inmersión en el tinte de las fibras previamente mordentadas. Decocción.

ENTONADORES

(Opción A)
ÁCIDOS
(ej. jugo de limón)
Para virar de tonos carmín a escarlata

(Opción B)
ALCALIS
(ej. cenizas ricas en potasa)
Para virar de tonos carmín a púrpura

(Opción C)
SALES METÁLICAS
(ej. arcillas con alto contenido de hierro)
a) Para virar de tonos carmín a morado.
b) De amarillo a verde oliva.
c) Para oscurecer en general.

B) Para fibras vegetales:

MORDENTADO

Decocción de las fibras en una disolución de:

(Primer paso)

ALUMBRE

+

ALCALI

(ej. nejayote = agua + cal sobrante de haber hervido el maíz para las tortillas)

(Segundo paso)

Decocción de las mismas fibras en una disolución de

TANINOS

(ej. agallas de roble trituradas)

(Tercer paso)
Se repite igual que el primero

TEÑIDO

Igual que para las fibras de origen animal

ENTONADORES

Igual que para las fibras de origen animal

Clases de tintes que se fijan mediante mordiente

Todos los colorantes pertenecientes a los grupos de carotenoides, flavonoides, autocianos y quinonas se aplican con el procedimiento común del modentado.

Carotenoides

En el reducido grupo de los carotenoides destaca el **ahiote** (Bixa orellana), cuya función en tintorería es sólo secundaria, pero cuya difusión como pigmento corporal, como condimento, y como colorante alimentario abarca toda la América tropical y subtropical. Cabe mencionar dentro del grupo una materia colorante de uso tradicional en el área andina: la **quichimcha** u **hollín**, que se recogía de las cocinas domésticas en los tiempos en que el combustible se preparaba a base de bosta. Su empleo ha idó decayendo al ser ésta sustituida por madera de eucalipto.

Flavonoides

Aproximadamente el 50% de los tintes naturales son flavonoides. Esto significa que los tintoreros nunca tuvieron dificultad para proveerse de colorantes amarillos, aunque sí para conservarlos, ya que sólo resultan moderadamente resistentes a la luz. Numerosas especies botánicas contienen flavonoides, pero es de destacar que prácticamente todas las **asteráceas** contienen varios colorantes del grupo. A esta familia pertenecen algunas de las tintóreas más apreciadas por los incas, las cuales recolectaban las *"muchachas (que) coxian flores para tiñir lana para... tenellas en el depócito (del Inca)... y coxian pauau (Coreopsis tinctoria)..., paconca (Bidens spp.), pinau (Aspilia strigosa) y siclla (Baccharis vaccinioides)"* (Guaman [ss. XVI-XVII] 1987: 29 a; 220). Por su parte los aztecas *"al color amarillo fino (llamaban)* ***xochipalli*** *(Cosmos sulphureus) que quiere decir flores amarillas; este color amarillo se cría en tierras calientes"* (Sahagún [1547] 1985:698). De distinta familia botánica, la de las Concolculáceas, se obtiene *"un color que es amarillo claro que llaman* ***zacatlaxcalli*** *(Cuscuta americana)... se amasa de unas hierbas amarillas, que son muy delgadas"* (Sahagún [1547] 1985:198).

Antocianos

Dentro del grupo general de los flavonoides, de color amarillo característico, los antocianos representan una excepción por ser de coloración purpúrea, es decir, dentro del espectro comprendido entre el rojo escarlata y el morado.

Son colorantes que suelen presentarse de forma conspícua en distintas partes de las plantas, en las flores del *"**matlalli** (Commelina coelestis) que quiere decir azul, color que es muy apreciado y muy apacible de ver"* (Sahagún [1547] 1985:698); en los tubérculos de *"un género de **papas** (Solanum stenotomum) que no se comen y se tiñe con ellas la color azul morado"* (Vargas [1604] 1958:116) y en los frutos de muy diversas especies, como los de las **tunas** (Opuntia spp.) *"muy colorados, que sirven de fina tinta"* (Cobo [1653] 1954:226).

Entre esos colorantes, jugaron un papel relevante en la historia económica de la etapa colonial las maderas tintóreas, que los españoles denominaron genéricamente palos de tinte. Del conjunto de ellas, procedentes en general de leguminosas, se hace distinción entre el palo de Campeche (Haematoxylon campechianum), que tiñe de color morado y negro y los palos de brasil, que se obtienen de especies diversas (Haematoxylon brasiletto; Caesalpinia spp.; e, incluso, otras no leguminosas) y proporcionan colores purpúreos. Sobre la preparación del huitzquáhuitl (Haematoxylon brasiletto) dice Sahagún que de su tronco *"hendiendolo, hacen astillas, y majándolo y remojándolo en agua y hacenlá colorada y este colorado no es muy fino, es como negrestino; pero revolviendolo con piedra alumbre y con otros materiales colorados hacensé muy colorado"* (Sahagún [1547] 1985:198).

Quinonas

Son tintes de coloración anaranjada, rojo-siena, escarlata o púrpura, y poseen una buena resistencia a la luz. Pueden encontrarse en diversas especies vegetales, como en la raíz del **chapichapi** peruano (Relbunium hypocarpium), pero es uninsecto, la **grana cochinilla** (Dactylopius coccus), el representante del grupo por excelencia.

*"Al color con que se tiñe la grana llaman **nocheztli** (los mexicanos), que quiere decir, sangre de tunas, porque en cierto género de tunas se crían unos gusanos que llaman cochinillas apegados a las hojas, y auquellos gusanos tienen una sangre muy colorada: esta es la grana fina. Esta grana es conocida en esta tierra y fuera de ella, y hay grandes tratos de ella; hasta China y Turquía, casi por todo el mundo es preciada y tenida en mucho. A la grana que yá está purificada y hecha en panecitos, llaman grana recia. o fina, véndenla en los tianquez (mercados) hecha en panes, para que la compren los pintores y tintoreros"*. (Sahagún [1547] 1985:).

Suele atribuirse a los pueblos zapoteco y mixteco del área mexicana de Oxaca el desarrollo de una técnica para el cultivo del nopal (planta huésped de la cochinilla) y para la domesticación del insecto, y consta en la Matrícula de Tributos de Moctezuma que, en el momento de la conquista, dichos pueblos pagaban su tributo al señor de Tenochtitlan en sacos de grana. Es precisamente en el Estado de Oxaca donde en la actualidad, tras casi un siglo de abandono, se comienza a recuperar la producción de cochinilla en México.

En el área andina el colorante se conocía desde tiempos prehistóricos, según confirmaron los análisis realizados por Fester en 1953, sobre varios tejidos arqueológicos de las culturas Nazca y Chimú (Fester, 1955:157). Su nombre era **macnu** en la lengua general del Perú incaico, y aparece en las listas de productos que se almacenaban en los depósitos reales; *"todas las comidas... para que tengan que comer todo el año... (y) magno, algodón y flor de pauau, quevencha, y otras ojas para teñir colores"* (Guamán [ss. XVI-XVII] 1987: a,184). Queda por aclarar si en el antiguo Perú se utilizó una especie autóctona de cohinilla silvestre o si llegó allí desde el altiplano mexicano por vía de intercambio a través de la costa.

Indigoides

El **añil** y la **púrpura**, los dos colorantes que constituyen este grupo, comparten la reputación de poseer entre todos los tintes orgánicos la máxima solidez a la luz, además de la capacidad para fijarse sobre cualquier tipo de soporte. A pesar de presentar una constitución química casi idéntica, su procedencia biológica es muy diferente; el añil o índigo se encuentra en numerosas especies vegetales, entre las cuales las de mayor rendimiento pertenecen al género Indigofera, y la púrpura procede del líquido que segregan de su glándula jipobranquial ciertos moluscos marinos. En América se han empleado preferentemente las especies Púrpura Patula y Púrpura Pansa debido a su calidad de expulsar el tinte espontáneamente, a diferencia de otras caracolas a las que es preciso sacrificar para obtener el colorante.

Azul-añil

El color azul está presente, con frecuencia de forma dominante, en la arquitectura, cerámica, códices, joyería, plumaria, pinturas y tejidos de las culturas prehispánicas. Fue apreciado por los aztecas y por los pueblos andinos, y entre los antiguos mayas constituyó un elemento de culto presente en todos los rituales: al esclavo que había *"de ser sacrificado a saetazos desnudábanle en cueros y untábanle el cuerpo de azul... ponían en medio el aderezo para el sacrificio de incienso y fuego nuevo y betún azul... sacaba cada uno una flecha y una calavera de venado, las cuales untaban los chaces con el betún azul... (y) lo que pretendían después de juntos en el templo y hechas las ceremonias y sahumerios como en las fiestas pasadas, era untar con el betún azul que hacían, todos los instrumentos de las mujeres y los postes de las casas"* (Landa [s, XVI] 1985:90, 136, 141, 142).

Identificar aquellos pigmentos es una cuestión que viene ocupando a investigadores de diversas disciplinas desde hace casi un siglo sin resultados definitivos por el momento. En lo que al textil se refiere se pudo teñir de azul con antocianos procedentes de frutos, flores, y de la madera del palo de Campeche, pero es lógico pensar que siempre que dispusieran de añil, más sólido y luminoso, fuese empleado de preferencia.

Se ha confirmado mediante análisis cromatográfico la presencia de índigo en varios tejidos peruanos procedentes de una necrópolis de Paracas (Fester 1955), pero todavía del empleo de este colorante se carece de evidencia para el área mesoamericana a pesar de existir fragmentos textiles (La Garrafa y Chiptic) coloreados de azul y susceptibles de ser analizados.

La incertidumbre respecto al uso del añil en Mesoamérica procede en gran medida de las peculiares características del colorante, que no se muestra de forma conspicua en las plantas que lo contienen y es preciso para que se manifieste que las hojas de éstas se encuentren sometidas a un proceso de fermentación relativamente complejo. Llama la atención que los primeros cronistas no mencionen la planta ni el colorante azul entre las muchas materias tintóreas que describen y es sintomático de la escasa evidencia de su uso entre los indios que cuando los españoles ya han iniciado la explotación sistemática de otros tintes americanos (grana, cochinilla, brasil, etc.) se intenta aclimatar en las colonias la planta del Viejo Mundo productora de indigotina; el pastel (Isatis tinctoria), *"la simiente de la cual se trajo de Europa y entre estos montes (de Nueva España) se hace en extremo muy buena"*. (Benavente [1540] 1988:247), a pesar de ser su capacidad tintórea muy inferior a la de las Indigoferas.

El hecho de que la planta y el colorante posean nombre propio en las principales lenguas de la América nuclear: **anganchi**, **llangua** y **mutuicube** en el área andina; **ch'oh** entre los mayas, y **xiuhquílitl** en la lengua nahuatl de los aztecas, remite a un pasado prehispánico. Por otra parte, las primera sinformaciones que llegan a través de Bernardino de Sahagún hacen referencia a ciertas plicaciones que difícilmente pueden atribuirse a influencia española: *usan también las mujeres teñir los cabellos con lodo prieto, o una yerba que se llama xiuhquílitl por hacer relucientes los*

cabellos, a manera de color morado... la que embarre las cabezas, con las yerbas llamadas xiuhquílitl, que son buenas contra las enfermedades de la cabeza, tiene por oficio buscar el barro negro y traerlo al tianquez para ponerlo en la cabeza a los que lo quieren y echar encima las dichas hierbas" (Sahagún [1547] 1985:469, 576).

Más adelante, el mismo cronista explica que la hierba de *"tierras calientes que se llama xiuhquílitl ; majan... y exprimen el zumo y échanlo en unos vasos, allí se seca o cuaja (y) es color preciado"* (Sahagún [1547] 1985:699). Del producto así obtenido se abastecían los artesanos en el mercado local, donde el que vendía los colores ofrecía *"la grana, amarillo claro, azúl claro... (y) allende todo lo dicho... panes de azul"* (Sahagún [1547] 1985:569). Descripciones posteriores de Francisco Hernández (1615) y Bernabé Cobo (1653) amplían y detallan el proceso de extracción del colorante de la planta que lo contiene, pero ningún cronista recoge alguno para la aplicación del tinte.

Todavía existe en América un número considerable de tintoreros especializados en la tina del añil, y se distinguen claramente dos corrientes de tradición paralelas: una doméstica, de producción esporádica, con utillaje muy simple, y en la cual los productos auxiliares para provocar la reducción[5] del baño, suelen ser de origen orgánico (orines fermentados o plantas específicas), y otro heredado del sistema de producción colonial, donde se trabaja de forma continua, en grandes tinas y empleando productos auxiliares químicos adquiridos en el comercio.

Los pasos del proceso para sentar la tina del añil, aunque sujetos a variantes locales, son básicamente los siguientes:

1. *Molido de pan de añil.*
2. Emulsión del polvo resultante en una disolución de lejía que se prepara en la casa a partir de cenizas vegetales.
3. Vertido de la emulsión en el baño (permanente) que contiene la tinta.
4. Reducción del medio acuoso mediante la adición de sustancias alcalinas (fermentación amoniacal de orines, lejías, agua de cal sobrante de haber cocido el maíz para las tortillas, etc.) o bien mediante un proceso bioquímico producido por los fermentos de determinadas plantas. **El indican** (producto sólido insolubre en agua de color azul) se transforma por la acción de los álcalis reductores en **indoxil** (producto soluble en agua de color amarillo claro); este proceso se suele realizar en países cálidos a temperatura ambiente y el baño nunca debe sobrepasar los 60°C.
5. Reposo de la tina para dar tiempo a que actúen los reductores.
6. Inmersión de las madejas o lienzos previamente humedecidos, cuidando de no introducir burbujas de aire que oxigenarían el baño.
7. Las fibras permanecen sólo unos minutos en la tina.
8. Extracción de las madejas o lienzos que presentan en el primer momento un color amarillo-verdoso.
9. Exposición al aire de las fibras, con objeto de oxidar de nuevo la materia colorante que ha quedado depositada sobre ellas en forma de **indoxil** (de color amarillo) la cual a los pocos instantes de entrar en contacto con el aire sufre la reacción inversa a la del paso nº 4 y se transforma nuevamente en **indigotina** de color azul.

5. Reducción: Separar total o parcialmente de un compuesto oxigenado el oxígeno que contiene.

El caracol de la púrpura

Gonzalo Fernández de Oviedo vio *"aquellas conchas y ostras de la púrpura en el golfo de Oroliña o Nicaragua con que tiñen las mentas, y el hilado de algodón y otras cosas que quieren pintar"* (Fdez. de Oviedo [1526] 1959:V, 424), pero después de él se produce un gran vacío informativo, incluso por parte de los cronistas que más prolijamente recogieron las costumbres de los indios. Quizá constribuyeron a ello las características del proceso de teñido; trabajo ambulante a lo largo de tramos de costa de difícil acceso, tintado directo en el propio hábitat del molusco, y ciclo de explotación condicionado por los períodos de veda, a lo cual cabría añadir que esta actividad era llevada a cabo por habitanes de zonas de escaso interés para los colonizadores.

Son diferentes los modos que se emplean en la extracción del colorante: *"algunas personas sacrifican al animal, poniendo la concha sobre el dorso de una mano, abren con su cuchillo la mencionada concha; luego exprimen el color de la cabeza hacia la extemidad posterior; esta se corta y se arroja el cuerpo. Después de haber tratado de ese modo una gran cantidad de conchas, se junta el color en una vasija; luego se pasan los hilos de algodón por aquel líquido... Otros extraen el humor por medio de la compresión, sin matar al animal. No sacan a este por completo de la concha, pero lo exprimen, con el fin de que vomite la tintura. La colocan después en la roca de donde la tomaron; allí se recobra la concha, la cual da poco tiempo después otro poco de humor, aunque en una cantidad más pequeña que la de la primera vez. Si se repite la operación tres o cuatro veces, es la cantidad extraída cada vez menor, falleciendo el animal por extenuación"*, (Ulloa [1748] en: Turok (1988:28-29). Un tercer sistema *"mediante el frotamiento de uno o más caracoles juntos (que) producen una baba como cera"* (Gage [1655] en Nuttal 1909:372), es en realidad una variante del segundo ejemplo.

La razón por la que existen dos procedimientos, cruento e incruento, para extraer la púrpura se explica por tratarse de diferentes especies de moluscos marinos. Entre los caracoles americano productores de púrpura algunas especies pertenecientes a los géneros Thais, Murex y Acanthina, no expulsan el colorante y el animal es por tanto sacrificado. Las especies Púrpura Patula y Púrpura Pansa, cuya distribución abarca las costas del Golfo de México y las del Pacífico (desde Baja California hasta Guayaquil), segregan espontáneamente el tinte al ser perturbadas[6], por lo cual, una vez "ordeñadas", son devueltas a las rocas y el proceso puede repetirse cíclicamente sin deterioro para la especie ni merma de rendimiento para los artesanos.

Ambos procedimientos continúan hoy vigentes; el primero en las localidades de Chanduy y Salango, al norte del Golfo de Guayaquil (Ecuador), donde las mujeres ancianas aún tiñen sus hilos machacando los "churos" o caracoles marinos, y el segundo aún lo practican los indios boruca, de Costa Rica, y los mixtecos mexicanos.

En todos los casos, la secreción del animal aparece de color blanco lechoso en el momento de la expulsión, toma un color amarillento al poco de ser aplicado en la fibra, luego pasa a verdoso y más tarde rosado, hasta alcanzar el color púrpura intenso en unos quince o veinte minutos. El líquido, tal como se encuentra en la glándula hipobranquial del molusco, es un derivado incoloro, soluble en agua del sulfatoester de indoxil (comparar con la descripción del proceso de aplicación del añil), que al ser expulsado por el caracol se oxida en contacto con el aire y se convierte en dibromo-índigo, de color púrpura.

6. El líquido tiene un olor extraordinariamente penetrante y permanente y el animal lo utiliza como defensa para ahuyentar a los depredadores y para cubrir y proteger los huevos en el momento de la puesta.

Tintes por fotooxidación y combinación con sales de hierro

Taninos

Los taninos son, como ya se ha descrito, sustancias vegetales, de **carácter ácido** y **fuerte poder astringente**, que se encuentran en cortezas, raíces, hojas y frutos. Su empleo como tinte es común en todo el mundo y en el continente americano existen ejemplos aún viegentes de prácticas casi identicas en puntos tan alejados geográfica y culturalmente, como los indios shipibo, de la amazonía peruana, y los mayas tzotiles, de los Altos de Chiapas, en el Sur de México. Son colorantes extraordinariamente firmes y especialmente adecuados para teñir el algodón. Los artesanos han sabido aprovechar junto a sus cualidades prácticas las posibilidades creativas que se derivan de sus especiales características y comportamientos.

Dentro del conjunto de sustancias tánicas, los **taninos condensados** tienen particular interés porque al oxidarse dan colorantes llamados **flobáfenos** de una gama que abarca tonos anaranjados, rojo-siena y marrón. Los indios shipibo hierven la corteza de la caoba (Swietenia macrophylla) y otras meliáceas y en el líquido resultante, una vez frío, empapan sus lienzos de algodón. Después los extienden sobre el suelo al sol y los dejan secar. Repiten esta operación de ocho a diez veces, cuidando siempre de exponer al sol la misma cara del lienzo, lo cual provoca en ésta una formación de flobáfenos más intensa que en la cara del lienzo que no estuvo expuesta a fotooxidación. El resultado es una tela con distinto color en cada cara.

Estos y todos los demás taninos, **en combinación con compuestos de hierro, precipitan dando colores verde-oliva, azul-pizarra o negro.** El procedimiento universal para obtener un tinte negro consiste en hacer hervir las fibras junto a las materias tánicas y aplicar sobre éstas sulfato de hierro. Como fuentes de tanino se usan entre otras en América, la cortezas de aliso (Alnus spp.), las raíces del mangle (Rhiophora mangle), las hojas de mesté (Eupatorium ligustrinum) y los frutos de muchas leguminosas (Caesalpinia tinctoria; Prosopis juliflora, etc.). Los compuestos de hierro se encuentran en *"una tierra que se llama palli, para teñir negro (de la cual) hay minas de este barro o tierra (que) es preciosa:* (Sahagún [1547] 1985:703). Las fibras que se han hervido previamente con los taninos son enterradas en este tipo de arcillas, bien en la propia ciénaga o bien transportando a la casa la cantidad suficiente de barro para sumergir las madejas de telas. El tiempo de permanencia de las fibras en el barro varía, según las costumbres locales, entre tres días y varios meses.

No siempre se procede a teñir un lienzo totalmente negro. En ocasiones, sobre una superficie teñida de amarillo o rojo-siena con flobáfenos, los artesanos dibujan con el barro valiéndose de una caña biselada; estos trazos, al combinarse el hierro que contiene la arcilla con el fondo del tanino, quedan impresos de un negro indeleble. Este es el procedimiento que emplean los indios shipibo para adornar sus telas con los característicos motivos simbólicos.

El diálogo con la Naturaleza

Parece oportuno, a modo de epílogo, destacar la forma en que estos artesanos tintoreros han manejado durante milenios los recursos naturales para la obtención de colorantes, algunos de frágil estabilidad, cuidando de no agotarlos o bien recurriendo a su cultivo o domesticación. Hasta nuestros días han llegado intactos los conocimientos ancestrales sobre la cría del nocheztli o grana cochinilla, transmitidos a través de generaciones por el pueblo zapoteco del altiplano mexicano; los procedimientos para el aprovechamiento incruento del caracol de la púrpura practicados por los mixtecos de las costas mexicanas del Pacífico; las leyes o acuerdos implícitos para preservar de cualquier deterioro las ciénagas de lodo ferruginoso entre los shipibo del Amazonas, los boruca de Costa Rica, los quéchuas ecuatorianos y los tzotziles mexicanos.

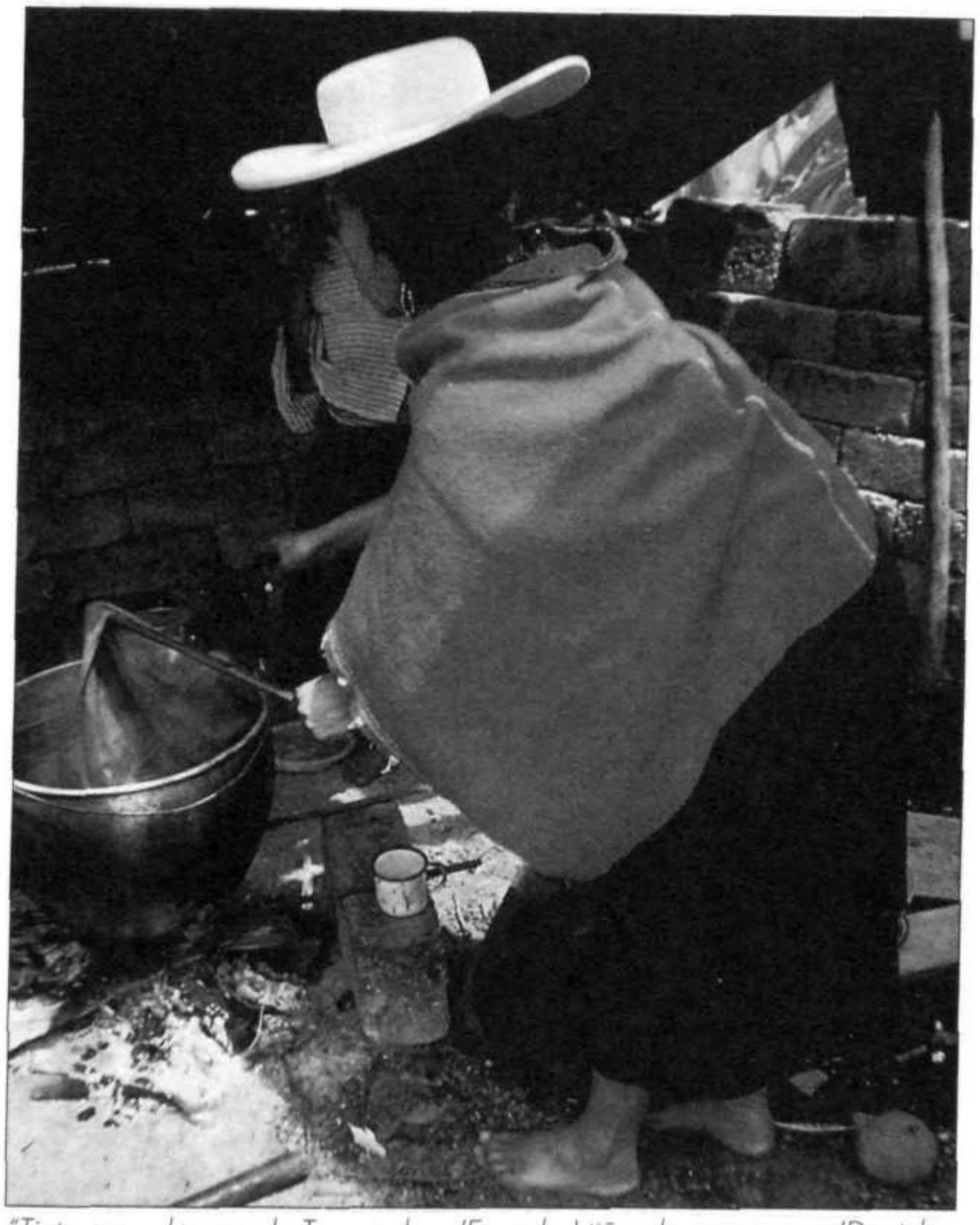
Es prácticamente inevitable, sin embargo, que estos testimonios vivos que ilustran a la perfección la actual propuesta teórica del desarrollo sostenible, tengan los días contados y dada su marginalidad, su desaparición apenas conmoverá a alguien.



"Nocheztli (Dactylopius coccus), el insecto en el nopal, la recolección y el pintor de tlapanochztli". Códice florentino, Bernardino de Sahagún.



"Nocheztli o grana cochinilla (Dactylopius coccus)". (Fot.: Antón Laguna.)



"Tintorera salasaca de Tungurahua (Ecuador) tiñendo con macnu (Dactylopius coccus), y vistiendo una prenda teñida con el mismo colorante". (Fot.: Antón Laguna.)

BIBLIOGRAFÍA

BENAVENTE, Fr. Toribio de: *Historia de los indios de Nueva España.* Alianza Editorial. Madrid, 1988.

COBO, Bernabé: *Historia del Nuevo Mundo.* Biblioteca de Autores Españoles. Eds. Atlas. Madrid, 1964.

COLÓN, Cristóbal: *Textos y documentos completos. Relaciones de cartas y memoriales.* Alianza Editorial. Madrid, 1982.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Sumario de la Natural Historia de las Indias.* Historia 16. Madrid, 1959.

FESTER, Gustavo A.: "Algunos colorantes de una antigua civilización sudamericana", en *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología,* vol. II, nº 2, primer semestre. Lima, 1955.

FESTER, Gustavo A.: "Los colorantes del antiguo Perú", en *Archeion,* vol, 22. Roma, 1940. *Idem.,* vol. 25. Roma, 1943.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe: *Nueva Crónica y Buen Gobierno,* (3 vols.) Historia 16. Madrid, 1986.

HERNÁNDEZ, Francisco: *Antigüedades de Nueva España.* Historia 16. Madrid, 1986.

HERNÁNDEZ, Francisco: *Obras completas,* (2 vol.) UNAM, México, 1959.

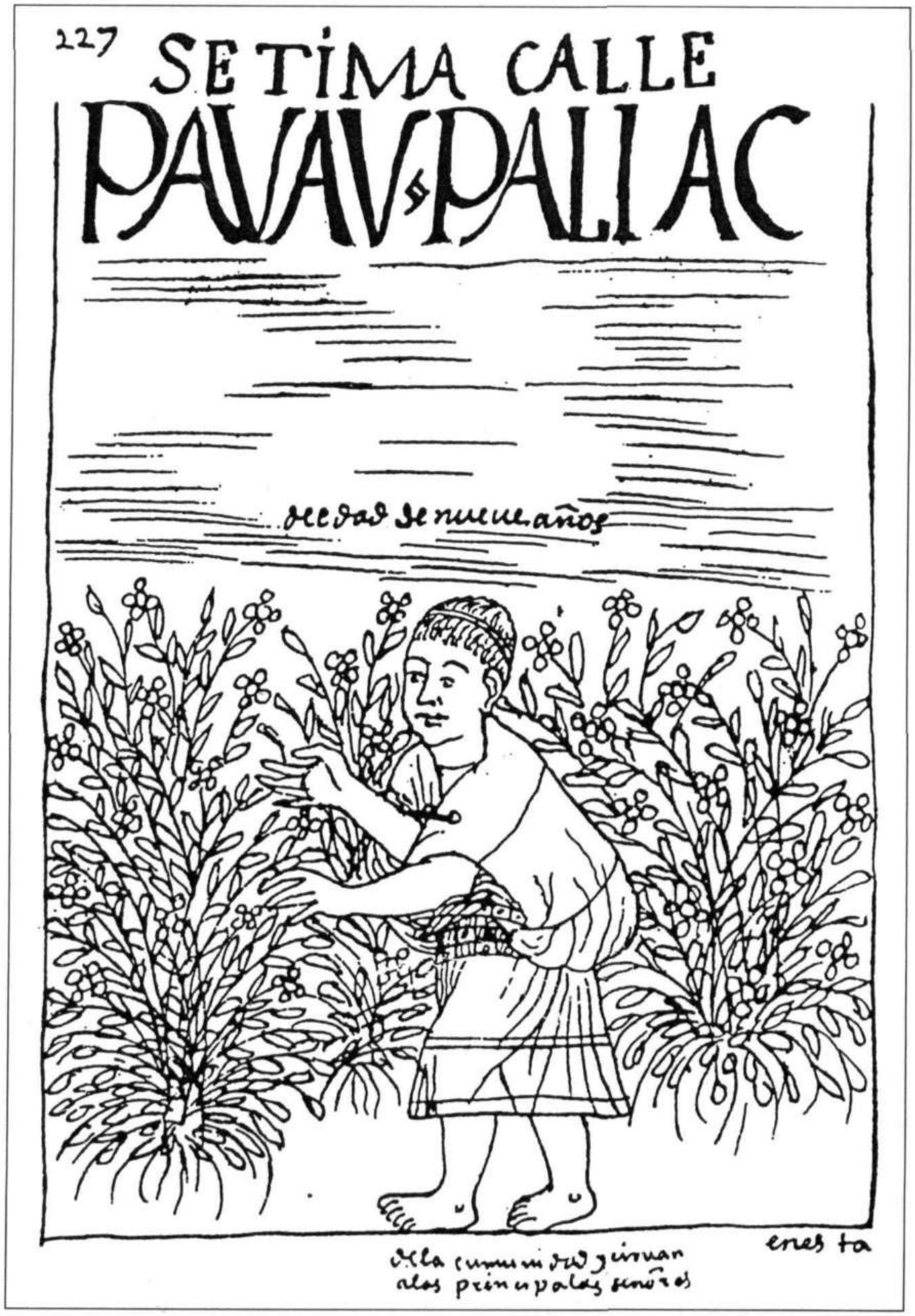
LANDA, Diego de: *Relación de las cosas de Yucatán.* Historia 16. Madrid, 1985.

NUTTAL, Zelia: "A curious survival in México of the use of the purpura shellfish for dyeing", en *Putman .ork 1909 Anniversary volume.* N. York, 1909.

SAHAGÚN, Fr. Bernardino de: *Historia General de las Cosas de Nueva España.* Ediciones Porrúa. México, 1985.

TUROK, Marta y otros: *El Caracol Púrpura. Una tradición milenaria en Oxaca.* Dir. Gral. de Culturas Populares. México, 1968.

VARGAS UGARTE, Rubén (editor): *Fragmento de una Historia de Trujillo (Perú),* (mss. anónimo, entre 1604-1610). Rosario (Argentina), 1958.



Niña recolectora de plantas tintóreas para los depósitos del Inca.

Anales del Museo de América, 3 (1995): 161-164

LA TEORÍA DE LAS REVOLUCIONES EN VERE GORDON CHILDE

Félix Jiménez Villalba*

La obra de Vere Gordon Childe supone el mejor ejemplo de cómo la ideología impregna todos y cada uno de los planteamientos teóricos. Esta realidad, que no todos los científicos admiten, no sólo forma parte fundamental de toda su producción, sino que además le otorga una personalidad propia que transciende la época en que se realizó. Para Vere Gordon Childe "son materia arqueológica todas las alteraciones de la corteza terrestre y de los objetos naturales sobre ella, en la medida en que de algún modo han logrado perdurar" (1973: 10). Concebía el estudio arqueológico como el análisis de cualquier actividad humana, siendo uno de los primeros en percibir la gran importancia del estudio de los pequeños detalles de la vida cotidiana de un pueblo. Para él estos vestigios del pasado -viviendas, útiles, graneros, etc.- eran fundamentales y proporcionaban una información imprescindible para el conocimiento del pasado del hombre. Siempre tuvo mucho interés por el desarrollo tecnológico y llegó a afirmar que uno de los objetivos fundamentales de la arqueología debía ser el estudio del desarrollo prehistórico de la ciencia.

En muchas ocasiones su interés derivó hacia la elaboración de un método científico propio de la arqueología y es éste, sin duda, uno de los aspectos más interesantes de su obra. Para Childe "la arqueología puede ser considerada una ciencia sólo en la medida en que busca establecer generalizaciones sobre la conducta humana y utilice tales generalizaciones para explicar acontecimientos históricos particulares" (Trigger, 1982: 139). Su enfoque teórico se mantuvo siempre dentro de las estrategias de investigación nomotéticas, interesándose por los aspectos recurrentes de la cultura y por los planteamientos étic, dentro de una visión diacrónica donde las relaciones causa-efecto constituían el eje fundamental para el conocimiento del pasado.

Desde el principio estuvo convencido de la utilidad de los estudios arqueológicos para una mejor comprensión de la sociedad y su postura hacia el hombre y su historia fue casi siempre optimista: "La tradición hace al hombre, circunscribiendo su conducta dentro de ciertos límites; pero, es igualmente cierto que el hombre hace las tradiciones. Y, por lo tanto, podemos repetir con una comprensión muy profunda: el hombre se hace a sí mismo" (Childe, 1975: 288). El hombre se hace a sí mismo y elabora sus tradiciones, sus pautas de conducta y, en última instancia, su propia realidad social. Por esta razón "los seres humanos se adaptan no a los entornos reales, sino a la idea que se fabrica de ellos (Childe, 1956: 163). Desde esta perspectiva Childe revolucionó el trabajo arqueológico, ya que para él los datos obtenidos en una excavación, no son otra cosa que la expresión del pensamiento y la actividad humana que, de forma más o menos intencional, va delimitando su marco de actuación. Para Childe el hombre es el protagonista y el motor de su historia, pero también es el responsable de sus actos. Esta concepción de la naturaleza humana y de la historia hicieron que a lo largo de su vida alternara los estados de euforia y esperanza con los de abatimiento y desesperación. El final de la Segunda Guerra Mundial marcó el inicio de una desilusión global y profunda que solo terminó con su propia muerte en circunstancias misteriosas.

* Museo de América.

LA TEORÍA DE LAS REVOLUCIONES

La idea de que se habían producido cambios acelerados en diversas etapas del desarrollo de la Humanidad fue formándose poco a poco en el pensamiento de Childe. Hacia 1929 comenzaron sus primeras interpretaciones económicas de los datos y su "...preocupación original por los movimientos prehistóricos de los pueblos se vio suplementada por un intento de análisis de su conducta económica que, posteriormente le conduciría a estudiar su organización social y sus conocimientos prácticos" (Trigger, 1982: 184). Un año antes había adoptado la "hipótesis del oasis" como causa de la aparición de la agricultura, que describía como "...una revolución mediante la cual el hombre dejó de ser un parásito convirtiéndose en un creador emancipado de las limitaciones de su entorno" (Childe, 1928: 2. En Trigger, 1982). No veía la agricultura como la única solución al problema de la sequía en la "teoría del oasis", ya que otros grupos podían reaccionar de forma distinta. Es en este momento cuando comienza a emplear el término civilización al que caracteriza por "...la existencia de ciudades, tracción animal, escritura, un gobierno conscientemente ordenado, los comienzos de la ciencia, la especialización de las artes industriales y el comercio internacional" (Childe, 1930a: 3-7. En Trigger, 1982).

El primer intento sistemático de exposición de su teoría de las Revoluciones tiene lugar en 1934, con la publicación de "El nacimiento de las civilizaciones orientales". Hacia 1935 se produce un cambio en algunos de sus planteamientos y empieza a concebir la cultura arqueológica como una totalidad, aproximándose así a los planteamientos del antropólogo funcionalista británico Bronislav Malinowsky.

En la década de los años 30 tiene lugar en Europa el ascenso del fascismo, lo que hizo que Childe se interesara más por la teoría de la evolución que, junto con su pesimismo sobre la creatividad humana, configurará la base teórica de dos de sus obras más importantes: "Los orígenes de la civilización" (1936) y "Qué sucedió en la Historia" (1942). En "Los orígenes de la civilización" lleva a cabo la exposición más detallada y completa de su teoría de las Revoluciones y supone un canto optimista del progreso humano como motor de la historia. "Uno de los propósitos de este libro es el señalar cómo la historia enfocada desde un punto de vista científico impersonal puede aún justificar la confianza en el progreso" (1975: 10). En esta obra establece de forma definitiva sus tres Revoluciones:

- *Revolución Neolítica.*- Transforma la economía y da al hombre el control sobre su propio abastecimiento de alimentos a través de la domesticación de animales y plantas. En palabras del propio Childe: "La primera revolución que transformó la economía humana dio al hombre el control sobre su propio abastecimiento de alimentos. El hombre comenzó a sembrar, a cultivar y a mejorar por selección algunas hierbas, raíces y arbustos comestibles. Y también logró domesticar y unir firmemente a su persona a ciertas especies animales" (1975: 135).

- *Revolución Urbana.*- En algunas zonas del mundo apareció un excedente social de producción relativamente alto debido a la agricultura de regadío. Ello motivó la aparición de verdaderos centros urbanos, de estados bien organizados y de especialización técnica e industrial. Los hombres "...habían acumulado laboriosamente un conjunto importante de conocimientos -topográficos, geológicos, astronómicos, químicos, zoológicos y botánicos- de saber y destreza prácticos, aplicables a la agricultura, la mecánica, la metalurgia y la arquitectura, y de creencias mágicas que también eran consagradas como verdades científicas" (Childe, 1975: 173). Estos adelantos científicos y técnicos hicieron viable la aparición de considerables excedentes alimenticios y, lo que es más importante, excedentes de productos domésticos y manufacturas que incrementaron los intercambios entre distintos centros de producción. "El excedente de productos domésticos también debió servir para sostener un cuerpo de comerciantes... artesanos. Pronto

se hicieron necesarios los soldados para proteger por la fuerza los convoyes..., los escribas para llevar registro minucioso de las transacciones..., y los funcionarios del Estado para conciliar los intereses en conflicto" (Childe, 1975: 175).

- Revolución del conocimiento. El saber es acumulativo y transmisible a través de la escritura y la organización de las ciencias. Un elemento fundamental para Childe fue la aparición de la escritura, cuya verdadera importancia radica en que "estaba destinada a revolucionar la transmisión del conocimiento humano" (1975: 227). Con anterioridad al 3000 a.C., se produjeron una serie de descubrimientos y mejoras que afectaron radicalmente a la prosperidad de millones de hombres: el riego artificial utilizando presas y canales, el arado, los aparejos para utilizar la fuerza motriz animal, el bote de vela, los vehículos con ruedas, la agricultura hortense, la fermentación, la producción y uso del cobre, el ladrillo, el arco, el vidrio, el sello, y -en las primeras etapas de la revolución- el calendario solar, la escritura y la notación numérica.

Childe observa que es ridículo menospreciar los niveles productivos de sociedades basadas en la caza y la recolección (1957: 77) y cómo sus conocimientos técnicos y económicos habían permitido a grupos como los Kwakiutl de la Columbia Británica -que nunca basaron su economía en la agricultura- alcanzar un complejo grado de desarrollo que hoy denominaríamos "jefaturas" (Shallins, 1977). La civilización maya que floreció en las tierras tropicales de América central le ocasionó algunos quebraderos de cabeza. Los mayas habían alcanzado las revoluciones urbana y del pensamiento sin que su tecnología se hubiera modificado gran cosa desde la "prehistoria", y esto no cuadraba muy bien con su esquema evolutivo. No tuvo más remedio que considerar esta cultura dentro de las grandes realizaciones humanas de la antigüedad, pero, aun así, siempre consideró que las formas económicas practicadas por estas culturas les habían conducido a un callejón sin salida.

VALORACIÓN

A partir de los años 50 Childe empezó a ser conocido en América y fue asociado inmediatamente con Julian Steward y Leslie White como uno de los precursores del evolucionismo multilineal. Aun así, estaba muy lejos de los planteamientos deterministas de White relativos a la tecnología e insistía mucho más en la importancia de los medios de producción y la ideología en el desarrollo de las sociedades.

La obra de Childe ha sido analizada y criticada por numerosos especialistas y no siempre se ha valorado objetivamente su contenido. "Childe describió la historia de la cultura refiriéndose a los mayores avances tecnológicos y sociales como "revoluciones" que capacitaron al hombre para hacer un mejor uso de su medio. Para Childe la evolución social del hombre corrió paralela a su tecnología" (Hole y Heizer, 1977: 257). Esta afirmación, aunque se acerca bastante a la realidad, no es del todo cierta. De estas palabras se puede extraer la idea de que Childe practicaba un determinismo tecnológico y eso está muy lejos de la verdad. La importancia que concede a la tecnología en su obra es grande, pero "aunque deja bien explícitos sus puntos de vista sobre las revoluciones neolítica y urbana en la historia de la humanidad, fue siempre consciente de las limitaciones de la arqueología" (Daniel, 1974: 286). En su esquema del desarrollo de la humanidad los aspectos sociales y económicos juegan un papel tan importante o más que el tecnológico.

Lo cierto es que sus teorías pueden ser analizadas desde muy diversos puntos de vista y, por lo general, cada autor suele encontrar en su obra todo tipo de tendencias. "Por lo que hace al evolucionismo universal de Gordon Childe se ha considerado no sólo su adhesión a los estadios universales de Morgan (salvajismo, barbarie y civilización) en su presentación de las secuencias culturales de Oriente Medio, sino también, su tratamiento enteramente particularista de la apari-

ción de un área cultural distintivamente europea" (Harris, 1978: 557). Esta afirmación junto con la de que "Childe parece estar en realidad más cerca del particularismo histórico que del materialismo histórico" (Harris, 1978: 590) son totalmente injustas. Si bien es cierto que Childe no aplicó el materialismo histórico hasta sus últimas consecuencias, también lo es que su postura teórica siempre estuvo muy alejada del idealismo ideográfico que caracterizó al particularismo histórico de la escuela boasiana. Si tuviéramos que situar en algún lado la obra de Gordon Childe, sería justo incluirla dentro de las estrategias de investigación nomotéticas, ya que dedicó muchos años de su labor científica a la busca de leyes explicativas y predictivas del desarrollo social.

Para algún autor "...sus formulaciones del desarrollo se basan en el análisis de las condiciones ambientales concretas... Para Childe la Revolución Urbana está asociada con los medios áridos y semiáridos situados en las márgenes de los grandes sistemas fluviales de Egipto, Mesopotamia, la India y China" (Palerm, 1967: 162). Este es quizá, a nuestro modo de ver, uno de los aspectos de su obra que no llegó a desarrollar suficientemente. Aunque a lo largo de sus escritos se pueden encontrar varios análisis de condiciones ambientales, lo cierto es que suele hacerlo de forma superficial. Otro tanto ocurre con sus consideraciones sobre los sistemas de regadío en el Cercano Oriente, que tampoco llegó a estudiar con profundidad.

La obra de Vere Gordon Childe sigue ofreciendo en la actualidad una gran cantidad de posibilidades y muestra la enorme riqueza de un pensador que tuvo como principal objetivo explicar científicamente las causas del desarrollo de las sociedades.

BIBLIOGRAFÍA

CHILDE, V. Gordon (1969): *El nacimiento de las civilizaciones orientales*. Ed. Península, Barcelona. (1970): *¿Qué sucedió en la Historia?* Ed. Siglo XX, Buenos Aires. (1973 a): *Progreso y Arqueología*. Ed. La Pléyade, Buenos Aires. (1973 b): *La Evolución Social*. Alianza Editorial, Madrid. (1975): *Los orígenes de la civilización*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

DANIELL, Glyn. (1974): *Historia de la Arqueología: de los anticuarios a V. Gordon Childe*. Alianza Editorial, Madrid.

HARRIS, Marvin. (1978): *El desarrollo de la teoría antropológica: una historia de las teorías de la cultura*. Siglo XXI, Madrid.

HOLE, F. y R. F. HEIZER. (1977): *Introducción a la arqueología prehistórica*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

PALERM, Angel. (1967): *Introducción a la Teoría Etnológica*. Instituto de Ciencias Sociales. Universidad Iberoamericana, México.

SAHLINS, Marshall. (1977): *Las sociedades tribales*. Nueva Colección Labor, Barcelona.

TRIGGER, Bruce. (1982): *La revolución arqueológica: el pensamiento de Gordon Childe*. Fontamara, Barcelona.

Anales del Museo de América, 3 (1995): 165/177

EXPRESIONES CULTURALES DE LOS INDIOS DE LAS PRADERAS EN EL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID

Araceli Sánchez Garrido*

INTRODUCCIÓN

La colección del grupo de Praderas, que se conserva en el Museo de América de Madrid, ha sufrido desde su recogida una serie de avatares que, sin duda, tienen mucho que ver con el momento, o mejor, con los momentos en que fueron recogidas. Tienen distinta cronología y ello es importante, tanto desde el punto de vista del soporte material de las piezas, como del tipo de objetos recogidos. La cronología no hace sino reflejar unos criterios de recolección y de interés por estas culturas, que es sumamente interesante. Asimismo, las colecciones ponen de manifiesto unas intenciones políticas y unas concepciones sobre el indio americano que más adelante trataremos de desentrañar. Por último, en esta introducción queremos señalar que el olvido a que ha estado sometida el área de etnografía del Museo de América dice mucho del interés profesional español por las expresiones cultura material del indio americano. Mientas los estudios sobre la producción colonial o la arqueología disfrutaban de un verdadero esplendor, las expresiones vivas de los dos últimos siglos eran menospreciadas por omisión. Sólo algunos autores, siempre de manera aislada dedicaron un poco de su tiempo a estos objetos (Ballesteros y Kirchhoff, 1935) en la década de los 30 y 40. Tendrían que pasar más de cuarenta años para que los investigadores, museólogos y científicos sociales españoles en general volvieran sus ojos a este tipo de objetos.

El interés por la América del Norte fue desde luego escaso para la metrópoli, si lo comparamos con el resto del continente que estaba en posesión de la Corona española desde finales del XV; sin embargo, las amenazas suscitadas por los asentamientos franceses en los territorios próximos al río San Lorenzo, la entrada de tramperos rusos por Alaska o el definitivo establecimiento de colonos ingleses en lo que después se llamaría Columbia Británica, hizo que España, durante el XVII, de manera tímida, y después en el XVIII, impusiera una presencia que hasta ahora había sido escasa. Es en este siglo y desde el virreinato de Nueva España cuando se organizaron incursiones hacia el Pacífico Septentrional por un lado y hacia los territorios del interior del territorio norteamericano. Tenemos noticias de que exploraciones militares españolas atraviesan los territorios centrales, llegando hasta las proximidades del lago Michigan; dichos viajes, realizados sin medios ni recursos humanos apenas, eran "apoyados" por poblaciones indígenas en la travesía, manteniéndose de esta manera contactos con los pobladores de las tierras que iban de California hasta Illinois. Los testimonios de estos viajeros no se han traducido en importantes escritos, ni aportan una enorme información, pero son, al menos eso creemos, las únicas descripciones que se tienen de época tan temprana. La toponimia citada es la indígena, si bien a veces, los españoles dan nombres en su lengua a ríos, pasos o parajes.

* Museo de América

EL ÁREA CULTURAL DE LAS PRADERAS

Todo esto viene a propósito de las colecciones que el Museo de América alberga y que tanto misterio entraña a la hora de saber quién las coleccionó. Pero antes recordemos algo sobre el territorio y las formas culturales de estos grupos.

Las Praderas forman un territorio de más de dos millones de kilómetros cuadrados, desde el río Saskatchewan hasta el río Grande, en la frontera de México; al Este, con los valles de los ríos Mississippi y Missouri, y al Oeste con las Rocosas. Tal extensión combinada con una densidad de población baja permitió, tras la introducción del caballo por la frontera sur, a finales del S. XVI, y su generalización en el XVII y XVIII, formar la cultura tradicional de las Grandes Llanuras. La adopción de este animal como vehículo llegó a modificar las pautas socioeconómicas de estos grupos, haciendo pasar a estas comunidades de un sedentarismo de aldeas agrícolas al nomadismo de la caza de grandes hervíboros. Lo que hoy conocemos como cultura tradicional de las Praderas se caracteriza por un ajuar realizado en su mayoría con las pieles tratadas de las piezas cazadas: vivienda, ropa y vajilla tienen como soporte piel y hueso; los símbolos que la comunidad reconoce como identificaciones diferenciadoras también están realizadas con los mismos soportes, la propia historia de los grupos se recordará en "libros" realizados a base de iconos mnemotécnicos, como es el caso de las pieles pintadas del grupo del que nos ocupamos; toda esta situación se modificará sustancialmente cuando el hombre blanco cree las fronteras que acabarán con las formas tradicionales, cuando las bolas de cristal para bordar sustituyan a los trabajos realizados en fibras de puercoespín, y cuando la hojalata se cambie por la estética del hueso. Este cambio formal no hace más que evidenciar otras modificaciones mucho más profundas y diríamos que dramáticas, ya que suponen el fin de la cultura no real, pero sí tradicional, de los habitantes de las Grandes Llanuras. Por estas razones, la colección del Museo de América es importante, porque nos enseña lo que era tradicional, lo no contaminado por la presencia continua del blanco; el caballo había supuesto un cambio mucho más dramático en esta zona, pero había sido una adopción libre, sin imposiciones, la situación que se desarrolla en el marco histórico del S. XIX no es una situación elegida, sino impuesta por el avance de una cultura agrícola y ganadera, que acabaría no sólo por eliminar una cultura tradicional, sino el propio paisaje de las Llanuras; tan grande ha sido el cambio en estos 200 últimos años que, un sioux desterrado por la frontera al estado de Oklahoma, no se puede reconocer en ninguna de las piezas recogidas a sus antepasados en su antiguo territorio.

LAS DUDAS QUE PLANTEA LA COLECCIÓN DEL MUSEO

Por un lado, nos encontramos con una remesa adquirida por compra para el Real Gabinete del rey Carlos III, en donde se encuentran objetos de América del Norte; nos referimos al acopio realizado por Franco Dávila, quien reunió su colección en París con los objetos que él compraba a las gentes que venían de la Nueva Francia. Dichas piezas habían sido recolectadas antes de 1762 (para más información, véase Cabello Carro. P,1989), con lo cual nos encontramos ante unos objetos de gran valor cultural, ya que están realizados con soportes materiales, propios de los indígenas antes de entrar en el fuerte proceso de aculturación que se produciría después.

Los objetivos relativos a la zona de Praderas, como así se citan en la memoria tradicional del Museo, y atribuidos a esta colección, aún sin determinar totalmente, parece que provienen de las riberas de los Grandes Lagos o bien de áreas con una fuerte influencia de estas zonas, como es el caso de unas bolsas (nº inv. 13995 y 13957) realizadas en piel ahumada, con bordados de fibra de puercoespín, que tipológicamente son muy semejantes a las realizadas por los hurones y los ataueses. Lo mismo ocurre con dos pares de mocasines (13997c, 13953-1 y 13953-2) que siendo de piel ahumada y bordados con puercoespín tienen, al menos uno de los pares, remates



Figura 1: Bolsa. Museo de América #13955. Foto: Joaquin Otero.



Figura 2: Bolsa. Museo de América #13957. Foto: Joaquin Otero.

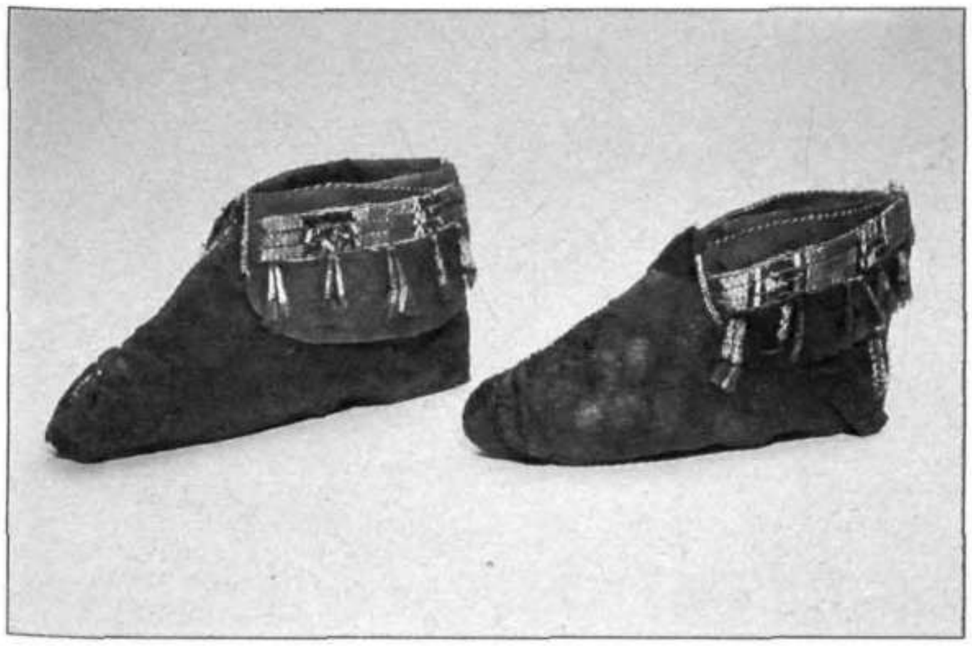


Figura 3: Mocasines. Museo de América #13997c. Foto: Joaquin Otero.

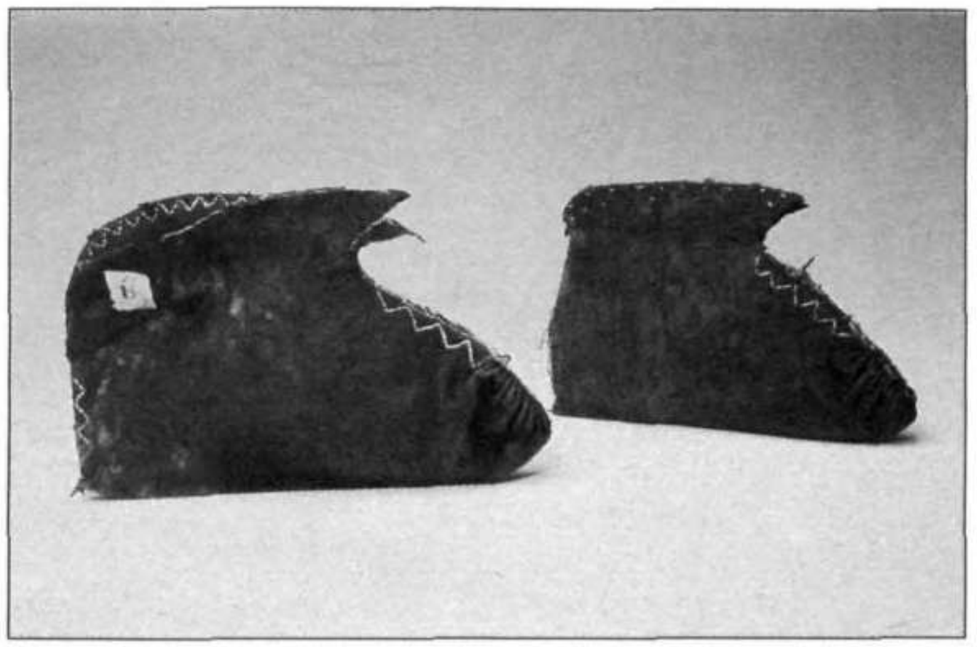


Figura 4: Mocasines. Museo de América #13953, 1-2. Foto: Joaquin Otero.

cónicos de metal con crines en su interior, así como con una funda de puñal (13978c) de las mismas características, muy semejantes a la producción de la zona este de los Grandes Lagos. Por todo lo dicho arriba, la colección de las Praderas aparece mezclada con las piezas de la zona de Bosques del Este, pero hemos de decir que, durante largo tiempo se han considerado de Praderas, materiales que realmente no lo eran, y así lo creemos nosotros. Pensamos que estas piezas tienen otra atribución cultural bien distinta y que, desde luego, si vienen de esa zona no pueden ser de la otra colección relativa a esta zona, como es la colección Lorenzana, a quien se las ha atribuido tradicionalmente. La explicación de por qué esta colección no puede ser Lorenzana es muy sencilla: Francisco Antonio de Lorenzana fue arzobispo de México desde 1766 hasta 1772, durante este tiempo bien es verdad que impulsó una política de recogida de datos antropológicos, como gramáticas indígenas, curiosidades y descripciones étnicas, pero aún siendo evidente su interés por las antigüedades de su arzobispado y suponiendo que todo aquello curioso o exótico que le ofrecían procedente de tierras más septentrionales lo adquiriera, es prácticamente imposible que le fueran ofrecidos objetos procedentes de la zona ocupada por Francia, ya que la distancia espacial y política que separa el virreinato de México de los Grandes Lagos era prácticamente insalvable en S. XVIII. Por otro lado, en la documentación que obra en la Biblioteca de Toledo se dice que estas piezas proceden de las márgenes del río Colorado, cosa perfectamente factible dada la facilidad con que los españoles se mueven por esta zona del interior del continente, debido a la configuración geopolítica de la California y la Luisiana a finales del S. XVIII. Ahora bien, las piezas que ahora posee el Museo de América no son exactamente de esta área cultural, sino que debieron ser recogidas en la cabecera de este río, o bien en la zona del Piedemonte oriental de las Rocosas, incluso más al noroeste. ¿Quién pudo desplazarse hasta zonas tan septentrionales en busca de curiosidades? Sin duda alguna, aventureros en busca de fortuna, que debieron toparse con comunidades indígenas e intercambiar objetos, ya que no se conoce expedición alguna enviada a estos territorios. Tal vez, la exploración por parte de los españoles a las tierras de la costa noroeste fueron un buen acicate para adentrarse por estas tierras con el fin de asentarse y explorar zonas hasta ahora deshabitadas por los blancos, si bien es verdad que no tuvieron gran éxito estas incursiones, tal vez por la rudeza del clima, tal vez por las difíciles relaciones con los pueblos indígenas allí asentados, o por las presiones geopolíticas que se estaban desencadenando con Inglaterra.

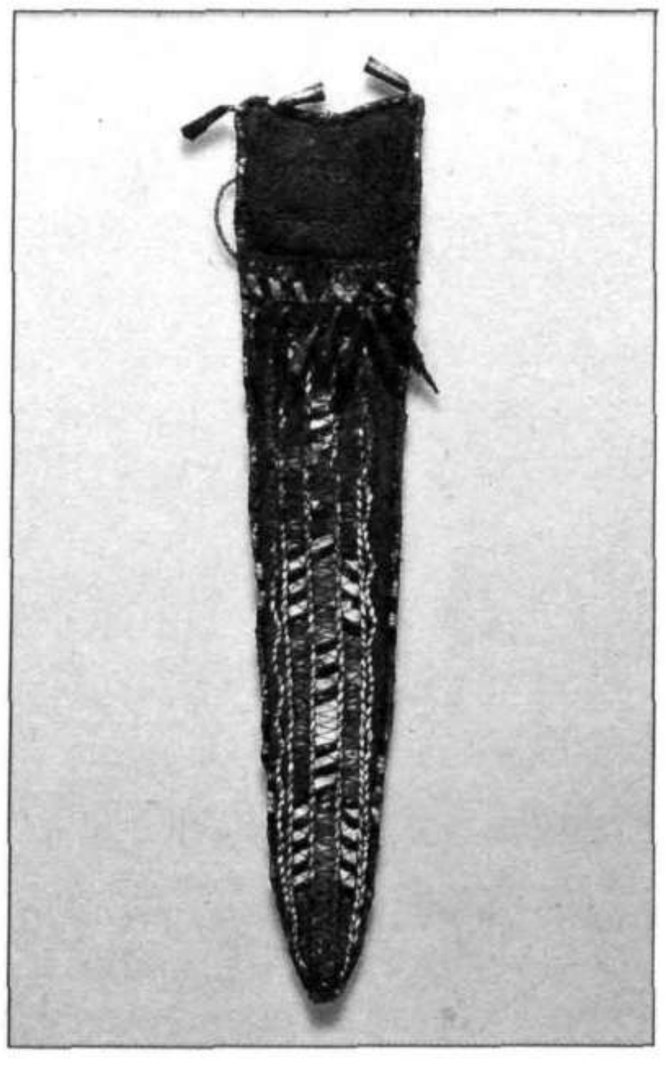


Figura 5: Funda de puñal. Museo de América #13978c.
Foto: Joaquin Otero.

Lo cierto es que estas piezas llegaron, no sabemos por qué vías a manos de Lorenzana, y éste cuando regresó a España, para marchar a un cónclave a Roma las depositó en Toledo, de ahí pasaron en el S. XIX al Museo Arqueológico Nacional, y tras la creación del Museo de América a mediados de este siglo pasaron a formar parte de sus colecciones.

Pasemos a ver qué piezas son las atribuidas a Lorenzana y qué asignación cultural tienen. El primer grupo está referido a objetos relacionados con la indumentaria: una camisa, una liga, un taparrabo, dos pares de mocasines y tres tocados. Pasemos a hacer una pequeña descripción con su catalogación siempre sujeta a revisión:

Camisa:

- Piel, pelo de puercoespín y crin.
- Alt.: 48 cm.; anch.: 54 cm.
- Norte de las Praderas. Cree o Pies Negros. S. XVIII.
- Nº Inv. 13997a.
- Camisa teñida de color rojizo, con rayas negras transversales en las mangas y restos de ellas en la parte delantera y en la espalda. Tiene adornos en forma de disco concéntrico de fibra de puercoespín en tonos blanco, negro, amarillo y rojo. Un fleco de piel y crin cuelga a lo largo de la manga.

Liga:

- Intestino, pelo de puercoespín, crin, metal y cuero.
- Alt.: 52 cm.; anch.: 8 cm.
- Norte de las Praderas. Pies Negros (?). S. XVIII.
- Nº Inv. 13978e.
- Pieza realizada con catorce tiras de intestino, sujetas por bandas transversales, ofreciendo una forma triangular. En la parte superior, el cuero describe una argolla. Toda la pieza, por ambas caras está recubierta por fibra de puercoespín blanca, negra y naranja, asimismo completa su decoración con pequeños conos de metal y crin.

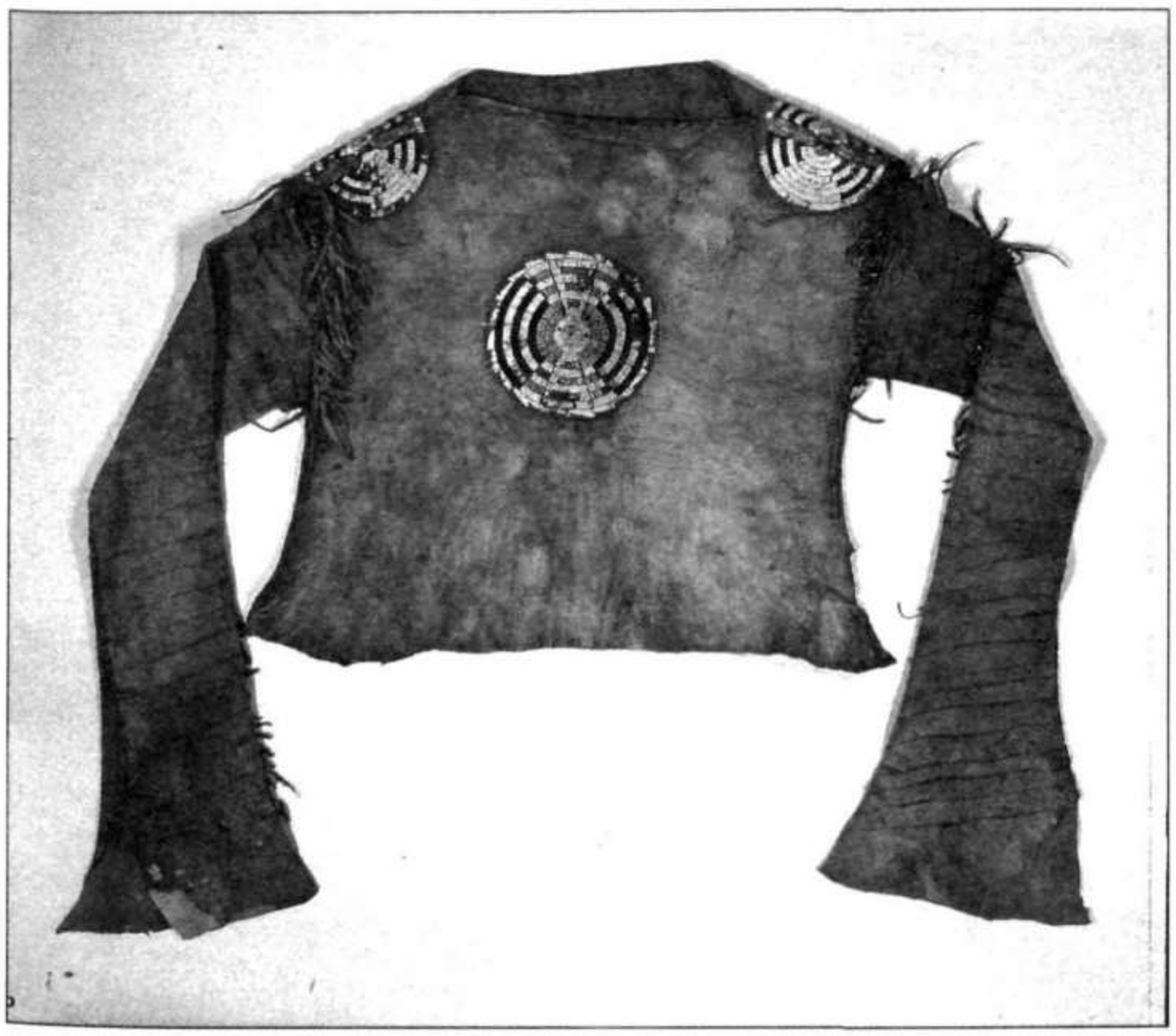


Figura 6: Camisa. Museo de América #13997a. Foto: Joaquin Otero.

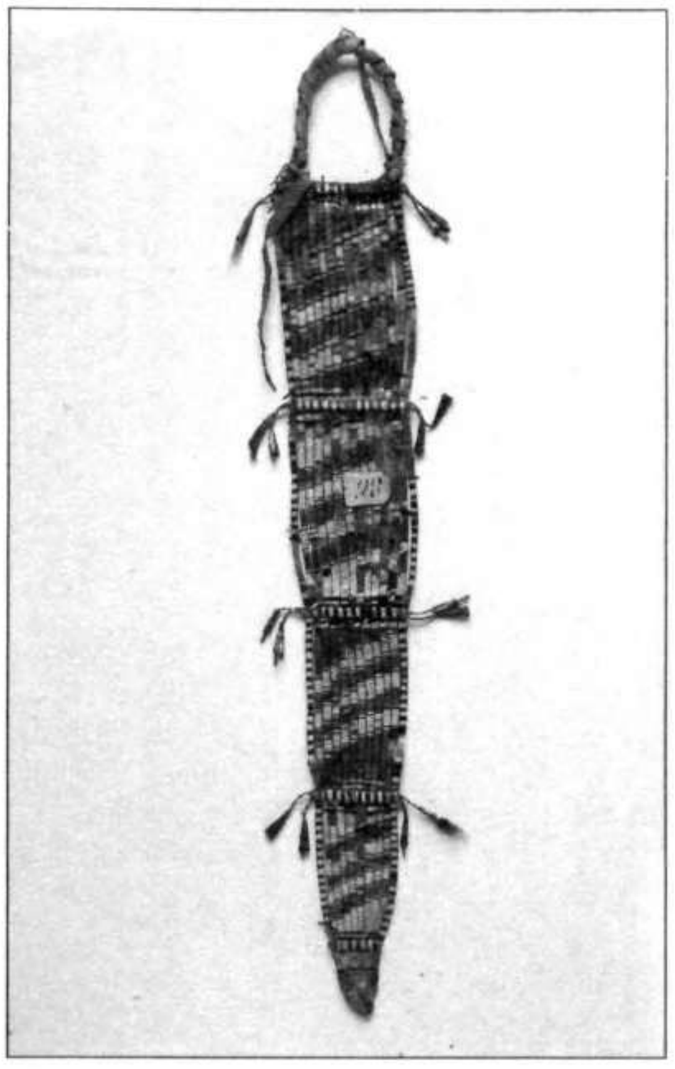


Figura 7: Liga. Museo de América # 13978e. Foto: Joaquin Otero.

Taparrabo:

- Cuero, pelo de puercoespín, metal y crin.
- Alt.: 60 cm.; anch.: 8 cm.
- Nº Inv. 13879e.
- Norte de las Praderas. Pies Negros (?). S.XVIII.
- Cinta de forma triangular hecha de un doble trozo de piel cosida. En su parte frontal presenta una decoración realizada a base de fibras de puercoespín de color negro, naranja y blanco, rematado en su parte superior e inferior en tiras de cuero recubiertas de "hilo" de puercoespín, rematadas en conos de metal con crin. A ambos lados de su parte superior tiene largas tiras de cuero, como para sujetarse, que finalizan en conos de metal con crin.

Mocasines:

- Cuero, pelo de puercoespín y pelo de vellón.
- Largo: 27 cm.; anch.: 15,5 cm.
- América del Norte. Ojibwa o Sioux. S. XVIII.
- Nº Inv. 13978a-b.
- Mocasines con lengüeta y vuelta alrededor del tobillo. Están decorados con pelo de puercoespín teñido en naranja, negro y blanco, formando zig-zag.. En la vuelta del tobillo tienen cosida una piel de vellón teñida en color anaranjado.

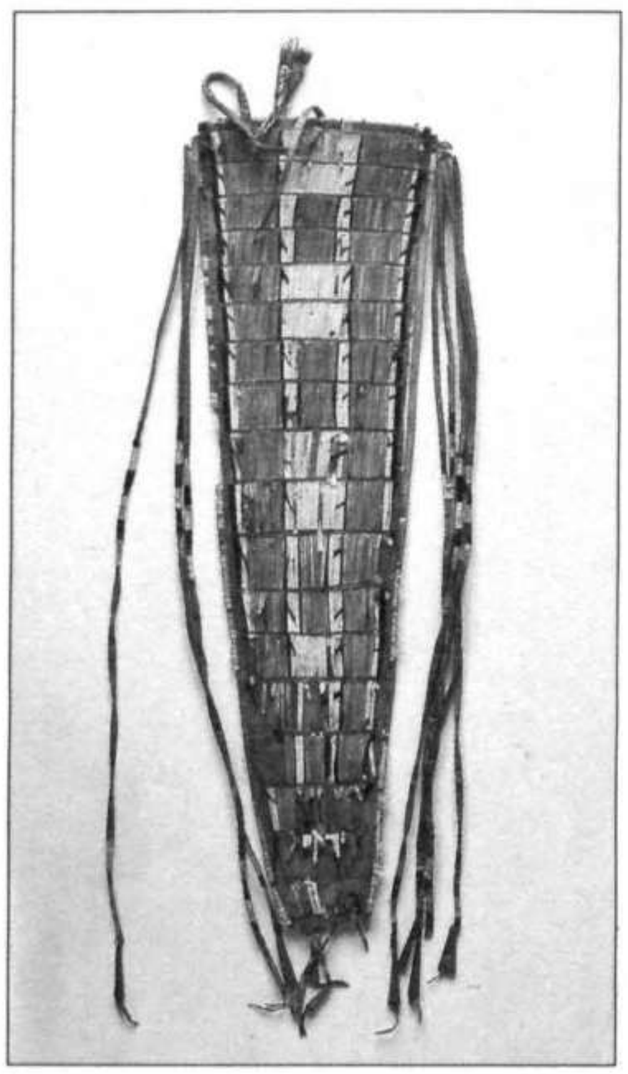


Figura 8: Taparabo. Museo de América #13978d. Foto: Joaquin Otero.

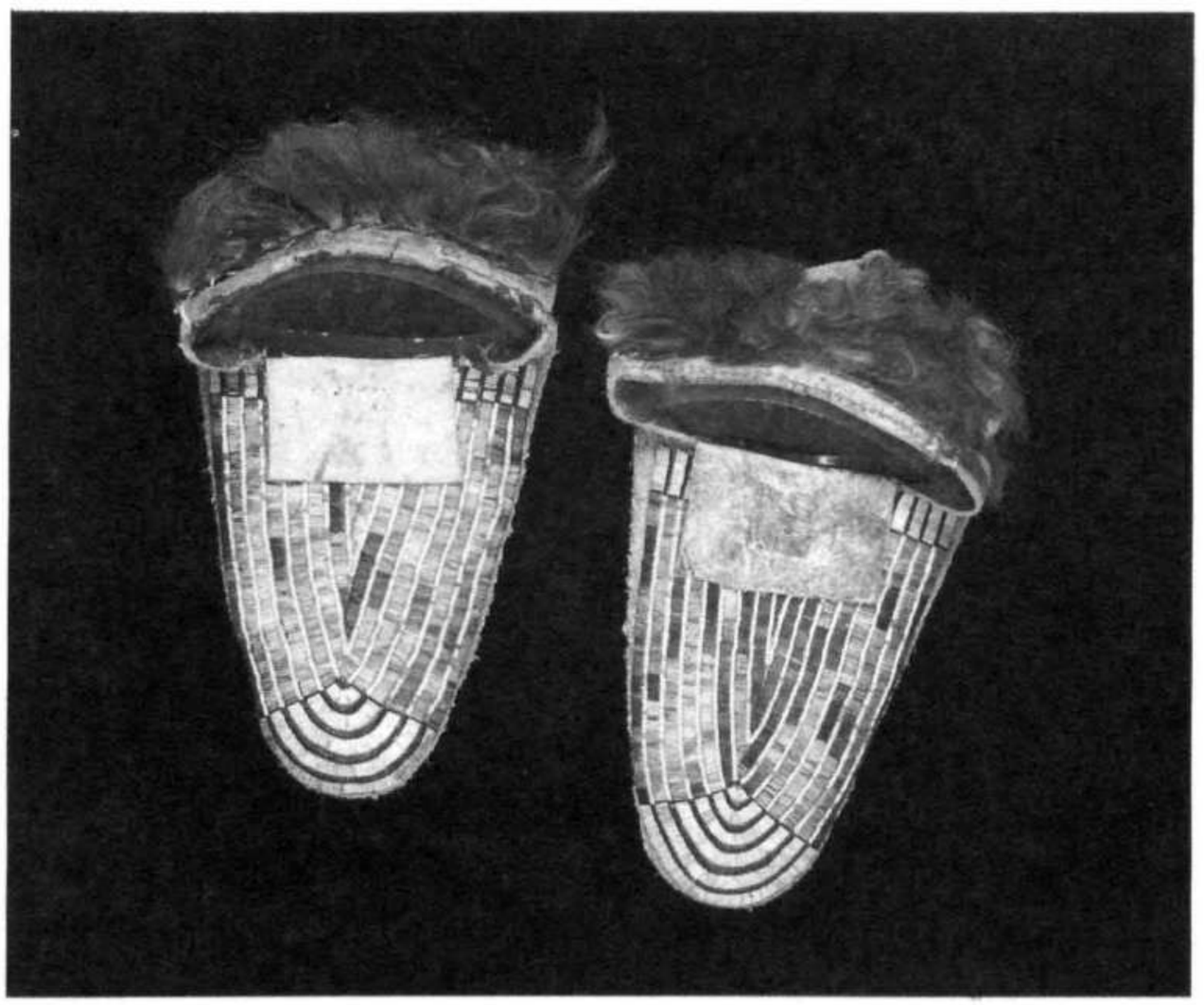


Figura 9: Mocasines. Museo de América #13978 a-b. Foto: Joaquin Otero.

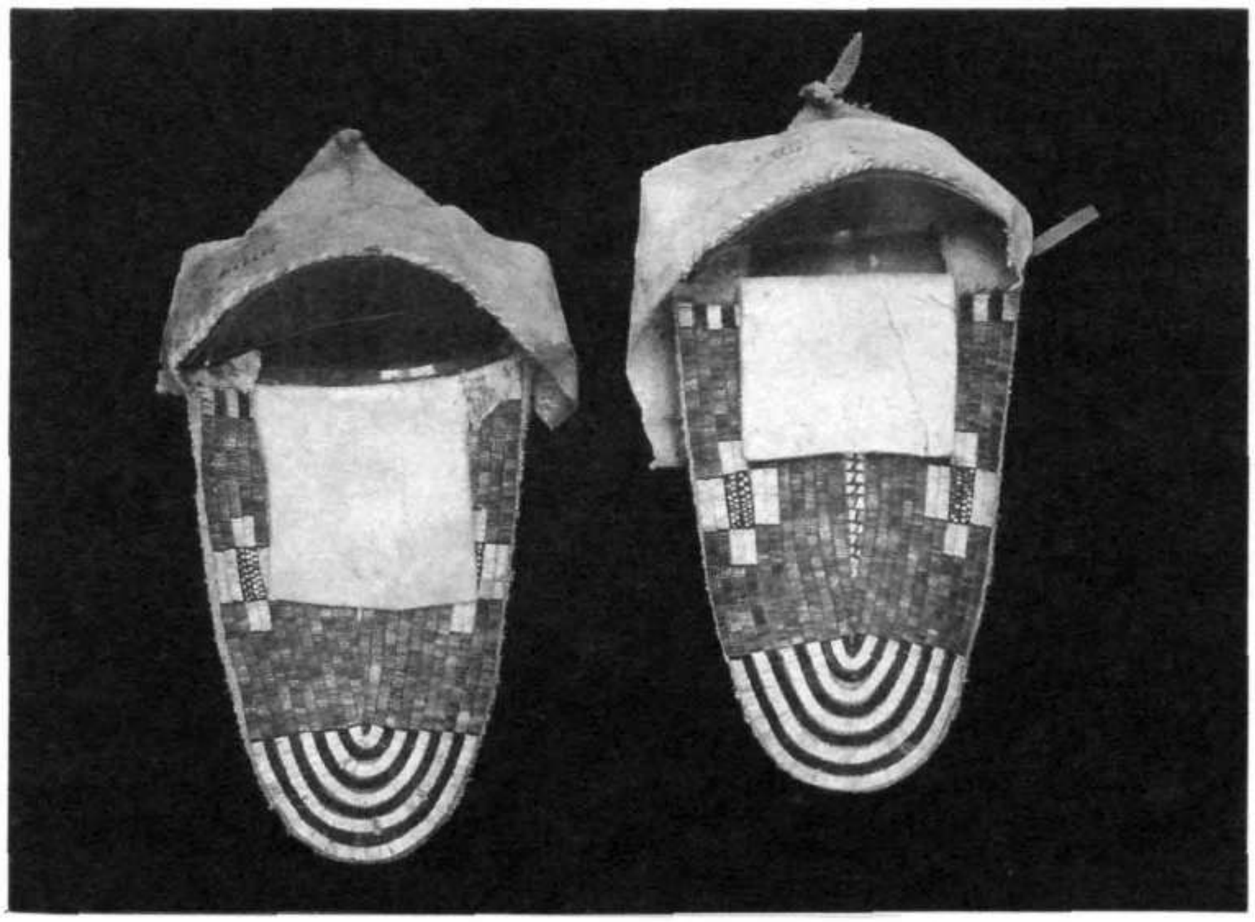


Figura 10: Mocasines. Museo de América #13978 a-b. Foto: Joaquin Otero.

Mocasines:

- Cuero y pelo de puercoespín.
- Largo: 29 cm.; anch.: 14 cm.
- América del Norte. Ojibwa o Sioux. S. XVIII.
- Nº Inv. 13977a-b.
- Par de mocasines con lengüeta y vuelta alrededor del tobillo. Tienen una decoración bordada con pelo de puercoespín, que se ha teñido en naranja, blanco y negro, describiendo figuras geométricas como zig-zag, cruz y arcos en las punteras.

Tocado:

- Cuero, pelo de puercoespín, crin, asta, corteza de árbol y metal.
- Largo: 32 cm.; anch.: 26 cm.
- América del Norte. Noroeste de las Praderas. S. XVIII.
- Nº Inv. 13978f.
- Tocado compuesto por una diadema decorada con estrechas bandas de corteza forradas con "hilo", realizado con púas de puercoespín, teñidas en blanco, naranja y amarillo. Sobre ésta aparece una "almena" de piel teñida también en color rojo, con toques de azul. Por la parte posterior cae un recorte de cuero que cubre la cabeza y está adornado con crines blancas y pardas. Las crines de la parte frontal superior son de color anaranjado, estando ajustadas entre dos medios cuernos que termina en pequeños haces de crin naranja. De uno de los lados cuelgan tiras de cuero rematadas en un cono metálico.

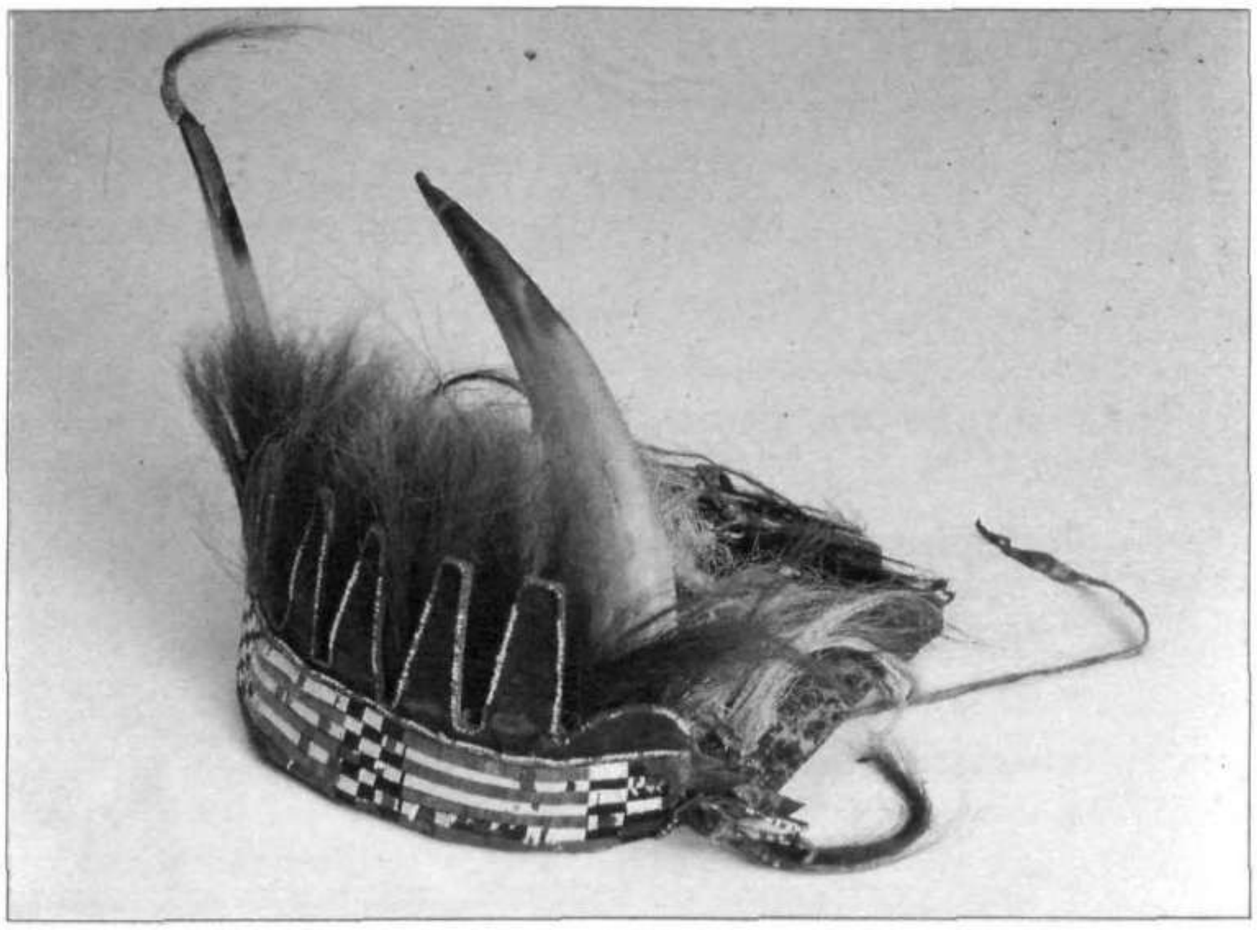


Figura 11: Tocado. Museo de América #13978f. Foto: Joaquin Otero.

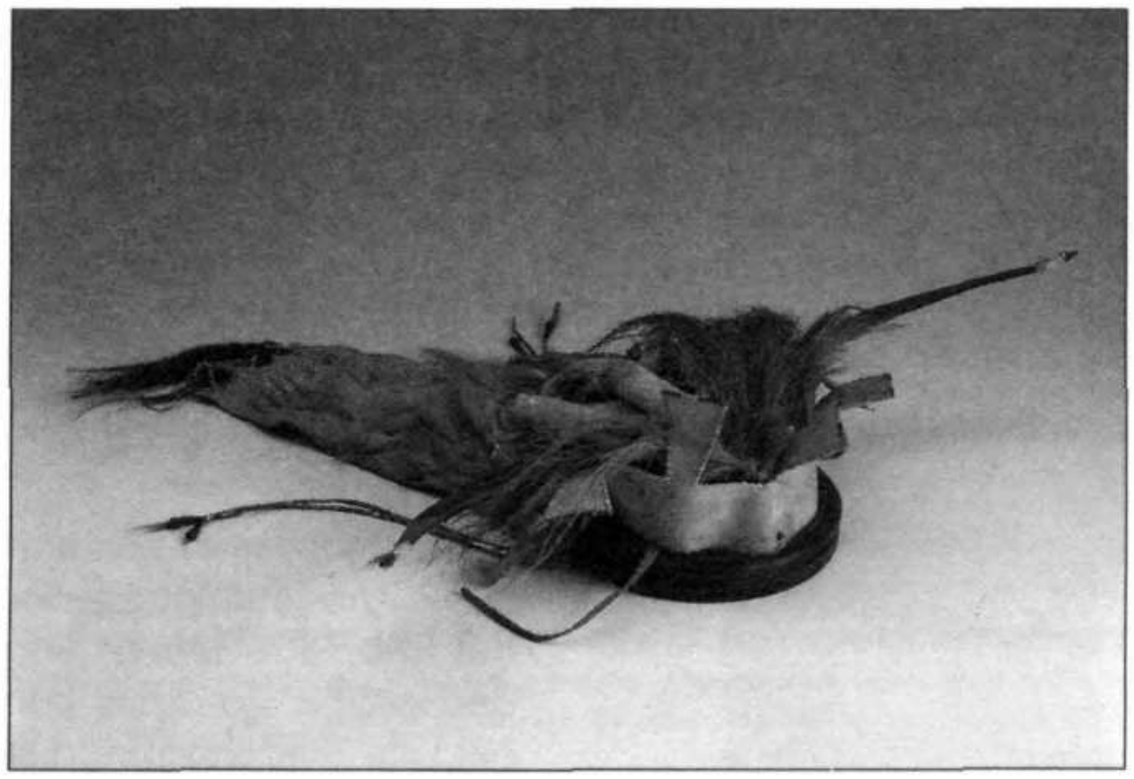


Figura 12: Tocado. Museo de América #3225. Foto: Joaquin Otero.

Tocado:

- Piel, cuero, pelo de puercoespín, crin, metal y cuerno.
- Largo máx.: 51 cm.
- América del Norte. Noroeste de las Praderas. S. XVIII.
- Nº Inv. antiguo 3225.
- Adorno de cabeza. En su parte frontal presenta una tira rematada en almena, con restos de pintura color naranja, cuyo vivo está realizado con fibra de puercoespín, y al que se halla sujeta una larga tira de piel con manojos de crin dispuestos en hileras y una tira de crines teñidas en color naranja; a ambos lados, dos secciones de cuernos, terminados en cuero y crin rematan el tocado. Cayendo, y en los laterales, finas cuerdas de cuero, cubiertas de fibra de puercoespín, acaban en conos metálicos con crines en su interior.

Adorno de cabeza:

- Cuero, plumas, madera, hueso, pelo de puercoespín.
- Largo: 50 cm.
- América del Norte. Pies Negros. S. XVIII.
- Nº Inv. antiguo 3230.
- Tocado compuesto por dos plumas de ave rapaz, sujetas en su base por huesos, los cuales están atados a un disco perforado de cuero, en donde se sitúan las cuerdas para sujetarlo a la cabeza. Se conservan vástagos de madera, que forman parte el tocado, decorados con fibra de puercoespín, describiendo un diseño de pequeño damero en blanco y marrón.

Portapipas:

- Madera, tendón y pelo de puercoespín.
- Largo: 84 cm.
- América del Norte. Sioux. S. XVIII.
- Nº Inv. 2827.
- Vástago hueco, de madera destinado a portapipas. Se halla decorado con tiras trenzadas de pelo de puercoespín en colores naranja, beige, blanco y marrón.

Portapipas:

- Madera, tendón y pelo de puercoespín.
- Largo: 87 cm.
- América del Norte. Sioux. S. XVIII.
- Nº Inv. 2823.
- Tubo portapipas de madera, adornado con tiras de pelo de puercoespín trenzadas en colores amarillo, naranja, blanco y marrón. En uno de los extremos de la decoración

conserva restos de plumas sujetas con una tira de tendón, mientras que en el otro la tira de tendón sujeta un manojo de crin. Enrollado también, se conserva un trozo de piel que parce ser de ave por tener insertados naturalmente cañoncillos de plumas.

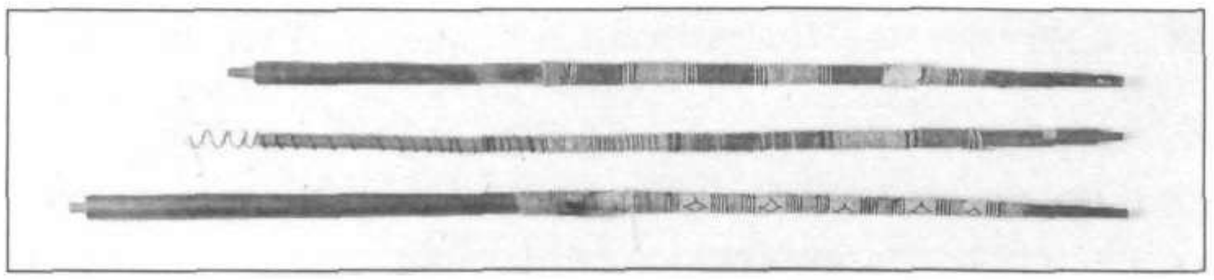


Figura 13: Portapipas. Museo de América # 2823 - 2826. Foto: Joaquin Otero.

Portapipas:

- Madera, tendón y pelo de puercoespín.
- Largo: 103 cm.
- América del Norte. Sioux. S. XVIII.
- Nº Inv. 2826.
- Portapipas de madera hueca. En su parte central presenta decoración de rombos en cuyos lados se prolongan líneas de colores naranja, amarillo, marrón y beige, hechas en tiras de puercoespín trenzado. En los extremos de la parte decorada, tendones atados sujetan crines teñidas de color naranja.

Bolsa:

- Piel, pelo de puercoespín, metal y crin.
- Alt.: 45 cm.; anch.: 17 cm.
- América del Norte. Noroeste de los Grandes Lagos. S. XVIII.
- Nº Inv. 13956.
- Bolsa rectangular. En su parte superior tiene un fleco hecho con cortaduras de piel y las costuras festoneadas con pelo de puercoespín. En la parte inferior tiene una ancha banda colgante trenzada en la que aparecen unos diseños geométricos en fibra de puercoespín teñidas en blanco, rojo y negro. Del extremo del fleco cuelgan una serie de conos de metal en cuyo interior aparecen haces de crin.

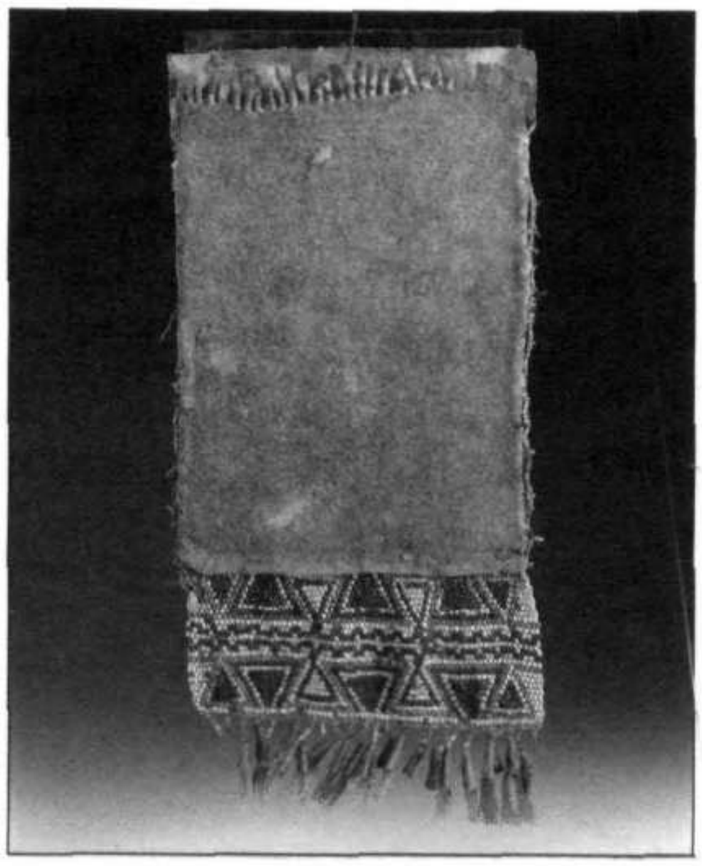


Figura 14: Bolsa. Museo de América # 13956. Foto: Joaquin Otero.

Carcaj con vástagos de flechas:

- Piel, madera y plumas.
- Largo: 90 cm.
- América del Norte. Norte de las Praderas. S. XVIII.
- Nº Inv. 2072.
- Portaflechas o carcaj realizado a partir de una

piel completa y limpia de mustélido (¿) vaciado, conservando la piel con pelo del cuello, y las cuatro patas con sus garras. Su interior se halla pintado de rojo. Contiene tres vástagos de flechas, que conservan restos de cañones de plumas en su parte posterior.

Arcos:

- Madera.
- Largo por núm. de inventario: 2190: 143,5 cm 2188: 134 cm. 2199: 132 cm.
- Arcos cuyo tensor ha desaparecido. Están realizados en una madera dura, que parece ser de tejo (*taxus bacata*).

Lo hasta aquí descrito, parece ser lo que se conserva de la colección Lorenzana, ya que se ajusta a listas ofrecidas por los documentos originales. No obstante hay otras tres piezas, que vienen referidas en los papales de Lorenzana, y que nosotros creemos que no deben formar parte de tal colección. Nos referimos a tres pieles pintadas, publicadas por primera vez en 1935 por Ballesteros y Kirchoff.

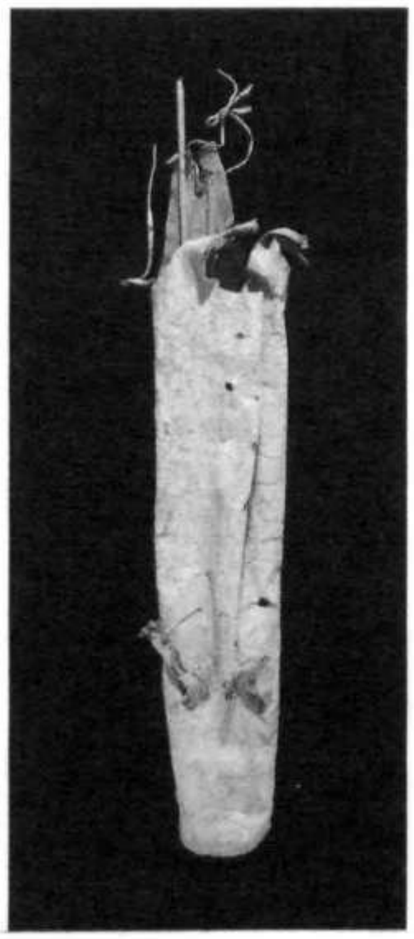


Figura 15: Carcaj con vástagos de flechas. Museo de América # 2072. Foto: Joaquin Otero.

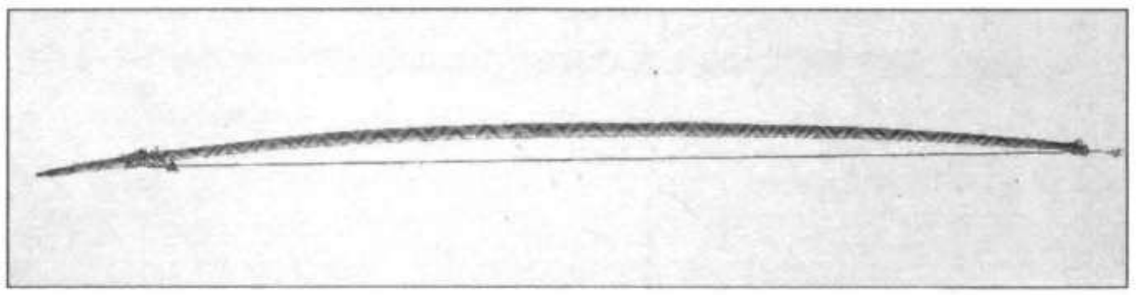


Figura 16: Arcos. Museo de América # 2190. Foto: Joaquin Otero.

Tradicionalmente la colección de Lorenzana ha estado asociada a la Borbón, dato que se ha manejado cotidianamente, pero que a la hora de diversificar qué piezas son de uno y otro, se ha visto, que nada tienen que ver. Es más, el mérito del infante D. Luis de Borbón, hijo de Felipe V, no está en haber reunido ninguna colección de objetos, sino en haberla heredado, así como en la formación de una biblioteca catedralicia en la ciudad de Toledo. ¿De dónde viene pués esta adjudicación de obras al infante de Borbón? No se sabe a ciencia cierta cuál es la respuesta, pero lo que sí podemos nosotros es aventurar la hipótesis siguiente: las piezas tradicionalmente asociadas a D. Luis de Borbón son aquellas que su padre heredó del Gran Delfín de Francia. Estas piezas, junto a otras de las que nosotros no tenemos constancia, pero que sí aparecen en listas junto con el gran tesoro de joyería que se conserva en la Pinacoteca del Prado, debieron ser parte de la dote que el Delfín entregó a su hijo Felipe V, cuando éste vino como primer rey de la dinastía de los Borbones a España. Esta hipótesis, apuntada ya por Ballesteros, se configura cuando vemos las piezas y su posible atribución cultural. Por una parte, las piezas del Museo de América de Madrid, son muy semejantes a las que se conservan en el Museo del Hombre de París y, por otra, su atri-

bución cultural es la misma, apuntando la tipología a unas cronologías bien antiguas que se remontan a la primera mitad del S. XVIII.

Ya que el reconocimiento de este rey fue en el Tratado de Utrech, en 1713, y con él vinieron estas pieles, que debieron ser recogidas lógicamente antes de esta fecha, hacen del grupo de París y Madrid el conjunto más antiguo conservado.

Las pieles a que nos estamos refiriendo son las siguientes:

Piel:

- Piel con pintura roja y azul.
- Largo: 180 cm.: anch.: 150 cm.
- América del Norte. Noroeste de las Praderas, posiblemente Omaha.
- Primera mitad del S. XVIII.
- Nº Inv. 16372.
- Piel completa de un posible cérvido. Está decorada con dibujos geométricos, representando cruces, elementos aparentemente vegetales, flechas y un gran círculo central, que asemeja a un sol.

Piel:

- Piel con pintura roja, amarilla y negra.
- Largo: 230 cm.; anch.: 221 cm.
- América del Norte. Noroeste de las Praderas. Primera mitad del S. XVIII.
- Nº Inv. 16371.
- Piel posiblemente de cérvido, que mantiene completa la forma del animal. Tiene en el centro un cuadrado formado por una línea roja, e inscrita, otra línea discontinua en negro, con un círculo rojo central, todo ello sobre un fondo amarillo. Otros elementos geométricos, así como cuchillos, completan la representación iconográfica.

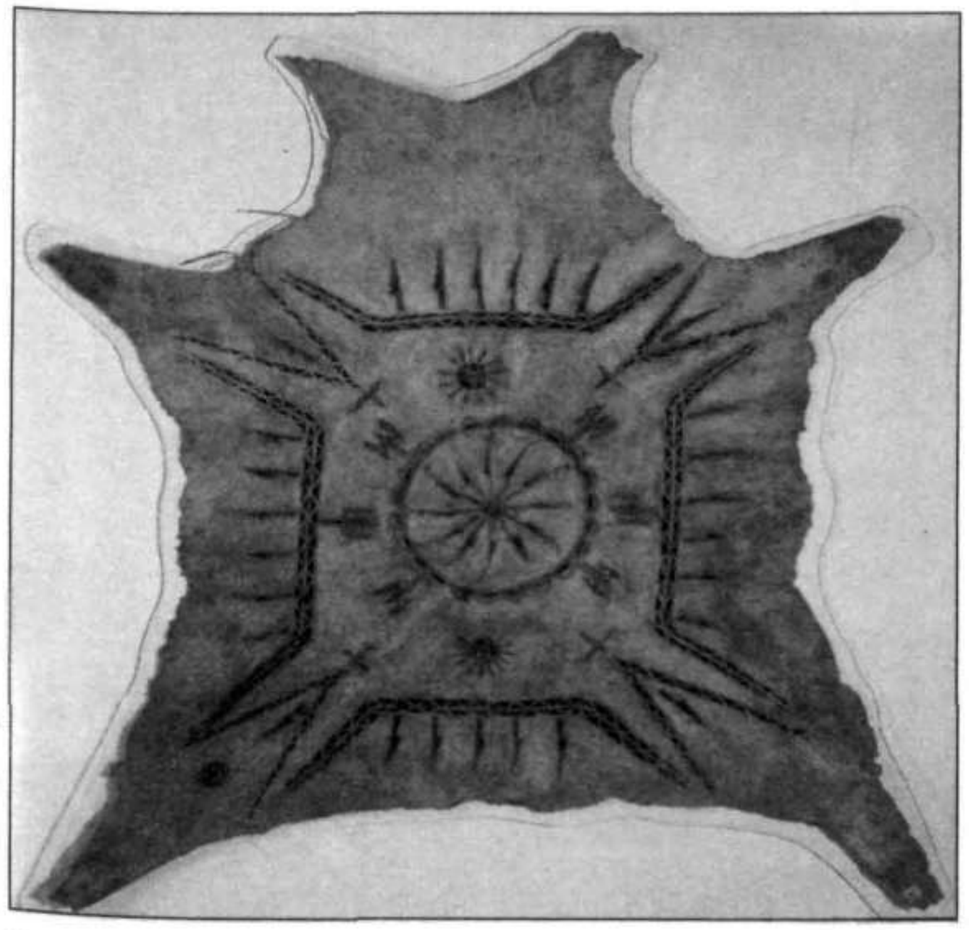


Figura 17: Piel. Museo de América # 16372. Foto: Joaquin Otero.

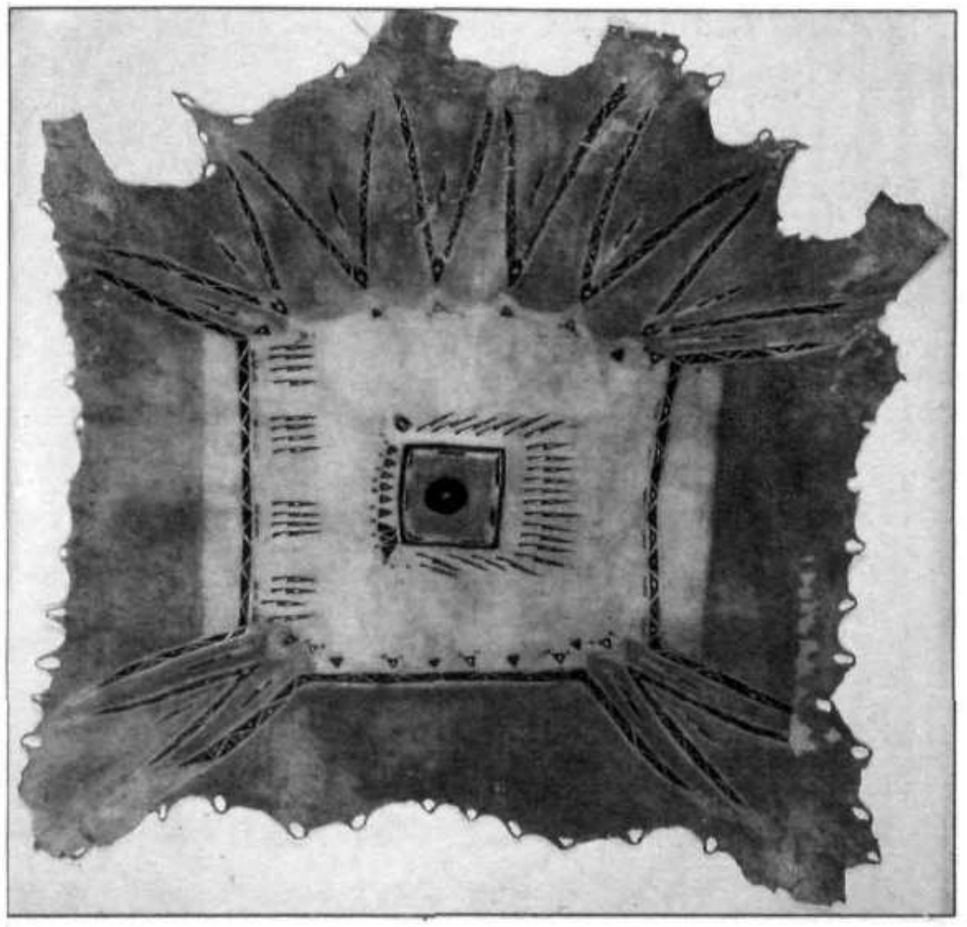


Figura 18: Piel. Museo de América # 16371. Foto: Joaquin Otero.

Piel:

- Piel con pintura en rojo y negro.
- Largo: 110 cm.; anch.: 150 cm.
- América del Norte. Noroeste de las Praderas: posiblemente norte y sur de Dakota. Primera mitad del S. XVIII.
- Nº Inv. 16370.
- Piel rectangular formada por la unión de diversos fragmentos cosidos. Un fleco formado por tiras en negro con greca roja cae del extremo inferior. Está decorada con una banda de motivos geométricos que bordea los laterales y el lado inferior.

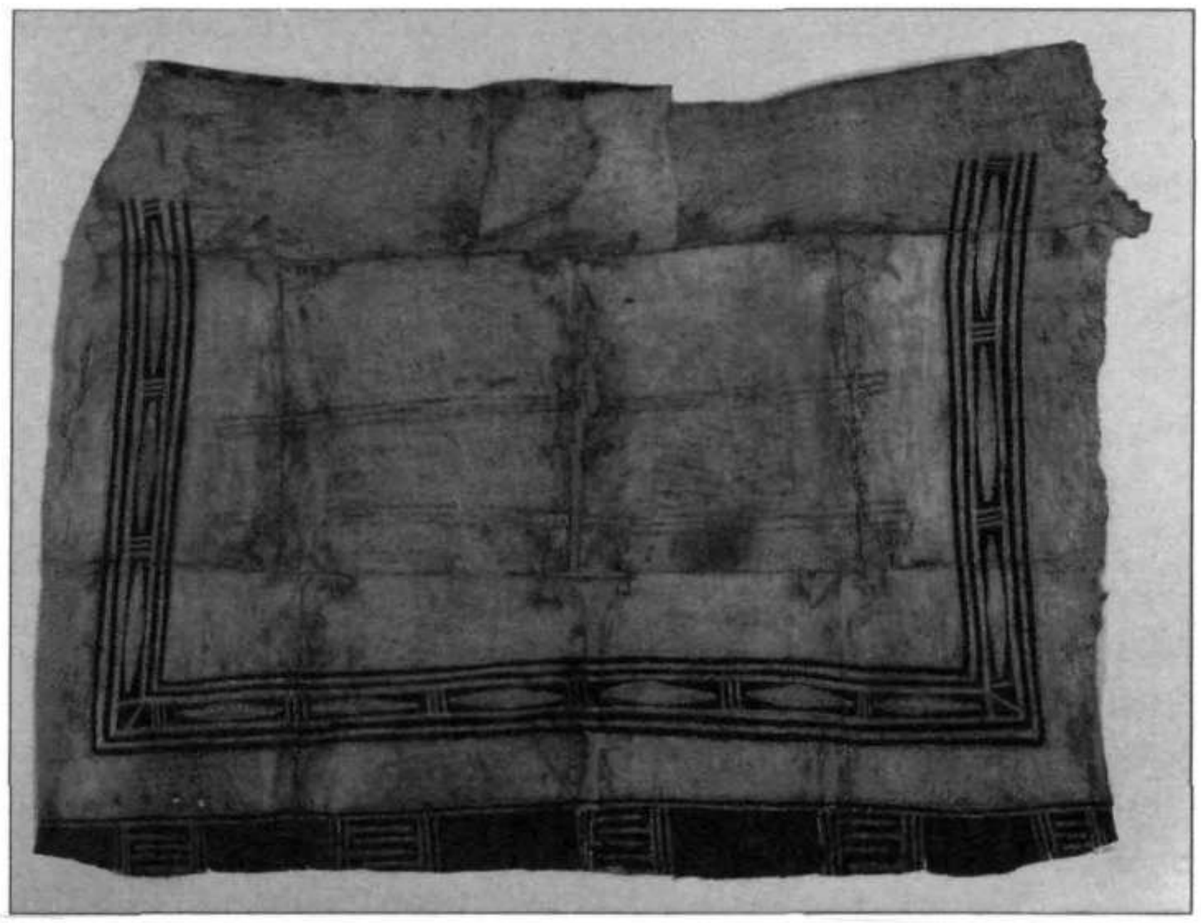


Figura 19: Piel. Museo de América # 16370. Foto: Joaquin Otero.

No obstante, todo lo arriba dicho está pendiente de modificaciones catalográficas, ya que, a medida que vamos consultando archivos, nos van apareciendo nuevos datos que permiten ir afinando en datos precisos.

Por último, existe una remesa de tan sólo dos piezas, que también pertenecen al área cultural de las Praderas. Estas son ya de finales del S. XIX e ingresaron en el Museo Arqueológico Nacional por compra. Se trata de unos mocasines y una bolsa que a continuación pasamos a describir.

Mocasines:

- Piel, tendón y bolsas de cristal de varios colores.
- Largo: 26 cm.; anch.: 9,5 cm.
- América del Norte. Posiblemente cheyenne. Finales del S. XIX.
- Nº Inv. 13969.
- Calzado mocasín hecho de piel, con suela plana de cuero, bien diferenciada, lengüeta frontal con cordones para atar y costura en la parte posterior.
- Se halla decorada con labores de mostacilla de varios colores formando diseños geométricos.

Bolsa:

- Piel, tendón y bolas de cristal de varios colores.
- Largo: 16,5 cm.
- América del Norte. Posiblemente cheyenne. Finales del S. XIX.
- Nº Inv. 13979.
- Pequeña bolsa de castaña, realizada con cuatro piezas de cuero. En su parte superior se cierra con una lengüeta recortada en forma de U. Tiene dos pequeñas asas de tiras de cuero para sujetarla o atarla, en cuya base aparecen cuatro cuentas, de mayor tamaño que el resto, de vidrio. La parte anterior de la pieza presenta una decoración de mostacilla en forma de estrella.

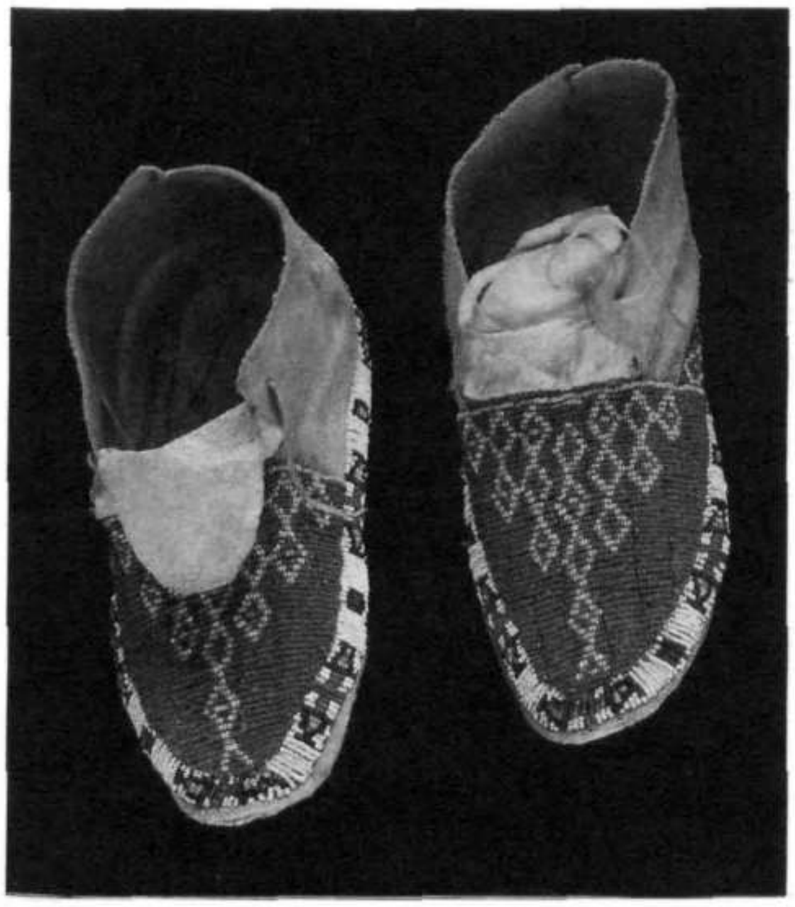


Figura 20: Mocasines. Museo de América # 13969. Foto: Joaquin Otero.

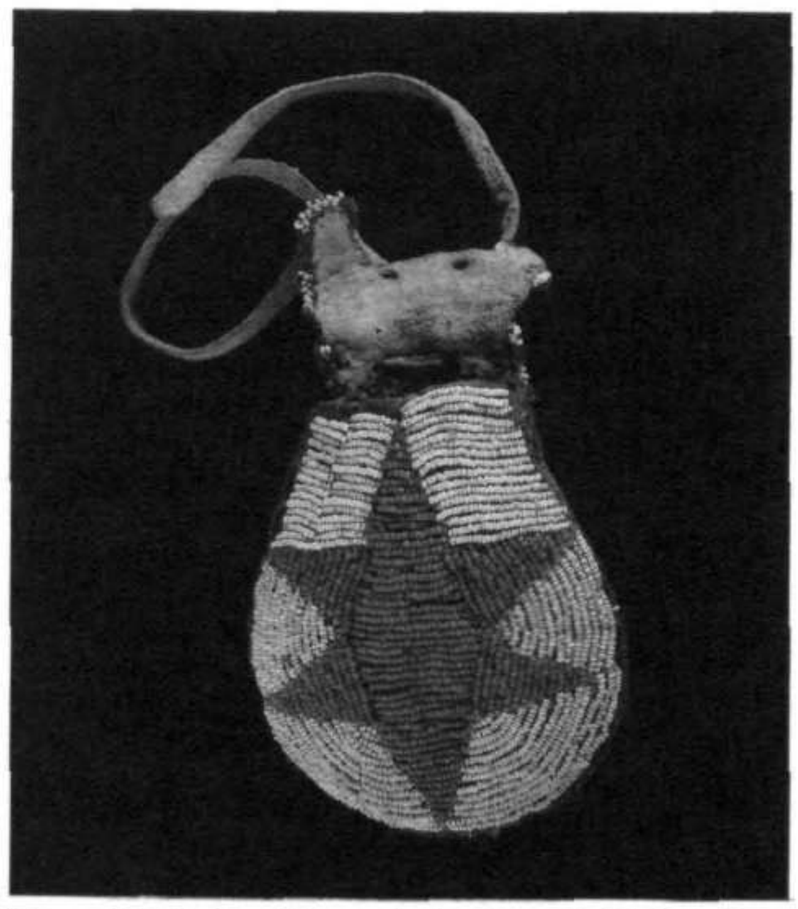


Figura 21: Bolsa. Museo de América # 13979. Foto: Joaquin Otero.

Con estas piezas queda finalizada la serie que el Museo de América posee de la cultura de las Praderas. Como se puede apreciar, todos los objetos tienen asignaciones culturales llenas de dudas. Esto se debe, por un lado, a la antigüedad de algunas de ellas y, por otro, a la compleja y dispersa documentación que poseemos de estas colecciones. Por ello, volvemos a insistir en que cualquier afirmación aquí dicha está sujeta a cambios según vayamos teniendo a nuestro alcance más y exacta documentación.

ACTIVIDADES DEL MUSEO DE AMÉRICA

Principales actividades desarrolladas a través de los Departamentos de Difusión y de Documentación durante el año 1994 en coordinación con los Departamentos Técnicos de Investigación:

1. CURSOS DE FORMACIÓN:

1.1. **Seminarios de Estudios Americanos**

Dirigidos a estudiantes universitarios de Antropología Americana y de Historia del Arte, en colaboración con el Departamento de Historia de América II y el Departamento de Historia del Arte II de la Universidad Complutense.

"Arte y Sociedad en las Culturas Americanas" (Noviembre 95)

- "Introducción a la Mesoamérica Prehispánica" (Andrés Ciudad, Universidad Complutense.
- " Arte y Sociedad en los Andes Centrales" (Alicia Alonso, Universidad Complutense).
- "Arte y Sociead en culturas nativas americanas" (Emma Sánchez Montañés, Universidad Complutense).
- "Arte y Sociedad indígenas en la Colonia" (Concepción Bravo Guerreira, Universidad Complutense).
- "Arte y Sociedad andinas: Unidad y diversidad de la artesanía actual en Chile y Ecuador" (Carmen Sotos Serrano, Universidad Complutense).

1.2. **Aula de Estudios Americanistas**

Cursos dirigidos a alumnos de doctorado, investigadores y especialistas en culturas americanas, así como a profesionales que, por diferentes razones, estén interesados en los respectivos temas.

"Etnohistoria de los Andes" (Marzo 95)

- "Geografía y culturas de los Andes" (Alicia Alonso Sagaseta, Univ. Complutense).
- "Las fuentes de la Etnohistoria Andina" (Laura González Pujana, Univ. Complutense).
- "Las sociedades indígenas y la administración colonial" (Mª Concepción Bravo Guerreira, Universidad Complutense).
- "La Iglesia y las sociedades indígenas" (Mª Concepción Bravo Guerreira, Universidad Complutense).
- "El indígena peruano de las Reducciones Toledanas a los Pueblos Jóvenes" (Mesa redonda con participación de todos los profesores).

"La Plateria en el Virreinato de Perú" (Abril 95)

- "El Gremio de Plateros" (Carmen Heredia, Universidad de Alcalá de Henares).
- "La localización en España de obras procedentes del Virreinato de Perú" (Carmen Heredia, Universidad de Alcalá de Henares).
- "La Plata en el Virreinato de Perú (I)" (Cristina Esteras, Universidad Complutense).
- "La Plata en el Virreinato de Perú (II)" (Cristina Esteras, Universidad Complutense).
- "Plata hispanoamericana en las colecciones reales" (Fernando Martín, Patrimonio Nacional).

"La madera en el patrimonio cultural: Morfología e identificación" (Octubre 95)

Profesor: Licenciada Raquel Carreras Rivery (investigadora del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología de Cuba).

- "La madera. Características macroscópicas y reconocimiento de las mismas a la lupa".
- "Características microscópicas de las maderas. Técnicas fundamentales para su estudio y observación de la estructura anatómica de diferentes especies".
- "Maderas comerciales. Maderas americanas. Importancia de las xilotecas. Práctica de las técnicas usuales para el estudio de las maderas".
- "Utilización práctica de los estudios anatómicos de las maderas en la restauración de inmuebles, museología, tecnología y otros".
- "Identificación de la madera. Principales caracteres, diagnósticos y métodos utilizados".

"Antropología y Museología" *(Octubre 95)*

- "Nuevas concepciones en los museos etnográficos" (Pilar Romero de Tejada y Picatoste, Museo Nacional de Antropología).
- "Para qué y para quién sirven los museos" (Carmen Prats, Museo de Ciencia y Técnica de Cataluña).
- "El trabajo de campo y su difusión en el medio urbano, un estímulo para los museos etnológicos" (Dolors Llopart, Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares de Barcelona).
- "Patrimonio, saberes y artefactos de identidad" (Fernando Estévez González, Museo de Antropología de Tenerife).
- "¿Es posible la exposición global de la cultura?" (Fernando Velasco Steigrad, Comunidad de Madrid).

1.3. **Cursos de Formación Interna**

"Curso dirigido al nuevo personal de vigilantes y del Museo de América" (Junio 95)

- "Área de Seguridad y Vigilancia. Los Museos: Riesgos y precauciones".
- "Área de Socorrismo y Primeros Auxilios".

- "Área de Atención, Recepción e Información al público".
- "Área de conocimiento del Museo de América: Estructura organizativa-funcional y la Exposición Permanente".

1.4. **Curso "Museos y entorno: Patrimonio Cultural y Turismo"** (Noviembre 95)

Dentro del Programa de Formación para Iberoamérica, que promueve el Ministerio de Cultura, se ha desarrollado este curso (120 horas) dirigido a profesionales de la cultura en tres módulos:

- Patrimonio Cultural y Turismo.
- Patrimonio, Identidades Culturales y Turismo.
- Patrimonio Histórico. Museos y Medio Ambiente. Aspectos jurídicos.

1.5. **Curso "La comunicación en el Museo. Elaboración de textos"** (Noviembre 95)

Promovido por el Ministerio de Cultura y coordinado por doña Ángela García Blanco se ha desarrollado este curso de formación con asistencia de treinta profesionales de diferentes Museos estatales de España.

El último día, como colofón del curso, tuvo lugar una exposición de materiales, productos y servicios de utilidad para los Museos (guías-audio electrónicos, sistemas multimedia y de apoyo a exposiciones, servicios de comunicación, vídeos, etc., con la participación de quince empresas especializadas. A esta exposición acudió una nutrida representación de profesionales interesados de los Museos de Madrid.

2. ACTIVIDADES CULTURALES:

2.1. **Ciclos de Conferencias** (Enero-Diciembre 95)

Dirigidos al público en general interesados por los temas americanos, tanto de América Precolombina como de América Colonial y la América de nuestros días.

- "Los primeros pobladores de América" (Mª Ángeles Albert de León, Antropóloga).
- "Los Mayas. Una civilización de la selva centroamericana" (Carmen Varela Torrecilla, Antropóloga).
- "Los Aztecas. Un estado militarista del valle de México" (Juan Antonio Flores Martos, Antropólogo).
- "Pirámides y tumbas en el desierto costero peruano" (Ana Sánchez Fernández, Antropóloga).
- "Culturas indígenas americanas de nuestro tiempo" (Luisa Abad González, Antropóloga).
- "Dignatarios, sacerdotes y escribas. Cultura y sociedad del mayab" (Carmen Varela Torrecilla, Antropóloga).
- "La sociedad azteca: Guerreros, comerciantes y campesinos" (Juan Antonio Flores Martos, Antropólogo).
- "Los Incas. El imperio del Sol" (Ana Sánchez Fernández, Antropóloga).

- "Los pueblos del bosque amazónico" (Luisa Abad González, Antropóloga).
- "América. El gran descubrimiento de la Humanidad" (Mª Ángeles Albert de León, Antropóloga).
- "Hernán Cortés y la conquista de México" (Juan Antonio Flores Martos, Antropólogo).
- "La conquista y colonización del área maya: El desafío de Quetzalcoatl" (Carmen Varela Torrecilla, Antropóloga).
- "El retorno de Viracocha: Conquista del imperio inca" (Ana Sánchez Fernández, Antropóloga).
- "Españoles en el Amazonas: En busca del mito de El Dorado" (Luisa Abad González, Antropóloga).
- "La espada y la cruz: La instauración del orden colonial" (Mª Ángeles Albert de León, Antropóloga).
- "La religión maya, dioses, ritos y ceremonias" (Carmen Varela Torrecilla, Antropóloga).
- "La mitología mexica: Dioses, creencias y canibalismo ritual" (Juan Antonio Flores Martos, Antropólogo).
- "Dioses y hombres en el antiguo Perú" (Ana Sánchez Fernández, Antropóloga).
- "El bosque de los espíritus: Chamanismo en el Amazonas" (Luisa Abad González, Antropóloga).
- "Dios y el diablo en la tierra de la Santa Cruz: Extirpación de las idolatrías y catolicismo" (Mª Ángeles Albert de León, Antropóloga).
- "Las creaciones artísticas de la cultura maya, evolución y expresión" (Carmen Varela Torrecilla, Antropóloga).
- "Manifestaciones artísticas y estéticas de la cultura azteca" (Juan Antonio Flores Martos, Antropólogo).
- "Las formas de los sueños: El arte de los Andes" (Ana Sánchez Fernández, Antropóloga).
- "El arte amazónico: Un museo integrado en la naturaleza" (Luisa Abad González, Antropóloga).
- "El arte colonial americano: La explosión de la riqueza y el color" (Antropóloga).
- "Acercamiento a la antropología americana a través del mundo de los viajes" (Aurora Pérez Miguel, Historiadora).
- "Factores humanos en torno al indígena americano y el choque de culturas (I)" (Aurora Pérez Miguel, Historiadora).
- "Factores humanos en torno al indígena americano y el choque de culturas (II)" (Aurora Pérez Miguel, Historiadora).
- "Los lumi de la costa noroeste de Estados Unidos: Supervivientes ecologistas en un mundo de alta tecnología" (Aurora Pérez Miguel, Historiadora).
- "La cerámica precolombina: El barro que los indios hicieron arte" (Carmen Varela Torrecilla, Antropóloga).
- "La arquitectura prehispánica: El cosmos fabricado por los hombres" (Carmen Varela Torrecilla, Antropóloga).
- "Escultura y arte menores precolombinos: Evolución y expresión" (Carmen Varela Torrecilla, Antropóloga).

- "La orfebrería americana: Oro y plata para los dioses" (Carmen Varela Torrecilla, Antropóloga).
- "Tejidos y textiles prehispánicos: Simbolismo y adorno de hombres y dioses" (Carmen Varela Torrecilla, Antropóloga).
- "El arte plumario americano: La magia y el color de una materia" (Carmen Varela Torrecilla, Antropóloga).

2.2. **"III Ciclo de Folclore Popular Iberoamericano"**

Con el fin de dar a conocer la riqueza cultural y artística de los países americanos, se han llevado a cabo diversas actuaciones folclóricas durante el año:

- "Canciones y danzas del Perú" (Grupo Los Peruanos).
- "Canciones y danzas de Brasil" (Grupo Carnaval de Brasil).
- "Canciones y canciones de Paraguay" (Grupo Helio Seraffini).
- "Canciones y danzas de Colombia" (Grupo El Dorado).

2.3. **Día Internacional de los Museos** (18 mayo 1995)

"Los Museos: Respuesta y responsabilidad"

1. *Acceso gratuito* de todos los visitantes individuales y grupales.
2. *Hoja informativa* sobre el tema *"Los museos: respuesta y responsabilidad"*, entregada al público que visitó el Museo en este día.
3. *Mesa redonda-debate* sobre el tema *"Ruinas de España: Expolio del Patrimonio Histórico Español"*, tras la proyección de un documental de Televisión Española sobre dicho tema.
4. *Jornada de puertas abiertas:* Las personas interesadas realizaron una visita guiada a las dependencias del Museo.
5. *Conferencia coloquio* sobre el tema *"Museos en cerco de guerra: el caso de Leningrado"*, por la Dra. Elena Soboleva, Conservadora del Museo Etnográfico Pedro El Grande de San Petesburgo (Rusia).
6. *Actividad pedagógica* con los niños y jóvenes estudiantes que visitaron el Museo de América en este día: "¿Qué tres objetos salvarías de este Museo en caso de catástrofe. guerra, saqueo, etc.? ¿Cómo lo harías?
7. *Acto de presentación* del Mapa desplegable *"Ver Museos en Madrid"* y del Cartel *"Una emoción distinta detrás de casa puerta"*, por don Jesús Viñuales, Director General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

3. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS:

3.1. Visitas guiadas a grupos de escolares de E.G.B., B.U.P., C.O.U. y Formación Profesional.

3.2. Edición de un desplegable informativo –en español y en inglés– sobre la Exposición Permanente del Museo de América y sobre la historia del Museo y de sus principales coleccciones.

3.3. Aula Iberoamericana: Programa pedagógico desarrollado conjuntamente por el Museo de América y la Casa de América en colaboración con el Ayuntamiento de Madrid, la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Educación. Tiene como objetivo difundir y fomentar un acercamiento al conocimiento de América por parte de los escolares de Colegios e Institutos de la Comunidad de Madrid.

3.4. Convenio marco de colaboración entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Educación y Ciencia, con el objetivo de acercar la cultura, el arte y la historia que e encierran en los museos a los centros educativos, habiéndose propuesto en el Programa de Trabajo para el Curso 1995-1996, con carácter de programa piloto, la elaboración de materiales y actividades didácticos relativos a las colecciones del Museo de América.

4. "GUÍAS VOLUNTARIOS DE LA TERCERA EDAD PARA ENSEÑAR LOS MUSEOS DE ESPAÑA A NIÑOS Y JÓVENES ESTUDIANTES"

Con motivo de celebrarse durante 1993 el "Año Europeo de las Personas Mayores y de la solidaridad entre las generaciones", El Museo de América –quien coordina y asesora los aspectos técnicos museísticos– en colaboración con la Confederación Española de Aulas de Tercera Edad y la Fundación Caja de Madrid inició este Programa que está teniendo una gran acogida tanto entre las instituciones museísticas como entre el colectivo poblacional de la Tercera Edad y la sociedad en general. Colaboran también en este Programa la Federación Española de Amigos de los Museos, la Fundación Europa Universitas, la Federación Española de Universidades Populares y Grupo Seis Animación.

De 800 candidatos a "Guías Voluntarios" inscritos han sido seleccionadas *450 personas mayores,* que han sido destinados a los siguientes Museos de Madrid para recibir la formación específica adecuada:

- Museo Arqueológico Nacional.
- Museo de América.
- Museo de Ciencias Naturales.
- Museo de la Ciudad.
- Museo del Aire.
- Museo del Ejército.
- Museo Geo-Minero.
- Museo Municipal.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Museo Nacional de Artes Decorativas.
- Museo Nacional de Antropología.
- Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.
- Museo Nacional del Ferrocarril.
- Museo Naval.
- Museo Romántico.
- Museo Sorolla.
- San Antonio de la Florida.
- Casa de América.

En el primer año y medio de funcionamiento (febrero 1994-junio 1995) más de 200.000 niños y jóvenes estudiantes han utilizado este servicio de Guías Voluntarios.

5. PUBLICACIONES

– *Anales del Museo de América, 3 (1995).*

6. EXPOSICIONES

– **LOS JEROGLÍFICOS DE LA NUEVA ESPAÑA. EMBLEMAS E ICONOGRAFÍAS DEL BARROCO.** Celebrada en el Museo Nacional de Arte de México entre el 24 de noviembre de 1994 y marzo de 1995.

– **EL REAL ALCÁZAR DE MADRID.** Exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid entre los meses de septiembre a noviembre de 1994 y en la que el Museo participó con el préstamo de «Los mulatos de Esmeraldas».

– **UN CAMINO HACIA LA ARCADIA. ARTE EN LAS MISIONES JESUÍTICAS,** celebrada en la Casa de América entre enero y marzo de 1995.

– **AL ANDALUS Y EL CABALLO.** Exposición programada dentro de las actividades de legado andalusí y que se celebró en Jerez de la Frontera entre los meses de abril-julio de 1995.

– **LOS MOAIS DE LA ISLA DE PASCUA. ARTE Y CULTURA DE LOS MARES DEL SUR.** Exposición patrocinada por la Fundación «la Caixa» y celebrada en Barcelona entre septiembre y noviembre de 1995.

– Para diciembre de este mismo año 1995 está prevista la inauguración de la exposición *«Magia, mentiras y maravillas de las Indias»,* que se celebrará en el Foro Internacional de La Rábida, con una muy activa participación del Museo de América y de la que daremos información en el siguiente número de Anales.

(Datos recopilados por : Nieves Sáenz Gracia y José L. Jordana Laguna)

ANALES DEL MUSEO DE AMÉRICA

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Los trabajos habrán de ser inéditos. El Consejo de Redacción se reserva la posibilidad de admitir trabajos que hayan sido publicados que, por su especial relevancia, sea de interés darlos a conocer en los Anales del Museo de América. En tal caso, el Autor deberá acompañar la documentación necesaria acreditando que la nueva edición no vulnera los derechos registrados por el anterior Editor.

2. En la confección de los originales se tendrá en cuenta lo siguiente:

   2.1. Formato de página: tamaño DIN A4, con 32 líneas de 75 caracteres. Ello equivale a un formato de procesador de textos, con márgenes: izquierda, superior de 2,5 cm., espaciado de líneas de 1,8 y tipo de letra del 12 cpi. El texto se redactará en bandera (sin partir palabras ni ajustar al margen derecho).

   2.2. Citas bibliográficas: Se incluirán dentro del propio texto.
   Ejemplos:
   "... según ha establecido Lechtman (1973: 43)".
   "... atendiendo otras propuestas (Kroeber, 1994: 14-17)".
   Al final del trabajo se redactará la lista bibliográfica por orden alfabético.
   Ejemplos:
   KROEBER, A.L. (1994): *Peruvian Archeology in 1942*. Viking Fund Publications in Anthropology, n. 4. Johnson Reprint Co. Nueva York.
   LECHTMAN. H. (1973): "A tumbaga objetc from de High Andes of Venezuela". *American Antiquity,* 38 (4): 473-482.
   SNARKIS, M.J. (1985): "Simbolsim of gold in Costa Rica and its archeological perspecti ve". En J. JONES (ed.), *The Art of Precolumbian Gold. The Tan Mitchell Collection:* (23-33). Weidenfeld & Nicolson. Londres.

   2.3. En caso de ser necesarias las notas de pie de página, se entregarán reunidas al final del manuscrito, numeradas en el mismo orden que se citan en el texto.

   2.4. Para facilitar la publicación se presentarán dos ejemplos (original y copia) mecanografiados, preferiblemente en Word Perfect 5.1. Se adjuntará, además, soporte magnético en disco de 3.5".

   2.5. El texto irá precedido de una página en la que figure el título, nombre y apellidos del autor/es, dirección, teléfono y nombre de la Institución Científica a la que pertenece.

   2.6. El trabajo irá encabezado por un resumen en un idioma distinto al del resto del texto (de no más de 15 líneas de extensión, seguido de una línea de Palabras Clave en castellano.

   2.7. Las ilustraciones que deban ser reproducidas por fotocomposición serán un máximo de cuatro por trabajo.

   2.8. Toda la documentación gráfica estará numerada, incluyendo en hoja aparte las correspondientes leyendas.

3. El Consejo de Redacción revisará los originales presentados, pudiendo sugerir al Autor/es las modificaciones que crea oportunas si se estimaran necesarias. Asimismo, podrá recurrir al arbitraje de personas de reconocido prestigio ajenas al Consejo.

MUSEO DE AMERICA

MINISTERIO DE CULTURA

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